

# UNIVERSITÉ DE LIMOGES - UNIVERSITÉ DE CRAIOVA

École doctorale N° 525 Lettres, pensées, arts et histoire

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

**EA 6311 Équipe de recherche Francophonie Education et Diversité**

Thèse N°

## **La réalité à travers une voix et une vision :**

### ***Les Bienveillantes (Jonathan Littell)***

Thèse de doctorat

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Dorina-Loredana POPI

le 28 septembre 2012

Thèse dirigée par

Madame le Professeur Lelia TROCAN

Monsieur le Professeur Michel BENIAMINO

Membres du jury :

M. Jean-Michel DEVESA,

M. Claude FILTEAU

M. Ioan PANZARU

Mme. Anda RADULESCU

Professeur, Université de Bordeaux 3, France

Professeur, Université de Limoges, France

Professeur, Université de Bucarest, Roumanie

Professeur, Université de Craiova, Roumanie

Mme. Lelia TROCAN

Directeur de thèse

M. Michel BENIAMINO

Directeur de thèse

Professeur, Université de Craiova, Roumanie

Professeur, Université de Limoges, France

## Remerciements

Je voudrais manifester ma gratitude envers tous ceux sans lesquels cette thèse n'aurait pas vu le jour. Je tiens, tout d'abord, à remercier mon codirecteur de thèse, Mme le Professeur Lelia Trocan, dont les encouragements, les conseils judicieux, la rigueur m'ont aidée à persévérer dans l'effort et à mener un travail de recherche solide.

Mes remerciements vont également à mon codirecteur de thèse, M. le Professeur Michel Beniamino, qui a guidé mes lectures, orienté mes réflexions et m'a rappelé l'appartenance des doctorants à l'humanité.

Ma gratitude va aussi à M. le Professeur Jacques Lefèbvre : son amitié m'a donné confiance dans mes forces et m'a soutenue tout le long de ce parcours studieux.

Je remercie également les membres du jury d'avoir accepté d'examiner cette thèse.

Je voudrais enfin témoigner ma profonde reconnaissance à ma famille qui m'a apporté le soutien moral et financier dont j'avais besoin pour mener cette recherche à bonne fin.

*À la mémoire de Nicolae Popi, mon beau-père, déporté dans le Bărăgan*

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	5
Parler ou se taire ? Les voix des rescapés .....	5
Le droit à la fiction.....	9
Fiction et histoire .....	12
Inédit : La voix du bourreau.....	16
<b>Partie I La réalité à travers une voix</b> .....	34
I.1 Acheminement d'une voix.....	37
I.2 La voix du corps .....	62
I.3 La voix des arts.....	86
I.4 Voix et recherche identitaire.....	91
<b>Partie II La réalité à travers une vision</b> .....	133
II.1 Imagerie des <i>Bienveillantes</i> .....	134
II.2 Imaginaire des quatre éléments .....	156
II.3 Une lecture durandienne de l'imaginaire de Littell.....	209
<b>Partie III La voix du récit</b> .....	220
III.1 Mise en œuvre de la temporalité .....	222
III.2 Espace entre horreur et esthétisation.....	261
III.3 La voix des textes.....	272
III.4 Rapports métatextuels .....	279
III.5 Entre les textes littéliens .....	282
III.6 De l' <i>Orestie</i> aux <i>Bienveillantes</i> .....	284
III.7 Ironie-interrogation sur la réalité .....	305
<b>CONCLUSIONS</b> .....	331
Bibliographie.....	340

# Introduction

## Parler ou se taire ? Les voix des rescapés

*Littérature de l'Holocauste ou de la Shoah, littérature du génocide ou des camps*, ces expressions désignent une réalité qui cherche sa place dans le monde artistique depuis quelque temps, après d'interminables débats sur la possibilité ou l'impossibilité, voire la légitimité, de traduire l'expérience des camps. Elles associent des termes à première vue contradictoires et dès lors suscitent des réactions violentes : comment faire de l'art à partir du massacre de millions de Juifs ? Elie Wiesel dénonce en effet l'aporie de l'expression « littérature du génocide », car « Auschwitz nie toute littérature comme il nie tout système »<sup>1</sup>. Au commencement était le Mot. Mais comment nommer l'innommable et raconter l'inénarrable ?

La pluralité des termes désignant les textes littéraires consacrés à la solution finale montre une catégorisation indécise. Comment introduire dans le vocabulaire éminemment humain de la production littéraire, des mots dont l'acception renvoie à l'inhumain ? La tâche particulièrement ardue correspond à l'impossibilité d'accepter et de comprendre une réalité par trop brutale, tellement difficile à placer dans la vie ordinaire. Avec quels mots parler d'elle ? « Quand je pense au génocide [...] pour savoir où le ranger dans l'existence [...] je ne trouve nulle place. Je veux dire simplement que ce n'est plus l'humain »<sup>2</sup>, avoue une rescapée tutsie interviewée par Jean Hatzfeld.

Le mot « holocauste », du latin *holocaustum* et du grec *holokaustos* (*holos*-entier et *kaustos*-brûlé), apparaît dans la Bible, puis a servi aux Pères de l'Église « comme une arme polémique contre les Juifs, pour dénoncer l'inutilité des sacrifices sanglants »<sup>3</sup>. Ensuite, il désigne les supplices des martyrs chrétiens et figure dans les dictionnaires avec le sens de « sacrifice suprême, dans le cadre d'un abandon total à des motifs supérieurs et sacrés ». S'intéressant à l'usage polémique du mot *holocauste* dans l'antijudaïsme chrétien, Giorgio Agamben le voit une première fois signifier *massacre des Juifs*, dans une chronique médiévale

---

<sup>1</sup> Elie Wiesel, *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, p. 191.

<sup>2</sup> Jean Hatzfeld, *Dans le nu la vie. Récits des marais rwandais*, cité in Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 11.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 35.

relatant un pogrom, le jour du couronnement de Richard Cœur de Lion. Il remarque une euphémisation destinée à cacher sous les mots ce dont on ne veut pas entendre parler.

Le terme « Shoah » utilisé plus tôt par les Juifs a suivi le même parcours. Dans la Bible, il se rapporte à un châtement divin. Ce lien entre extermination et punition des péchés révolte Primo Levi, comme Agamben : « le rapprochement, fût-il vague, entre Auschwitz et le *ôlah* biblique, entre la mort dans les chambres à gaz et “ l’abandon total à des motifs supérieurs et sacrés ” sonne fatalement comme un affront »<sup>1</sup>. Aussi maints chercheurs refusent-ils d’utiliser le terme d’« holocauste ». Charlotte Wardi le considère comme impropre à désigner l’extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale et lui préfère *génocide*<sup>2</sup>. Ce mot, créé par le professeur juif Raphael Lemkin pour résoudre le problème qui se posait à Churchill pour signifier le « “crime sans nom” dépassant toute la puissance répressive des lois et des coutumes de la guerre »<sup>3</sup>, désigne « une synthèse de différents actes de persécution et de destruction »<sup>4</sup>. En 1946 « l’Assemblée générale des Nations unies individualise le crime de génocide en le définissant comme “un déni du droit à la vie des groupes humains”, que ces groupes raciaux, religieux, politiques et autres aient été détruits entièrement ou en partie [...] »<sup>5</sup>.

La littérature du génocide avec ses doutes, ses questionnements, ses malaises se construit dialectiquement. Longtemps négligée, elle revient en force actuellement, indispensable pour comprendre de nouvelles orientations littéraires : « Le Nouveau Roman ne se comprend pas tout à fait sans les camps, Marguerite Duras ne se comprend pas si l’on n’a pas lu *L’Espèce humaine* [...] »<sup>6</sup>. Catherine Coquio rappelle la perception de l’œuvre de Jean Cayrol dans les années 50 comme un « précurseur du Nouveau Roman » ou le « représentant de l’écriture blanche »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d’Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, pp. 37-38.

<sup>2</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 5.

<sup>3</sup> Bernard Bruneteau, *Génocide. Origines, enjeux et usages d’un concept*, cité in Barbara Lefebvre, Sophie Ferhadjian, *Comprendre les génocides du XX<sup>e</sup> siècle. Comparer-Enseigner*, Paris, Éditions Bréal, 2007, p. 21.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Daniel Dobbels et Dominique Moncond’huy, *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2006, p. 10.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, cité par Catherine Coquio in Daniel Dobbels et Dominique Moncond’huy, *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2006, pp. 293-294.

Les récits de l'extermination de ceux dont la tombe est au creux des nuages ont alimenté le débat entre l'indicible et le devoir de mémoire. On s'est interrogé sur les possibilités du langage face à la réalité du génocide, sur les limites du discours devant ce qui échappe à la compréhension, sur la reconstitution horriblement difficile des crimes contre l'humanité. Mais comment oublier ceux qui sont partis en fumée ? Le silence est impie selon Ertel<sup>1</sup>. Il faut parler au nom des disparus « dans leur silence pour leur rendre la parole »<sup>2</sup>. La parole, « lieu de notre humanité singulière »<sup>3</sup> rend l'humanité à ceux qui en ont été spoliés. En fait d'horreur, par ses dimensions et ses techniques, l'ampleur de l'extermination, Auschwitz est unique, mais « pourquoi indicible ? Pourquoi lui conférer le prestige de la mystique ? », demande Agamben<sup>4</sup>. Pourtant le silence des rescapés est une réalité. D'une part, comment mettre en mots ce qui sort des normes humaines ? Antelme parle de suffocation devant l'écart entre le langage et un vécu inimaginable. D'autre part, on se heurte à la surdité. Isaac Schipper, historien, décédé à Maidenek, demandait : « Qui prêtera foi à nos récits ? Personne ne voudra nous croire parce que notre malédiction est celle du monde civilisé tout entier. Nous aurons cette tâche ingrate de prouver à un monde qui fera la sourde oreille que nous sommes Abel, le frère assassiné »<sup>5</sup>.

Ainsi, les premiers récits de survivants ont été mal accueillis, par des lecteurs qui ne comprenaient pas, refusant de partager l'horreur et d'affronter une réalité qu'ils n'avaient pas vécue et préféraient traiter de monstruosité naturelle pour continuer à vivre. Robert Antelme, lui-même rescapé témoin, remarquait qu'« on a accaparé [le] témoignage, on l'a mystifié, puis enseveli »<sup>6</sup>. Par ailleurs, Annette Wieviorka signale une saturation. Elle recense une trentaine de témoignages achevés en 1945 et publiés après. Les rescapés voulaient en effet se faire entendre, retrouver ainsi leur humanité et leur pouvoir de penser. Primo Levi évoque cet exil de la parole dans son premier livre, *Si c'est un homme* : « C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi [...] et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine

---

<sup>1</sup> Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish d'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 16.

<sup>2</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 183.

<sup>3</sup> Philippe Breton, David Le Breton, *Le silence et la parole*, Toulouse,  ditions Eres, 2009, p. 24.

<sup>4</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 39.

<sup>5</sup> Alexander Donat, *Veilleur, où en est la nuit ?* cité in Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris,  ditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 22.

<sup>6</sup> Robert Antelme, *Témoignage du camp et poésie*, cité in Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette Littératures, 1992, p. 172.

perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas »<sup>1</sup>. La première publication de cet ouvrage, en 1947, chez un petit éditeur italien, se heurte à l'indifférence, comme *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, qui lors de sa parution, suscite une réaction typique de l'époque : « Encore un livre sur les camps de concentration... La guerre est finie. Nous avons le droit de goûter la paix sans qu'on vienne nous la gâter ».<sup>2</sup> Alain Parrau explique ce rejet parce que les deux auteurs ont choisi de présenter la réalité du camp comme une expérience intérieure, ce qui crée retrait, repli, mise à distance du lecteur, désistement du public<sup>3</sup>. Celui-ci a mieux accueilli *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset, prix Renaudot, grâce à son ouverture au débat. Faute d'une demande du lectorat, les éditeurs dédaignent ce genre de créations jusqu'au début des années soixante-dix.

L'hémorragie d'expression<sup>4</sup> ressentie par Antelme ou Levi n'est pas commune à tous les rescapés. Elie Wiesel mettra dix ans, Jorge Semprun quinze, pour créer un langage qui dit l'inexprimable. Le témoin doit éviter deux écueils. Certes, le silence tue les victimes une seconde fois. Mais la parole peut trahir leur mémoire. Se taire est interdit, parler est impossible. Elie Wiesel veut sortir du dilemme : « Si quelqu'un d'autre avait pu écrire mes récits, je ne les aurais pas écrits. [...] Ne pas raconter ou raconter autre chose, c'est [...] commettre un parjure. »<sup>5</sup> Avant d'écrire *Le Grand Voyage*, Jorge Semprun, pour survivre, doit traverser l'oubli, fuir l'écriture, éviter le souvenir mortifère.

Le temps de la fin de l'art après Auschwitz, annoncé par Adorno, est révolu. Les revenants annoncent la nécessité de dire le génocide. Les Juifs rescapés portent l'impératif de la parole de par leur statut religieux. Régine Waintrater rappelle que « l'injonction de se souvenir, "Zakhor", fait du Juif un mémorialiste et un témoin potentiel »<sup>6</sup>. Vaincre la surdité du

---

<sup>1</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1987, p. 64.

<sup>2</sup> Alain Parrau cite un article de la revue *Les Temps modernes* du mois d'avril 1949, Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1992, p. 54.

<sup>3</sup> Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995, p. 56.

<sup>4</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette Littératures, 1995, p. 185.

<sup>5</sup> Elie Wiesel, *La Solitude de Dieu*, cité in Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 51.

<sup>6</sup> Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 35.

monde, trouver un langage approprié, témoigner de la mort pour la vie, tel est le défi que relève la littérature du génocide.

À cela ajoutons ce que Semprun appelle le rite pédagogique : « pour que ce ne soit pas seulement un rituel de souvenir, mais que ce soit aussi une pratique, concrète, politique, dans le sens large du terme pour les jeunes d'aujourd'hui »<sup>1</sup>. Car, rappelle Wiesel, « le mal a survécu à Auschwitz [...], l'Histoire a dégagé, a révélé, a libéré tant de forces néfastes, qu'aujourd'hui encore il y a des retombées [...] »<sup>2</sup>. Le siècle des génocides s'ouvre avec celui des Arméniens en 1915 dont le déni a suspendu le deuil, et se ferme avec celui du Rwanda en 1994. D'où l'impérieuse nécessité de raconter l'Histoire par tous les moyens, pour la faire comprendre aux nouvelles générations et pour les déterminer à agir afin que l'humanité n'aille plus jusqu'au fond de l'enfer.

### **Le droit à la fiction**

Témoigner est difficile. Il s'agit de faire comprendre à l'humanité, par les mots, des actes inhumains commis par des humains ; de rendre compte « de la sauvagerie de l'animal humain, de la grandeur de l'homme »<sup>3</sup>. Primo Levi évoque la faiblesse des paroles lorsqu'il s'agit de raconter les camps, l'abominable vécu. Comment persuader ? Comment plonger le lecteur au cœur de l'extermination ?

D'un côté, « le témoignage brut est vite indigeste »<sup>4</sup>. La vérité crue « peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation »<sup>5</sup>. D'un autre, la littérature pose la question du réalisme, de l'objectivité dans une œuvre peignant une atrocité incompréhensible. Barthes, se référant aux constats de Brecht pour qui la littérature de l'extermination est impossible, définit les limites de la littérature comme *mathesis* : « elle ne peut rendre compte des objets, des spectacles, des événements qui la surprendraient au point de la stupéfier. Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient vraiment pas une description de caractère

---

<sup>1</sup> Jorge Semprun et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, le décryptage de l'entretien entre deux hautes figures du XX<sup>e</sup> siècle qui se sont croisées dans le camp de concentration de Buchenwald en 1945, Paris, Éditions Mille et une nuits/Arte Éditions, 1995, p. 22.

<sup>2</sup> Id., p. 23.

<sup>3</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 25.

<sup>4</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette Littératures, 1992, p. 181.

<sup>5</sup> Robert Antelme, *Espèce humaine*, Paris, Gallimard, NRF, 1996, avant-propos.

littéraire. La littérature n'y était préparée [...] »<sup>1</sup>. Cependant, les livres réédités sont « soutenus par une analyse philosophico-politique – c'est le cas de ceux de David Rousset ou de Robert Antelme – [...] ou encore qui font preuve d'éminentes qualités littéraires, telle l'œuvre de Primo Levi ». <sup>2</sup> Par conséquent, la littérature de la Shoah a traversé doutes et polémiques.

La littérature, la fiction, la création peuvent mettre en mots la destruction de l'homme, rendre un droit de parler et de penser que les nazis ont voulu anéantir. Pour Semprun, l'expérience n'est pas indicible, mais « ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création »<sup>3</sup>. Pour Antelme, seule l'imagination permet de « parler d'une réalité qui dépasse l'imagination »<sup>4</sup>. Une cohabitation s'impose alors entre le fictionnel et le réel, car « au lieu d'être le contraire de la réalité, la fiction nous communique quelque chose sur la réalité »<sup>5</sup>. Wiesel a vécu ce dilemme avec une intensité toute particulière : choisir ou rejeter la littérature pour adresser un message à l'humanité. Selon lui, la littérature est niée par Auschwitz, mais, en même temps, « seul un récit qui serait une œuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce qui fut [une] existence en enfer »<sup>6</sup>.

La surdité volontaire opposée aux tentatives de témoignage causait le silence de ceux qui savaient. Une réception positive leur permettait, au contraire, de revivre la réalité, de rendre hommage aux disparus et de s'ancrer dans le présent. Paul Ricœur trouve au rapprochement du récit historique et du récit fictionnel une « pertinence vis-à-vis de la réalité du destinataire »<sup>7</sup>. Il est donc essentiel de s'arrêter sur le rôle du destinataire, car il valide le statut du récit. Semprun introduit le lecteur dans la création : « [...] le vrai problème... c'est d'écouter... Voudra-t-on

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cité in Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, pp. 34-35.

<sup>2</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette Littératures, 1992, p. 182.

<sup>3</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 25.

<sup>4</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, NRF, 1996, p. 9.

<sup>5</sup> Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions P. Mardaga, 1985, p. 100.

<sup>6</sup> Elie Wiesel cité in Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 52.

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit I*, cité in Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction*, Paris, Éditions Lavoisier : Hermes Sciences, 2009, p. 46.

écouter nos histoires ? »<sup>1</sup> La présence de l'autre qui écoute permet la réappropriation du monde. Pour Antelme, l'écriture est la seconde étape du témoignage. La première consiste en une libération par un flux de paroles adressées à l'ami venu le chercher au camp, et qui l'écoute.

L'écrivain veut capter l'attention de l'autre et le déterminer à reconnaître une souffrance indicible. Ainsi Charlotte Delbo submerge-t-elle son lecteur des questions dont les réponses figurent déjà dans le texte : « Ô vous qui savez/saviez-vous que la faim fait briller les yeux/que la soif les ternit ? »<sup>2</sup> Le fictionnel abat le mur dressé entre ceux qui ont vécu le génocide et les autres, pour faire vivre ce qui a été refusé comme réalité brute. Il s'agit de communiquer le factuel par le fictionnel, même si la gravité du sujet semble interdire l'alliance de ces deux catégories. Les lecteurs accèdent plus aisément à l'inracontable, à l'inimaginable par le biais de fictions. Régine Waintrater, durant ses entretiens thérapeutiques, remarque même chez de simples témoins la tendance à construire de « véritables poèmes pour créer les images qui leur permettent de transmettre leur expérience, un besoin vital de créer des représentations aptes à transmettre des contenus psychiques quasi informulables »<sup>3</sup>.

Reste la question de la mise en forme. Quel langage choisir, alors que la Shoah a marqué une rupture entre la langue et le réel ? Wiesel, par l'absence de verbes dans son récit *La Nuit*, induit la catastrophe finale, la déportation. Le non-dit contribue aussi à la représentation des atrocités<sup>4</sup>. La litanie des camps de mort qu'André Schwartz-Bart introduit à la fin de son roman *Le Dernier des Justes* met en cause la capacité du récit linéaire à suggérer la monstruosité de l'événement. Cet écrivain est un précurseur en fiction inspirée par le génocide. Son roman livre une « signification transcendante qui ordonne le chaos et tente d'expliquer l'arbitraire »<sup>5</sup>. En reliant Auschwitz à l'antisémitisme chrétien, il intègre l'extermination des Juifs dans un processus historique et lui rend un sens.

---

<sup>1</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 165.

<sup>2</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 21.

<sup>3</sup> Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 221.

<sup>4</sup> Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, pp. 44-45.

<sup>5</sup> Francine Kaufmann, citée in Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 60.

« Toute réalité n'est saisissable qu'à partir de ses représentations »<sup>1</sup>, affirme Nathalie Zaltzman en se basant sur Freud, pour qui le réel en lui-même demeure à jamais inconnaissable. Appréhender la réalité du mal suppose de dépasser le référentiel, d'accéder aux substrats de l'imaginaire et du symbolique. Transformer l'histoire en mythe, comme Michel Tournier dans *Le Roi des Aulnes*, traduire des événements réels de façon allégorique, comme Camus dans *La Peste*, faire surgir l'inimaginable par « la juxtaposition de la signification traditionnelle de termes et de métaphores hassidiques et cabalistiques à la réalité d'Auschwitz »<sup>2</sup>, comme Elie Wiesel dans *La Nuit* : tout cela révèle mieux le réel innommable.

### **Fiction et histoire**

Historiens et écrivains s'opposent en principe sur la question du vrai et du faux. Les premiers maintiennent le clivage entre le vrai de l'histoire et le faux du roman. Mais la réalité pure telle que les historiens la recherchent apparaît-elle dans leurs ouvrages ? En effet, la problématique de l'appréhension du réel par le discours concerne tous les textes, qu'ils soient historiques ou littéraires. Dans l'un ou l'autre cas, l'auteur filtre et reconstruit le réel, subjectivement, à partir de sa vision. Paul Ricœur, à propos de la représentation du réel absent, tâche incombant à l'historien, parle de *représentance*, pour inclure la notion d'approximation. Romanciers comme historiens médiatisent le réel par le langage. Max-Peter Gruenais, lui, voit le réel comme une mosaïque de discours, chacun, historique ou linguistique, contribuant à l'ensemble<sup>3</sup>. Ricœur a consacré une partie du troisième tome de *Temps et récit* aux rapports entre histoire et fiction, dont l'interaction lui paraît évidente. L'histoire qui se lit devient fiction et le récit fictionnel dont l'auteur vit dans un temps et un espace déterminés devient historique. Le langage de l'historien se fait si transparent qu'il laisse les événements parler d'eux-mêmes. Qui plus est, la littérature d'imagination n'est pas nécessairement déconnectée de la réalité<sup>4</sup>. Le philosophe rappelle que « l'histoire imite dans son écriture les types de mise en intrigue reçus de

---

<sup>1</sup> Nathalie Zaltzman, *L'Esprit du mal*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2007, p. 94.

<sup>2</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 36.

<sup>3</sup> P. Archard et al. (dir.), *Histoire et linguistique*, cité in Jean-Marie Bertrand et al. (dir.), *Langue et histoire*, Paris, Actes du colloque de l'École doctorale d'histoire de Paris I, Publications de la Sorbonne, 2011, p. 64.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, pp. 275-280.

la tradition littéraire »<sup>1</sup>. L'historien peut, comme un romancier, décrire une situation, faire ressurgir un cours de pensée. Roman et histoire sont deux reflets du réel.

Ce rapport entre le texte et la réalité préoccupe historiens et littéraires. Analysant les contraintes qui pèsent sur un texte destiné à donner l'image la plus convaincante de la réalité, Philippe Hamon mentionne comme effets de réel, la transmission d'une information par le biais d'une langue qui mime le réel, mais lui reste extérieure. Ainsi s'efface l'acte qui produit message pour que le lecteur croie à la vérité de ce qui est transmis<sup>2</sup>. Les procédés inventoriés par Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* se rapprochent de ce qui a été établi comme effets de réel en littérature : effacement des traces de l'énonciation, pacte de lecture basé sur l'effet de persuasion. En effet, Certeau, se référant à Barthes, rapproche récit littéraire réaliste et discours historique : « Évoquant le prestige du "c'est arrivé" à propos de l'histoire, R. Barthes le met en relation avec le développement actuel du roman réaliste [...] »<sup>3</sup>. Les intérêts de l'historien et du littéraire se rejoignent encore dans le souci du statut du personnage et le cheminement de la mémoire. Gérard Genette apporte à cela un complément d'argumentation sur l'impossibilité de séparer nettement les deux régimes : « Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque [...] »<sup>4</sup>.

L'œuvre des romanciers historiens renforce la connivence entre la littérature et l'histoire. Le rôle de l'imagination dans l'écriture de l'histoire apparaît dans les discours d'Aragon et s'illustre amplement chez Stendhal, Balzac, Mérimée. Aragon affirme avoir écrit « les livres du Monde Réel [...] tous des romans historiques par désir de combattre ce qu'ont vu de l'Histoire les historiens »<sup>5</sup>. Selon lui, un romancier réaliste peut atteindre la vérité de l'histoire. Gérard Genette remarque quant à lui, à partir des années 90, chez les historiens, un phénomène de tentation littéraire au Canada surtout, mais aussi en France. Les œuvres de Janine Garrisson et de Chantal Thomas montrent cette « intersection entre approche historienne et traitement

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 337.

<sup>2</sup> Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 132-133.

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1993, p. 55.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1991, p. 92.

<sup>5</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 14.

littéraire »<sup>1</sup>. Cependant, ce lien ne s'opère pas que dans le roman historique. On l'observe dans les scènes que les littéraires inventent sur base de documents incontestables, quand ils plongent dans de grands événements historiques. C'est le cas de Jonathan Littell.

Quant à l'horreur, l'explication historique pure et simple ne suffit pas pour en rendre compte :

*L'individuation par l'horrible, à laquelle nous sommes plus particulièrement attentifs, resterait aveugle en tant que sentiment [...] sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer... En fusionnant avec l'histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l'épopée. Plus exactement, ce que l'épopée avait fait dans la dimension de l'admirable, la légende des victimes le fait dans celle de l'horrible<sup>2</sup>.*

Selon Langer, le « défi lancé à l'imagination littéraire est de trouver un moyen de rendre cette vérité fondamentale (l'altération de la réalité opérée par Dachau et Auschwitz) accessible à l'esprit et aux émotions du lecteur »<sup>3</sup>. En effet, en plus d'être esthétique, vraisemblable, conforme aux événements, un roman sur le génocide doit faire preuve d'authenticité, permettre au « lecteur et particulièrement au lecteur non averti de vivre la réalité de l'histoire aussi authentiquement que possible »<sup>4</sup>.

Myriam Ruzniewski Dahan conclut ainsi son compte rendu du procès Papon, après avoir évoqué la difficulté du travail des historiens, vu leur exigence de rigueur : « Plus que jamais dans ce contexte où nous prenons conscience que le travail de l'écrivain se heurte à d'irréductibles difficultés, il revient à l'artiste, en vertu du pouvoir émotionnel qui est le sien, la tâche de contribuer à sa manière à la mémoire de l'événement. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n°165, mai-juin 2011, p. 6.

<sup>2</sup> Id., pp. 341-342.

<sup>3</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the literary imagination*, cité in Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 36.

<sup>4</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 21.

<sup>5</sup> Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 217.

Il n'est pas question ici de faire un panorama de la littérature de la Shoah, mais de baliser le domaine où elle s'inscrit, de légitimer ses récits d'un moment singulier de l'Histoire où l'humanité a été mise en question, de la situer face aux écrits historiques. Il nous semble pertinent, dans cette littérature, d'étudier une œuvre majeure, donnant la parole au bourreau et particulièrement construite : *Les Bienveillantes*.

Lors de sa parution, le débat histoire/littérature s'est ranimé. Pensons aux romans *Jan Karski* et *HHhH*. Yannik Haenel et Laurent Binet, leurs auteurs, ont montré clairement comment écrire l'histoire sans travestir la réalité. Laurent Binet s'est questionné sur le fait de raconter l'histoire par la fiction. Il dévoile les hésitations de son travail d'écrivain tiraillé entre la tentation romanesque et le désir d'évoquer un fait historique, l'assassinat de Reinhard Heydrich : « Je lis beaucoup de romans historiques, pour voir comment les autres se débrouillent avec les contraintes du genre [...] Je suis frappé tout de même par le fait que, dans tous les cas, la fiction l'emporte sur l'Histoire. »<sup>1</sup>

Le livre de Yannik Haenel ressemble à un détournement de témoignage. Il prend trop de libertés par rapport à l'histoire. Il insiste sur la passivité des Alliés et l'indifférence de Roosevelt face aux atrocités commises par les nazis. La réplique de Lanzmann, réalisateur de *Shoah* dont Haenel s'est inspiré pour le premier chapitre de son roman, est intransigeante. Il qualifie le roman *Jan Karski* de trucage, sans pour autant dénier les valeurs de la fiction : « La fiction ne donne pas tous les droits ». <sup>2</sup> Par ailleurs, il apprécie la beauté du roman de Binet exposant ses choix cruciaux d'écrivain de l'Histoire : faire du roman ou se borner aux archives, ce qui revient à s'interroger sur le poids de la fiction et de la réalité dans une création littéraire. Le problème du droit de la fiction se pose à nouveau avec la parution du roman de Littell : « La fiction n'est-elle pas, en effet, au regard de la spécificité du crime commis, de son intransmissibilité ontologique, le crime moral que dénonçait Claude Lanzmann, l'auteur de *Shoah* ? »<sup>3</sup> Celui-ci, se référant au roman de Binet, déclare ne rien reprocher à la fiction dans l'approche d'événements sensibles. L'essentiel, en définitive, est d'attirer l'attention du public et de l'amener à réfléchir.

---

<sup>1</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Éditions Grasset/Fasquelle, 2009, p. 29.

<sup>2</sup> Entretien avec Claude Lanzmann réalisé par Camille Tissot, Laurent Martinet à l'occasion du déjeuner des best-sellers de l'année 2009, réunis par L'Express au Fouquet's, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-lanzmann-la-fiction-ne-donne-pas-tous-les-droits\\_857748.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-lanzmann-la-fiction-ne-donne-pas-tous-les-droits_857748.html)

<sup>3</sup> Nathalie Crom, « Le bourreau bureaucrate », in *Télérama*, 23 août 2006, p. 29.

Les productions cinématographiques posent aussi le problème éthique de la fictionnalisation du réel. C'est l'impact sur le public qui importe. Spielberg n'a pas représenté l'holocauste, mais son histoire de l'holocauste, ce qui n'a pas nui au succès de son film. Et, à ce propos, Lanzmann écrit encore: « le génocide dépasse les limites de ce qui est représentable dans une œuvre d'art. Vraie ou fausse en même temps, une œuvre d'art a pour but d'éveiller l'intérêt et de susciter la réflexion, ce qui n'a pas été un objectif manqué ».<sup>1</sup> Son film, *Shoah*, relayant les voix des victimes, celles des témoins polonais spectateurs et celles des nazis actifs dans l'extermination, a modifié le rapport aux camps de la mort. Il s'inscrit dans la mouvance de l'écriture de l'irreprésentable<sup>2</sup>.

### **Inédit : la voix du bourreau**

Dans ce contexte, posons une autre question éthique. Si les rescapés ont suscité le débat en exprimant le vécu infernal des victimes par le biais du roman, écrire un récit fictif sur la Shoah dans la perspective du bourreau signifie enfreindre une autre loi morale. Faire entendre la voix du nazi équivaut à une entreprise risquée. Robert Merle en est conscient : « Quand je rédigeai *La Mort est mon métier*, de 1950 à 1952, j'étais parfaitement conscient de ce que je faisais : j'écrivais un livre à contre-courant »<sup>3</sup>. Et cela, d'autant plus qu'en 1952 le marché du livre est saturé de publications sur les camps. Dès lors, Jean Cayrol dénonce le roman « comme une tentative indue de “donner corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire” »<sup>4</sup>.

*La mort est mon métier*, autobiographie fictionnelle de Rudolf Hoess, commandant du camp d'Auschwitz est à la fois fiction et œuvre d'historien, comme l'attestent les deux parties du livre. La première reconstitue l'enfance de Rudolf Lang alias Rudolf Hoess, sur base de documents : les entretiens du psychologue Gilbert, lors du procès de Nuremberg. Plongé dans ses souvenirs, le personnage fictif de Robert Merle dévoile un passé marqué par la présence sévère du père, ancien militaire, reportant sur son fils l'expiation de ses fautes anciennes. La deuxième partie retrace l'évolution de Rudolf Lang dans la hiérarchie nazie. Dépourvu de réaction

---

<sup>1</sup> Michael Rinn, *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne/Paris, Éditions Delachau et Niestle, coll. « Sciences des discours », 1998, p. 10.

<sup>2</sup> Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 18.

<sup>3</sup> Robert Merle, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, préface, p. I.

<sup>4</sup> Nathalie Crom, « Le bourreau bureaucrate » in *Télérama*, 23 août 2006, p. 29.

personnelle, soumis à une idéologie creuse, il est le ressort qui déclenche l'extermination : « Tout ce que Rudolf fit, il le fit non par méchanceté, mais au nom de l'impératif catégorique, par fidélité au chef, par soumission à l'ordre, par respect pour l'État. Bref, en homme de devoir, et c'est en cela justement qu'il est monstrueux. »<sup>1</sup> En choisissant de lier souvenirs d'enfance et mise en marche de l'usine de la mort, Merle répond au questionnement que se pose l'humanité sur ce qui conduit un homme ordinaire à actionner une machine génocidaire. Le livre paraît avant la vraie autobiographie de Hoess que le Comité international d'Auschwitz fera publier en 1959. La confession froide qu'on lit dans *Le commandant d'Auschwitz parle* retrace aussi le parcours de Rudolf Hoess de l'enfance à la construction de la machine à tuer. Le roman de Merle reste une référence pour la documentation et la construction des œuvres littéraires sur la Shoah. Laurent Binet s'y rapporte pour s'en démarquer : « L'intention de l'auteur est évidente : il s'agit de trouver des causes, sinon des explications, à la trajectoire de cet homme. Robert Merle essaie de deviner - je dis deviner pas comprendre - comment on devient commandant d'Auschwitz [...] Je n'ai pas cette intention [...] avec Heydrich. »<sup>2</sup>

Gitta Sereny, dans *Au fond des ténèbres* fait entendre une autre voix de bourreau : celle de Frantz Stangl, commandant de Sobibor et de Treblinka. Pourtant son livre ne relève pas de la fiction. Il recoupe, croise les témoignages des bourreaux, de leurs proches et des survivants ayant vécu dans deux camps d'extermination. Interviewant Stangl dans la prison de Düsseldorf, la journaliste essaie de reconstituer son milieu pour comprendre ses agissements. L'ancien policier autrichien emprunte le discours de l'obéissance aux ordres et y ajoute la peur de possibles répressions en cas de désistement. Un rapport tendu avec le père n'étant pas sans importance dans le témoignage des génocidaires, Stangl l'aborde aussi. Dans *La Révolte contre le père*, Gérard Mendel étudie les relations familiales d'Hitler. Il voit, en arrière fond de *Mein Kampf*, la figure inhibitrice du père. Dans des textes centrés sur le témoignage de bourreaux apparaît souvent l'éradication de la réflexion. Stangl comme Hoess évoquent ce besoin de chasser la pensée par un travail incessant : « Je ne pouvais vivre que si je compartimentais ma pensée ».<sup>3</sup> Déniant la réalité, il s'échappe de l'univers du crime. Celui-ci n'existe qu'en fonction de quatre

---

<sup>1</sup> Robert Merle, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, 2004, préface, p. III.

<sup>2</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Éditions Grasset /Fasquelle, 2009, p. 35.

<sup>3</sup> Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Frantz Stangl, commandant de Treblinka*, Denoël, 2007, p. 175.

critères : “le sujet” : le gouvernement ; “l’objet” : les Juifs, “l’action” : gazer ; et enfin, pour lui “l’intention” . Le quatrième critère, qui n’est pas rempli, lui permet de refuser l’idée du meurtre. « Il disait plus que la vérité : il révélait l’homme double qu’il était devenu pour survivre ».<sup>1</sup> Ce refus de penser et cette dualité intérieure annoncent Max Aue. La quête de vérité que mène Stangl aboutit à la reconnaissance d’une culpabilité, trop atroce pour qu’il puisse vivre avec elle : « Ma faute est d’être encore là. »<sup>2</sup> Deux jours après la fin de l’interview, il meurt d’une défaillance cardiaque après avoir atteint la vérité et retrouvé l’humanité.

La figure du bourreau revêt d’autres aspects sous la plume d’Edgar Hilsenrath dans *Le Nazi et le barbier*, paru en France en 2010, vingt-six ans après une première traduction tronquée. Présenté comme « roman sur la culpabilité et le rachat où le meurtrier et sa victime échangent leur rôle dans un jeu de miroir magistral »<sup>3</sup>, il est rejeté par une Allemagne devenue philosémita. Il s’agit du récit autobiographique d’un « aryen pure souche » devenu nazi par conviction. Il fuit l’Allemagne après guerre endossant l’identité d’un ami juif qu’il a tué, et devient sioniste. L’écrivain, Juif rescapé des ghettos, propose de la Shoah une vision burlesque qui secoue les tabous et fait réfléchir sur la culpabilité allemande.

La réédition du livre coïncide avec un regain d’intérêt pour les romans adoptant le point de vue du bourreau, comme *Les Bienveillantes*. Est-ce un hasard ? Les prénoms des personnages des deux romans sont les mêmes Max Aue et Max Schulz, tous deux, racontent leur périple dans l’univers génocidaire. Mais Schulz mêle l’humour à la cruauté de scènes.

En plus de mêler sexe et violence, ce qui semble outrageant pour la mémoire des morts, ces ouvrages suscitent le débat en abattant les tabous par l’exagération. Hilsenrath utilise le grotesque, le burlesque ; pour Littell, ce sera surtout la construction de son personnage. Tous les moyens sont bons pour secouer l’humanité de la torpeur et de l’oubli. Pour Charlotte Wardi, l’œuvre « n’est crédible que si la vision du monde qu’elle reflète ne choque pas celle du lecteur »<sup>4</sup>. Les controverses autour de la réception du roman de Littell portent précisément sur ce choc de l’inhabituel. La non-crédibilité de Max Aue vient de son statut hors normes. Claude

---

<sup>1</sup> Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Frantz Stangl, commandant de Treblinka*, Denoël, 2007, p. 178.

<sup>2</sup> Id., p. 391.

<sup>3</sup> Edgar Hilsenrath, *Le Nazi et barbier*, Paris, Éditions Attila, 2010, quatrième de couverture.

<sup>4</sup> Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 22.

Lanzmann lui reproche son manque d'incarnation. Il le voit comme un « personnage de fiction créé comme un ventriloque des livres d'Histoire »<sup>1</sup>. Deux historiens, Adrien Minard et Michaël Prazan, dans un article de *Libération*, s'insurgent contre cette normalité attendue chez le bourreau de Littell: « Mais on oublie que la force de la littérature tient au caractère exceptionnel de ses personnages. Elle aborde l'histoire par la bande et ce sont souvent des marginaux et des pervers comme Vautrin et Bardamu qui offrent le mieux accès à la réalité d'une époque. »<sup>2</sup>

*Les Bienveillantes* s'affiche comme roman sur sa couverture, mais n'en est pas moins œuvre d'historien, reconstitution et compréhension du passé, dans la mouvance si bien caractérisée par Jacques Rancière : « le réel doit être fictionné pour être pensé [...] écrire l'histoire et écrire des histoires relève d'un même régime de vérité »<sup>3</sup>.

« [...] au même titre que l'écho rencontré par le feuilleton *Holocauste*, ou par des films comme *La Liste de Schindler* et la *Chute*, le succès des *Bienveillantes* est révélateur d'un processus de fictionnalisation et d'internalisation de la mémoire, à l'œuvre depuis certains temps déjà »<sup>4</sup>. Le roman de Littell ne révolutionne pas le rapport entre littérature et histoire. Il n'innove pas non plus en focalisant le récit sur le bourreau. Mais il est remarquable dans sa manière de brasser les documents historiques de la solution finale, dans le choix d'un narrateur fictif atypique, sans comparaison avec les bourreaux ordinaires, pouvant « faire office de passage, entre nous, lecteurs humanistes du XXI<sup>e</sup> siècle, et eux, les nazis »<sup>5</sup>.

Elie Wiesel, après avoir connu Buchenwald, s'interroge encore : « Comment les tueurs ont-ils tué ? J'ai toujours des questions. Et je n'ai pas de réponse »<sup>6</sup>. Littell, par la voix de Max Aue, tente d'apporter une réponse, de décortiquer le mal, tel qu'il est vu, ressenti par le bourreau SS.

---

<sup>1</sup> Claude Lanzmann, « Lanzmann juge les Bienveillantes », propos recueillis par Marie-France Etchego in *Le Nouvel Observateur*, 21-27 septembre 2006, p. 27.

<sup>2</sup> Adrien Minard et Michaël Prazan, « Un Goncourt, bon prix, bon œil », *Libération*, le 16 novembre 2006, p. 29.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible* cité in Jean François Chiantaretto, *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2002, pp. 39-40.

<sup>4</sup> Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue de l'histoire moderne et contemporaine*, juillet-sept 2007, n° 3, Éditions Belin, p. 162.

<sup>5</sup> Adrien Minard et Michaël Prazan, « Un Goncourt, bon prix, bon œil », *Libération*, le 16 novembre 2006, p. 29.

<sup>6</sup> Elie Wiesel, Jorge Semprun, *Se taire est impossible*, Éditions Mille et une nuits/Arte Éditions, 1995, p. 33.

## *Les Bienveillantes*

Il peut paraître étonnant de rédiger une thèse doctorale sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. En effet, cette œuvre est relativement récente et, si elle a constitué un événement littéraire, elle n'a pas reçu un accueil unanimement favorable. Voilà déjà une raison, réelle quoique mineure, pour la trouver digne d'intérêt. Sur un tel roman, il n'est pas possible de mener une recherche suivant le scénario académique le plus courant : dresser un état de la question après avoir lu les études qui lui ont été consacrées ; voir, à partir de là, quels domaines la critique universitaire a négligés ; choisir parmi ceux-ci l'un de ceux qui inspirent une problématique intéressante ; tenter de trouver des réponses ou du moins des éléments de réponse aux questions nées de cette problématique ; tirer des conclusions sur base des résultats obtenus.

Le champ d'investigation qu'ouvre *Les Bienveillantes* est effectivement presque vierge. Cela incite le chercheur à créer une méthode d'approche correspondant à la nouveauté de l'œuvre. Celle-ci, en effet, a le plus souvent fait l'objet de critiques de type journalistique, certes nécessaires et significatives, mais où l'opinion sinon le jugement importent plus que l'analyse rigoureuse, approfondie et autant que possible objective. Dès lors, ces prises de position sont à nuancer et rectifier. Tout d'abord, il convient de comprendre plutôt que de juger et de condamner. Bien plus, il faut découvrir l'œuvre dans sa littéarité, dans son fonctionnement narratif et thématique. *Les Bienveillantes* étant quasiment *terra ignota* pour la critique universitaire nous offrait un terrain favorable et riche de promesses. La voie était libre pour de passionnantes découvertes. Nous espérons avoir obtenu des résultats intéressants, mais peut-être également inattendus.

Le roman s'inscrit dans le cadre d'une littérature de plus en plus présente, écrite en français par des auteurs qui ne sont pas de nationalité française et n'ont pas nécessairement le français comme langue maternelle. Leurs œuvres, qui n'abordent pas des thèmes prioritairement hexagonaux, posent la question du choix et de l'emploi d'une langue pour une démarche littéraire.

## Problématique

Le caractère récent et controversé d'une œuvre ne peut justifier qu'elle fasse l'objet d'une étude doctorale. Il faut encore qu'elle ait de la substance. C'est le cas des *Bienveillantes*, roman qui interpelle par son contenu et par sa facture. Il compte plus de 900 pages. Actuel, il l'est parce que récemment publié, mais aussi parce qu'il soulève une question qui ressurgit avec l'avancée de l'extrême droite. Un courant de pensée encore minoritaire, mais agissant, dont l'influence politique ne cesse de croître, tente en effet de nier, sans état d'âme, le fait génocidaire et ses atrocités, qu'il s'agisse de la Shoah ou du massacre des Arméniens, des Rwandais ou des Bosniaques.

*Les Bienveillantes*, et cela nous importe, traite d'un thème majeur à nos yeux, la Shoah, mais au-delà de celle-ci, il rappelle aux intellectuels un problème qui n'a cessé de les préoccuper depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré le « plus jamais ça » clamé après la Seconde Guerre mondiale, la question des génocides, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui, se pose malheureusement à nouveau et de manière de plus en plus aiguë, avec, dans son sillage, celui de la responsabilité de ceux qui, à des titres divers, en se taisant alors qu'ils savaient ou en agissant, ont permis que soient exterminées des populations entières, à cause de leur origine ethnique. L'œuvre de Littell, par son existence même et la qualité de la documentation sur laquelle elle se base, présente l'intérêt de se positionner sur la question. Elle montre, à sa manière qu'il est intéressant d'analyser, que le génocide a existé, atroce dans ses proportions et ses méthodes. On ne s'en étonnera pas si l'on sait que l'auteur est d'origine juive, sa famille ayant émigré de Russie aux États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Certes, le thème de la Shoah a déjà été abondamment traité. Mais la façon dont l'aborde Littell est intéressante à divers titres. Il prend position de manière originale, dérangeante pour beaucoup et en tout cas susceptible de provoquer un débat de fond. L'œuvre est une sorte d'accompagnement littéraire crédible et significatif d'une tendance de l'histoire contemporaine qui ne se cantonne pas au débat sur la Shoah, mais explore sa *réalité*, analyse ses tenants et ses aboutissants, s'intéresse aux agissements de tous les acteurs, envisageant les faits de manière plus objective et plus nuancée, plus équitable donc. Il s'agit non pas de décrire seulement le mécanisme de l'extermination, mais de s'interroger sur ses raisons. Littell, à l'inverse d'autres auteurs qui ont parlé de la Shoah, ne semble pas vouloir exorciser la culpabilité du survivant ou

de l'homme qui n'a connu l'horreur ni de près ni de loin. Il ne cherche pas non plus à conférer une sorte de vie posthume aux disparus. Il dépasse le devoir de mémoire.

Dans un premier temps, il braque le projecteur sur le bourreau et de plus, ce qui est apparu comme une provocation, met en lumière son humanité et son côté victimaire. Toutefois, cette première réception, compréhensible, provoquée sans doute par l'auteur, n'est-elle pas superficielle ? À cette question, on ne peut répondre que par une analyse approfondie qui envisagera prioritairement le regard, mieux *la vision* du bourreau narrateur sur les victimes. Ce qu'il perçoit, sans complaisance, ne peut être que pris au sérieux. On avancera même l'hypothèse que la clé de l'œuvre est dans la perception du narrateur et dans la voix qui la porte. Dès lors, il importe de suivre la quête de sens qu'il mène et nous raconte, vu que son existence a été placée, dès la naissance, sous le signe de la destruction subie et infligée.

Pourquoi Littell a-t-il voulu, sur la Shoah, écrire un texte littéraire plutôt qu'une étude historique ? La question mérite d'être posée, car il a consacré, au même sujet, le génocide, des reportages illustrés de photos. De plus, on peut s'indigner de voir un écrivain faire de la littérature sur l'horreur, de travailler de manière voyante un texte qui requerrait plutôt la sobriété, de détourner l'attention du lecteur sur des effets de style, en parlant par images et symboles, en jouant sur l'implicite, sur les connotations, sur l'intertextuel, sur une surcharge descriptive à la limite de la complaisance. Ces techniques tant narratives que rhétoriques ne font-elles pas de l'ombre au contenu ? Bref, pourquoi esthétiser l'horreur ?

Certes, la gravité du sujet peut appeler, par respect, une écriture qui s'éloigne du degré zéro et qui, par sa puissance et sa somptuosité, marque le lecteur. Le caractère littéraire du récit révélant un narrateur esthète, réfléchi, introspectif, mais aussi séducteur, manipulateur, suscite une réception différente, avec d'autres paramètres que la seule saisie du sens. La littéarité de l'œuvre est à ce point manifeste qu'on ne peut en éluder l'analyse. Mais une autre question surgit. Pourquoi Littell ne rédige-t-il non pas un essai dont on peut admettre le caractère littéraire, mais un *roman*, et de plus *un roman en je* ? Pourquoi recourir au genre si ambigu du roman historique, exploiter les ressources antithétiques : références à l'Histoire basées sur une solide documentation ; personnage principal éloigné du bourreau ordinaire, mais évoluant dans un cadre historique réel et, en tant qu'officier SS, commettant des actes vraisemblables ?

La dimension fictionnelle du livre ne discrédite-t-elle pas son propos ? Un officier tel que Maximilien Aue a-t-il pu exister ? Son témoignage est-il crédible ? Certains de ses comparses critiquant le nazisme et la Shoah confortent ses opinions. Mais ils sont, eux aussi, fictifs. Quel crédit accorder à ce que perçoit et cherche à comprendre un narrateur submergé par ses rêves, ses fantasmes, ses souvenirs, et traversant des phases de délire, mêlant de surcroît ses problèmes personnels et familiaux à son engagement dans le national-socialisme, lisant de la littérature et visitant des monuments religieux alors qu'il traverse l'horreur ? Narrateur suspect de partialité, d'oublis, de déformations, il entame son récit alors qu'il est âgé, bien après la guerre. De plus, lui qui a participé activement à la solution finale ne cherche-t-il pas, habilement, à obtenir de nous comme une absolution ?

Si Littell avait signé un essai historique, même littéraire, il aurait passé avec le lecteur un contrat basé sur la question du vrai et du faux, de ce qui cadre ou non avec les écrits d'autres historiens. Par son roman, grâce à des personnages fictifs mêlés à des personnages historiques, les uns comme les autres plongés dans des événements réels de la Seconde Guerre mondiale, Littell revisite la Shoah d'un point de vue neuf, l'éclaire d'une lumière crue et inattendue, provoque un questionnement plus subtil et profond. Les actes du narrateur n'ont-ils pas été commis par des êtres réels impliqués dans la solution finale ? Le récit d'une personnalité aussi complexe que Max Aue ne fait-il pas voir d'une manière différente ce qui s'est réellement passé ?

Bien sûr, un roman captive davantage le lecteur. Quiconque entame un essai historique sur le Troisième Reich en connaît l'issue. Qui commence *Les Bienveillantes* sait que Berlin tombera, mais non comment Maximilien Aue survivra. Cependant ni le suspense, ni l'efficacité pédagogique qu'on attribue au roman considéré comme une fable ne semblent expliquer le choix littéraire de Littell. Beaucoup ont d'ailleurs abandonné son roman en cours de lecture, et plus nombreux encore ceux qui n'ont pas été conquis. À notre estime, l'intérêt principal de la forme romanesque des *Bienveillantes* réside dans le point de vue narratif focalisé sur un bourreau hors norme, révélant la réalité sous un autre jour, sur le mode du questionnement, en intégrant la notion de subjectivité, en soulevant le problème de la sincérité et, ce qui n'est pas rien, en faisant réfléchir sur la fonction du roman.

*Les Bienveillantes*, grâce aux aventures d'un personnage fictif narrateur, permet de revisiter l'histoire, d'en relier certains de ses pans, la conquête de l'Ukraine, Auschwitz, Stalingrad, la chute de Berlin ; de mettre en perspective telle ou telle figure marquante, comme Hitler ou Himmler ; d'aborder les problèmes avec une grande liberté. Ainsi, la personnalité tourmentée et complexe de Max Aue fait ressortir la dureté des traits des bourreaux ordinaires, qui, eux, ne se posent pas de question et n'ont pas associé adhésion au nazisme et quête d'absolu.

Ainsi le genre romanesque, tel qu'il a été bouleversé par les nouveaux romanciers, permettait à Littell de montrer que le point de vue narratif peut phagocyter la diégèse. *Les Bienveillantes* nous montre comment la réalité peut être perçue, et dès lors racontée. Et cela, parce que d'abord, elle a marqué toute la personne (corps, cœur, esprit, culture, pensées, croyance...) du narrateur. Sa vision à travers laquelle nous percevons la réalité historique est une vitre transparente, mais colorée, martelée par la névrose et la culpabilité. Le va-et-vient entre le réel et sa représentation qui constitue cette vision est un des aspects les plus intéressants du roman. *Les Bienveillantes* pose la question de la *conscience* comme saisie du réel et appréciation de la responsabilité.

Maximilien Aue, au fil des pages, apparaît comme un personnage ambigu, meurtri par la vie et l'histoire, énigmatique, ne manquant pas d'humanité, même s'il joue le rôle du bourreau. Il est partagé, complexe, tourmenté, pathologique, fin lettré, esthète, nourri de mythologie et de religion. Il a deux cultures, l'une germanique, l'autre française. Il se montre, à première vue, capable du meilleur comme du pire. Insatisfait et blessé, il cherche à se concilier le lecteur.

La voix du narrateur, à la jointure du physique et du psychique, par ses inflexions, son souffle et ses pauses, nous fait sentir la manière dont il s'implique dans le récit. Mais Littell va plus loin, il ne place pas son lecteur en position de juge ou d'enquêteur, ce qui serait commode. Il en fait le compagnon d'aventures de Max Aue, son « frère humain » dans une errance au pays de l'horreur.

Comme tous les romans écrits à la première personne, *Les Bienveillantes* enclenche un processus d'identification d'ailleurs renforcé par l'emploi du *nous* associant narrateur et narrataire. Le lecteur a la possibilité d'éprouver de l'empathie pour le bourreau et de se demander : « Et moi, dans un tel chaos, qu'aurais-je fait ? ». De manière habile, Littell donne au bourreau la posture de la victime et au lecteur celle d'un accusé potentiel. Quelle distance

critique ce dernier doit-il, veut-il, peut-il maintenir entre le narrateur et lui ? Et si les confessions vénéreuses de l'officier nazi suivaient une subtile stratégie destinée à ébranler le lecteur et lui extorquer sa bienveillance ? Max Aue inspire l'attirance et la répulsion. Le lecteur garde une impression de liberté. La réception des *Bienveillantes* ne peut être que perplexe.

Voilà pourquoi nous ne pouvons en rester à des jugements sommaires, ni sur le narrateur, ni sur ceux qui, comme lui, ont été amenés à participer à la solution finale. D'où notre trouble et notre inconfort, mais aussi le changement possible de notre regard, sur les victimes de la Shoah, quelles qu'elles soient. La scène où Max Aue embrasse une jeune femme avant de la tuer montre la complexité des rapports entre bourreaux et victimes. Une telle scène aurait-elle été pensable et soutenable, si nous ne la découvrons pas à travers le regard et la voix de Max Aue ?

La Deuxième Guerre mondiale fascine encore. Malgré la multitude d'études historiques et de créations artistiques qui lui sont consacrées, l'intérêt du public n'a pas diminué. L'ampleur de l'événement, le nombre des victimes, l'extermination de certaines catégories de personnes en ont fait une réalité unique dans sa noirceur. Pourtant, sous les événements déjà connus et interprétés, reste, sous-jacente, une question : comment chacun de nous se serait-il conduit face aux horreurs s'il avait été tenu de remplir une fonction dans l'appareil nazi ? La réalité humaine reste une énigme. Comment devient-on bourreau ? Comment franchit-on la limite qui sépare l'humain de l'inhumain ? Comment, auparavant, tracer la frontière ? Ces questions surgissent à la lecture des *Bienveillantes*. Au-delà des circonstances du génocide, le comment, il faut chercher la motivation du bourreau, le pourquoi, question qui, jadis et bien naturellement, était posée du côté des victimes<sup>1</sup>. Littell, lui, l'envisage du point de vue du bourreau. À la lumière de ces constatations, nous avons axé notre travail sur la réalité du bourreau, telle qu'il la voit et la projette dans ses mémoires. Nous accorderons donc une importance majeure au concept de réalité sur lequel, d'ailleurs, l'auteur lui-même projette une vive lumière :

*C'est ça, le sujet de ce livre : le réel. Or il y a un grain dans le réel, comme on parle du grain d'une photographie : le réel a un goût, une odeur, des sons, et c'est cela que je voulais retrouver, rendre au plus juste. Quand on invente, on simplifie toujours. Je ne voulais surtout pas écrire ce qu'on appelle un roman historique, faire de ces événements un décor de théâtre devant lequel*

---

<sup>1</sup> « La question posée par le collectif allemand est celle, anthropologique, des circonstances, du *comment* ; elle s'oppose à celle posée par le collectif juif, la question des motivations des bourreaux, du *pourquoi* [...] », Andrea Lauterwein, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 82.

*faire évoluer mes personnages. Tant qu'on s'appuie ainsi fermement sur le réel, la part inventée, romanesque, tient la route.*<sup>1</sup>

En parlant du grain dans le réel, Littell fait référence au menu détail qui caractérise et, avec une infinité d'autres, constitue le système génocidaire ; comme le grain de la photo fournit des informations précieuses, comme la tache sur l'uniforme d'Aue et les échardes apparues mystérieusement sous ses ongles en disent long sur son vécu. Le réel, concept tellement véhiculé et décortiqué, pose des problèmes de définition et de catégorisation : « Le réel ? C'est ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement et se donne en se dérochant [...] On se doute que toute la difficulté gît en son évocation, car il en est du réel comme de ces petits animaux intelligents, qui s'en vont inmanquablement quand on leur intime de venir là »<sup>2</sup>. On comprend qu'il est ardu pour un auteur de représenter la réalité de la Shoah, insensée et sans précédent. Il est encore plus difficile de la rendre crédible, parce qu'elle est absurde.

Cette réalité, terriblement visible, mais qui échappe à la compréhension, apparaît dans la structure du roman de Littell. Certes, l'auteur met en scène les aspects factuels de la guerre qu'il dépeint avec une minutie clinique<sup>3</sup>. Mais derrière les excès de la description, réalisée dans un style flaubertien, on constate une tension continue, un foisonnement de symboles, un sens près d'affleurer, mais qui demeure inaccessible. La signification ne réside pas dans le déroulement implacable des événements. À force d'en voir trop, le lecteur ne parvient plus à réfléchir. Il s'engluie dans cette première couche de réalité factuelle. Par la suite, il en découvre les failles, les déchirures, les béances, les abîmes. Il est contaminé par l'obsession du vide qui envahit le narrateur.

La réalité peut être perçue, mais aussi interprétée ou comprise. Elle suscite dans le chef du bourreau narrateur hésitations, tourments, questionnements. Derrière celui qui achève les mourants dans une fosse remplie de cadavres, il y a une poupée en bois sur le point de s'effondrer, un nazi consumé par le regard d'une jeune Juive. C'est une autre réalité, mais qui se

---

<sup>1</sup> Nathalie Crom, « Le bourreau bureaucrate », in *Télérama*, 23 août 2006, n° 2954, p. 30.

<sup>2</sup> Serge Leclair, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 11.

<sup>3</sup> Charlotte Wardi, en faisant référence aux récits de survivants, remarque la sobriété de l'écriture : « Cette volonté délibérée de dépouillement, le refus de [...] comparaisons offre au texte sa puissance suggestive et au texte sa vérité. Plus la réalité est démente, plus le mot qui la dépeint doit être précis, approprié. » Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1986, p. 52.

dérobe, elle aussi. Par ailleurs, la signification attribuée à la réalité des massacres est à relier à l'univers familial de Max Aue. Ouvrir ainsi un monde intime permet d'accéder à ce mystère, mais non de l'élucider : comment un homme arrive-t-il à tuer ? Les deux aspects de la réalité, qui, selon Watzlawick, suscitent « la perception et l'attribution d'une signification »<sup>1</sup>, apparaissent dans *Les Bienveillantes*. Le premier sous forme d'actions, tels les massacres vus de l'extérieur, relatés de manière détachée ; le deuxième comme leitmotiv obsédant, avec un aspect eidétique, des théories, des ébauches inabouties de justification, une absence d'explications plausibles. Max Aue après s'être replongé dans l'horreur de ses actes, à la fin de son récit, est poursuivi par des *Bienveillantes*. La compréhension ne s'est pas produite.

## **Méthodologie**

L'analyse d'une œuvre aussi longue, complexe et dérangeante ne peut faire l'économie d'une analyse rigoureuse suivant des méthodes appropriées. En effet, la saisie de la réalité du narrateur qui élabore une représentation de la Shoah appelle une approche qui puisse rendre compte de ses éléments, de son ensemble et de ses structures. Notre thèse ne s'inscrit pas dans la recherche théorique. Elle veut pratiquer une analyse, décrypter une œuvre qui résiste et qui parfois déplaît, attirant ainsi l'attention, comme par une coquetterie inversée. Nous fouillerons dans sa riche substance afin de découvrir les diverses couches de la réalité qui la constitue et nous étudierons sa construction musicale, remarquable à bien des égards.

Une seule approche critique ne saurait rendre compte de la problématique complexe que *Les Bienveillantes* développe sur le mode romanesque. Sans prétendre avoir trouvé la meilleure approche, nous pensons, à la suite de Jauss que le texte doit s'envisager comme procès, production continue de sens ou, plus exactement, de possibilités de sens<sup>2</sup>. Ainsi, il ne dévoile pas une vérité unique. Le parcours interprétatif cherchera donc à saisir la polyphonie du texte de Littell et empruntera diverses voies critiques pour en faire ressortir la richesse. L'approche sera à la fois poétique et poïétique : en quête du savoir-faire narratif et rhétorique de l'auteur, mais aussi susceptible de montrer comment l'œuvre se fait, par une savante alchimie, dans la cornue de la lecture.

---

<sup>1</sup> Daniel Parrochia, *Le Réel*, Paris, Bordas, coll. « Philosophie présente », 1991, p. 144.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, p. 366.

Une première orientation de la recherche sera herméneutique. Une analyse textuelle tentera de saisir le non-dit du texte de surface, allant du signifiant au signifié, comme le préconise Derrida. Sera aussi pratiquée la méthode de construction et déconstruction du même Derrida, dans le sens de renversement, d'abandon des significations antérieures. La réalité historique, dans le roman, est en effet minée par la réalité humaine. Le regard du bourreau présente l'acte de tuer autrement, comme un travail à la chaîne. Toutes les déterminations culturelles, sociales, historiques que subit la pensée forment la réalité. Notre thèse se propose de décortiquer la réalité pour apprendre à la voir.

L'évolution du héros suit un double mouvement. Il avance. Il recule. Par exemple, si, dans un premier temps il progresse en adhérant à l'idéologie nazie et applique le principe de l'obéissance, dans un second temps, au contraire, il compromet sa position de SS par des actions décevantes (il est sanctionné trois fois) et par ses choix sexuels peu conformes. Son sens du devoir le place à côté des pelotons d'exécution. Dans son for intérieur, par contre, il s'interroge et son assurance s'effondre. De même le roman présente deux phases d'actions : la conquête vers l'Est, puis la débâcle, le repli sur Berlin.

L'écriture très travaillée du texte nécessite bien évidemment une approche narratologique. Celle-ci sera attentive au choix du point de vue narratif focalisé sur le héros-narrateur dont elle envisagera l'imaginaire complexe et la psychologie tourmentée. Max Aue a été à la fois acteur et témoin dans l'horreur de la Shoah, avant de s'engager dans un travail de remémoration long et difficile. Sa personnalité, qu'on ne peut éclairer qu'à la lumière de théories psychanalytiques, affecte tant la perception que la narration des faits, l'une et l'autre submergées par le rêve, le fantasme, le délire. Max Aue n'est pas que regard, il est également voix. Et avant même la mise en mots, surgit le langage du corps, avec ses malaises et ses rejets symptomatiques : vomissement et diarrhée. Ensuite vient le récit, avec l'enchaînement des souvenirs issus de périodes différentes, les commentaires, les références artistiques, culturelles, religieuses, le substrat mythique.

Il conviendra aussi de rendre compte du traitement du temps extrêmement subtil dans ce roman rétrospectif, qui joue sur différents niveaux de passé : celui d'une vie déjà tourmentée quand elle est encore intra-utérine, puis chaotique, pendant l'enfance, l'adolescence, la jeunesse ; celui des activités du narrateur, plongé dans l'horreur de la guerre, puis attelé à son récit, à des

fins de confession, d'explication, de plaidoyer. Dans *Les Bienveillantes*, la forme romanesque canonique vole en éclats. L'architecture de l'œuvre est foisonnante, débordante, excessive. Elle oriente la lecture vers d'autres genres littéraires qui se sont peu à peu, mais solidement implantés dans le champ de la modernité et ont donné naissance à des œuvres liées à l'Histoire, mâtinées de policier, truffées d'interrogations philosophiques et faisant abondamment référence à la psychanalyse.

La structure musicale de l'œuvre n'est pas sans signification. Elle recèle un sens caché. Nous avons à ce propos trouvé des informations éclairantes dans l'ouvrage de Rebatet<sup>1</sup> sur la musique. Il envisage une synergie entre structure horizontale et structure verticale. Or le livre de Littell se construit précisément sous l'effet d'une forte poussée narrative, horizontale : celle des événements qui se pressent de juin 1941 à avril 1945, mais aussi sous l'effet de poussées verticales, créant par superposition, des associations, des retours en arrière, des renvois au mythe, bref une intertextualité qui élargit le récit. Le rapport établi entre la diégèse et la narration, la durée, la place, la fréquence des séquences et la manière de les raconter sont essentiels, de même que les liens, les jeux de reflets et d'échos significatifs discernables entre elles. Mais le tout prend également du sens, dans la structure musicale de la suite et son mouvement circulaire.

Par ailleurs, la méthode génettinienne du palimpseste – l'intertextualité, l'hypertextualité, la paratextualité – semble tout à fait appropriée vu qu'elle envisage les lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur. Nous adopterons donc la classification et la terminologie de Gérard Genette pour analyser le fonctionnement narratif des *Bienveillantes* dont les chapitres sont nommés par un type de danse.

Pour ce qui est des concepts, on fera appel aux théories de l'imaginaire de Gilbert Durand et de Gaston Bachelard, les catégories de la rêverie trouvant parfois d'autres significations. L'immensité de la forêt, par exemple, acquiert chez Bachelard des valeurs d'espace sacré, ancestral, tandis que chez Littell elle devient lieu d'inquiétude, de mort, de rêverie sur les ressorts de la machine à tuer. Le concept du cercle herméneutique reprenant le caractère circulaire de la représentation du réel que Georges Poulet met en évidence par la même

---

<sup>1</sup> Rebatet, en parlant des suites de Bach, fait référence à la synthèse du contrepoint et de l'harmonie, synthèse ultime de l'écriture horizontale et de l'écriture verticale en musique. La structure horizontale correspond à la poussée mélodique et la structure verticale aux constructions harmoniques. Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Lafont et La Compagnie Française de la Librairie, 1969, p. 204.

métaphore nous servira pour appréhender chez Aue la démarche d'intériorisation du regard vers la conscience. Les théories psychanalytiques de Klaus Theweleit, Julia Kristeva et Paul Schilder semblent pouvoir éclairer la réalité du corps, donnée importante dans l'approche de la violence.

Les théories sémiotiques ont aussi trouvé place dans la recherche sur la signification des images et des symboles décelés dans le roman. Selon Merleau-Ponty, « la perception est une re-création ou une reconstitution du monde à chaque moment »<sup>1</sup>. Cette définition éclaire plusieurs questions de sémiotique abordées dans l'ouvrage : statut du corps propre, organisation sensible du temps et de l'espace.

Pour mieux saisir la spécificité des *Bienveillantes*, référence sera faite à d'autres œuvres de Jonathan Littell, comme *Le Sec et l'humide* où il relit les *Mémoires* de Léon Degrelle, chef de la légion SS « Wallonie ». L'importance de ce texte apparaît à la lumière des théories de Klaus Theweleit, exposées dans la postface. Sont intéressants aussi *Études*, qui aborde les figures de la scatologie et de l'homosexualité, de même qu'*En pièces, Récit sur rien, Une vieille histoire*, reprenant la thématique des *Bienveillantes*, sans oublier *Triptyque : Trois études sur Francis Bacon*, étude de l'œuvre du peintre qui précise l'idée de Littell sur l'image. Des reportages signés par Littell serviront aussi de points de repère dans le parcours interprétatif. L'intertextualité active observée au niveau des œuvres de l'auteur se manifeste aussi avec des textes d'autres écrivains sur la Shoah et qui font ressortir l'originalité des *Bienveillantes*.

En analysant comment Max Aue a perçu les événements, comment il s'en souvient et comment il les rapporte, nous espérons approcher le sens de l'œuvre tout en signalant les stratégies de brouillage mises en place par Littell pour montrer que le chemin vers la vérité est ardu. Il convient en effet de dépasser une vision simpliste et horizontale de l'œuvre, d'être attentifs à la dimension verticale qu'évoque Littell dans l'un de ses entretiens, de chercher quelques réponses à ce qui a été appelé « une interrogation contemporaine [permettant que] le paradigme du Mal représenté par la Shoah se prolonge dans l'inhumain du présent »<sup>2</sup>. Certes, cela n'achèvera pas la réflexion, mais cela la rendra plus ouverte et l'inscrira ainsi un processus

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 240-241.

<sup>2</sup> Ruth Amossy, « La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple des *Bienveillantes* », in Dominique Maiguenau, Inger Ostenstad, *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 62.

d'interprétation pareil à celui qu'inspire la Torah où chaque réponse suscite une nouvelle interrogation.

## **Plan**

Notre travail comportera trois parties : la réalité du bourreau, sa vision sur la réalité de la Shoah, et la voix du texte par le biais de laquelle se construisent les deux premiers axes.

Tout d'abord, l'étude de la réalité du bourreau, de sa carrière au sein du nazisme, de son positionnement dans la réalisation de la solution finale, de sa prise de conscience, de l'évolution de la pensée. Ensuite, l'examen de la présence et la voix du corps dans l'espace de l'horreur, lecture complémentaire du parcours narratif. Le roman a la dimension de la catastrophe pulsionnelle de Max Aue. Enfin, la première partie se clôturera par l'analyse de la recherche identitaire et des hésitations idéologiques de Max Aue, personnage ambigu et instable dont la situation familiale est problématique.

La deuxième partie examinera la pluralité des strates du réel décelable sous les notations les plus plates. Pour mieux le comprendre, nous analyserons l'itinéraire du bourreau à la lumière des images des *Bienveillantes*. Partant de la conception de l'imaginaire comme réel décalé, une approche inspirée des figures de l'imaginaire bachelardien éclairera la réalité de la Shoah telle que l'a révélée Littell. Pour comprendre la réalité par l'imaginaire qui s'y tapit, référence sera faite aux quatre éléments de l'imaginaire bachelardien : l'eau et ses innombrables significations, la terre dont les profondeurs servent de refuge, l'air qui renvoie à la prise de hauteur comme à la chute et est lié à l'évolution du regard du narrateur, le feu enfin. Cette exploration se poursuivra par une lecture durandienne du récit avec interprétation du régime nocturne et des postures copulative et digestive.

La troisième partie se centrera sur la voix narrative et les modalités de mise en texte de la diégèse. Elle abordera d'abord la problématique de la temporalité, les allers-retours du récit et ce qu'ils révèlent sur la construction de la vision du bourreau, le lien entre la représentation de l'espace et le statut du nazi, le regard descripteur qui inscrit le récit dans un espace oscillant entre rêve et réalité, le territoire intérieur, les manifestations d'intertextualité (transtextualité, métatextualité, hypertextualité) précisant la vision du bourreau sur les événements dans lesquels il a été entraîné. Le trajet interprétatif envisagera ensuite l'étude de l'identité et du statut du *je*

narrateur pour déceler les caractéristiques de l'autobiographie fictive de Jonathan Littell. Enfin seront examinées la mise en abyme par la métaphore du trou assimilant la notion de vide à l'échec de la quête du bourreau et les formes d'ironies présentes dans *Les Bienveillantes* qui, sur le mode interrogatif et paradoxal, dévoilent la position de l'auteur par rapport à son personnage et éclairent son attitude par rapport au système nazi. L'ironie a aussi une fonction de désacralisation. Elle se retrouve dans l'approche carnavalesque d'épisodes où Max Aue participe activement au génocide.

***PARTIE I : LA RÉALITÉ À TRAVERS UNE VOIX***

## La réalité à travers une voix

*Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans entendre, sans épeler –  
et la littérature en fut tout altérée. Évolution de l'articulé à l'effleuré –  
du rythmé et enchaîné à l'instantané, – de ce que supporte et exige un auditoire  
à ce que supporte et emporte un œil rapide, avide, libre sur la page.*

Paul Valéry, *Littérature*

En reprenant la distinction introduite par Paul Valéry qui a nommé Verlaine poète de la voix et Rimbaud poète de l'œil, on peut concevoir que Jonathan Littell est à la fois écrivain de la voix et de l'œil. D'une part, c'est la voix du narrateur, ancien officier nazi qui nous déroule le fil de ses souvenirs constituant la trame narrative du roman *Les Bienveillantes*. Cette voix donne vie à celles des autres personnages réels ou fictifs, à même de rendre compte de l'univers de la Deuxième Guerre mondiale. Dans la polyphonie du roman, la voix de Maximilien Aue qui donne naissance au texte, retrace le cheminement personnel d'un être humain dont l'esprit et la pensée évoluent dans le sens de l'affaiblissement, de l'errance. Face au mal omniprésent, la réaction de Maximilien est celle du rejet. Elle se manifeste par l'égarement, par une prise de distance par rapport aux principes nazis et par la quête d'un refuge spatial et temporel dans les rêves, les fantasmes, le passé. D'autre part, la voix prend vie sous le regard du lecteur bouleversé et fasciné par la réalité cruelle de la Shoah.

Jacques Nassif annonce le retour de l'empire de la voix qui se fait entendre dans toute lecture et qui accompagne le regard du lecteur : « Car c'est bien la lecture qui réalise, ni vu ni connu, ce passage de la voix à l'écrit : celui qui lit, en ânonnant les lettres qu'il déchiffre, a besoin de convoquer, bien davantage que ses yeux, qui n'y suffiraient pas, le souffle de sa voix [...]. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Nassif, *L'Écrit, la voix : fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Aubier psychanalyse », 2004, p. 15.

C'est bien le regard et la voix du lecteur que le narrateur invite à collaborer à sa création. Le roman s'ouvre sur l'appellatif « Frères humains »<sup>1</sup>, emprunté au début de la célèbre Ballade des pendus de François Villon. La minutie dont fait preuve le narrateur dans ses descriptions nous plonge au cœur du réel. Son regard est aigu et n'épargne rien au spectateur. Celui-ci est conduit de l'extérieur à l'intérieur de la conscience de l'officier SS, bouleversée et marquée à jamais, mais aussi jusque dans son subconscient. Tout est connecté au passé, à la vie intérieure. Les événements de la guerre convergent vers le même point, le centre du cercle, l'esprit du bourreau errant qui cherche à comprendre. En ce sens, il nous semble essentiel de repérer et d'analyser l'effet de manque, de non-accomplissement. D'un côté, au niveau de la narration, surgissent des vides qui ouvrent sur d'autres significations. D'un autre, la défaillance se situe au niveau du corps, miroir vivant des monstruosité infligées aux victimes. Le déroulement des événements, l'enchaînement des réflexions sont rythmés : la musique et la danse structurent le récit qui épouse les formes d'une œuvre de Rameau. La voix des arts ouvre d'autres chemins d'interprétation.

Comment déceler la réalité des *Bienveillantes*, roman polyphonique où plusieurs plans s'imbriquent ? La réalité du bourreau qui d'habitude se tait et obéit, mais qui cette fois parle et revendique un statut de victime, est-elle différente de celle de la victime véritable ? Le fil d'Ariane de notre enquête nous conduit aux théories de Georges Poulet portant sur les métamorphoses du cercle et dans celles de Klaus Theweleit sur le corps fasciste. La réalité n'est pas perçue dès la première approche. Elle l'est par le biais du subconscient qui laisse entrevoir le vécu d'un criminel de guerre. La réalité du bourreau dépasse ce qui est donné à voir. Elle est révélée par sa voix, par celles des autres personnages et par celle de son corps stigmatisé par des crimes commis au nom du national-socialisme. C'est la résonance de toutes ces voix dans l'espace de l'horreur qui oriente notre recherche du sens.

La voix du narrateur est la clé de l'interprétation. Prudente, mélancolique, envoûtante, elle module sa tonalité avec des accents rhétoriques. Pour arriver au lecteur, elle doit sortir d'une bouche emplie de sable où les mots se perdent. En passant de *vous* à *nous* dès le premier chapitre, elle implique le narrataire dans la responsabilité criminelle. C'est la voix alerte de l'homme pressé, rêveuse devant les grands espaces du Caucase, poussiéreuse, souffrant devant

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

les horreurs infligées aux autres humains, perdue dans la forêt des langues et qui défend les Bergjuden. À Stalingrad, elle perd peu à peu sa vivacité. Un long ralenti marque le tempo de la respiration. On ressent l'approche de la mort et de la défaite.

La voix de celui qui redécouvre le monde est étouffée par les intrigues, la corruption d'un système qui se précipite vers sa perte. Il y a aussi la voix du monologue, des rêveries solitaires loin de l'univers guerrier. Le mot même, *air* qui donne son titre à un chapitre est révélateur d'un changement pour ce qui est de la narration : l'officier nazi aspire une grande bouffée d'oxygène avant de se lancer dans les flammes qui embrasent Berlin. Dans le chapitre *Gigue*, les fantasmes sexuels obsédants semblent étouffer sa voix. Cette voix aux tonalités multiples serait-elle vraiment celle d'un bourreau qui décrit avec réalisme et véracité l'univers concentrationnaire ? Certains critiques ne faisant pas partie des thuriféraires de Littell ont trouvé son narrateur peu crédible. Ils ont, par exemple, dénoncé l'irréalité de Maximilien Aue qui, par son discours-fleuve, noie le lecteur.

Selon Claude Lazmann, par exemple, un bourreau n'a pas de parole et Max Aue ne fait pas exception. Sa stratégie narrative brouille les pistes et dupe les lecteurs comme les critiques. La piste que propose Claude Lanzmann, celle du récit qui interprète et mystifie, met en lumière un système de séduction perverse. Régine Waintrater, pour sa part, souligne l'invraisemblance. L'officier nazi ne cesse de raconter et de se raconter, contrairement à l'attitude des bourreaux réels. Littell quant à lui reconnaît qu'il a donné à Maximilien Aue le statut d'un nazi hors norme. Lors d'un entretien paru dans *Le Monde*, il avoue ne pas avoir cherché la vraisemblance, mais la vérité : « La vérité romanesque est d'un autre ordre que la réalité historique ou sociologique. » À son avis, « un nazi sociologiquement crédible n'aurait jamais pu s'exprimer comme un narrateur »<sup>1</sup>.

Inutile de nous attarder sur ces considérations. Notre démarche ne consiste pas à trancher la question de la vraisemblance du statut du héros-narrateur. Au cœur du récit, nous chercherons à saisir sa réalité dans ses actes, ses pensées et les réactions de son corps. Cette réalité nous introduit au cœur du débat sur l'humanité de l'inhumain. Notre projet est de rendre compte de l'humanité, de la souffrance du nazi. Nous ne nous arrêterons pas à une première approche du roman, celle de la profanation de la mémoire des victimes, celle de la perversion. Pourquoi ne

---

<sup>1</sup> Interview de Jonathan Littell, propos recueillis par Samuel Blumenfeld dans *Le Monde des livres*, 16.11.2006.

pas envisager que le roman *Les Bienveillantes* fait penser à l'univers des victimes par le biais des tourments subis par un bourreau singulier ?

## **I.1 Acheminement d'une voix**

C'est par la voix que la conscience s'ouvre à l'inconscient,  
et l'homme, à lui-même et à l'autre.

Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix*

### **I.1.1 La voix de la vérité**

La méthode du cercle herméneutique de Schleiermacher consiste en trois étapes : suppositions sur le sens initial, analyse détaillée des parties, compréhension du tout. Elle semble convenir pour l'approche de la réalité des *Bienveillantes*, roman qui a bouleversé le champ littéraire contemporain. Ce qu'a dit Littell sur la structure de son roman révèle l'existence d'axes horizontaux et verticaux, de couches superposées au fur et à mesure que le roman s'élaborait. Décomposer et analyser ces éléments est essentiel dans le processus d'interprétation. La circularité de la compréhension va dans deux sens : d'abord de l'extérieur vers l'intérieur, de la réalité cruelle vers la conscience de l'officier, ensuite du noyau de la conscience d'Aue vers différents espaces : famille, société, politique. L'analyse des images et des symboles qui parsèment la narration renforce la charpente conceptuelle de notre étude.

Les événements de la guerre convergent vers le même point, le centre du cercle, l'esprit du bourreau errant qui cherche à comprendre. La définition que donne le critique Georges Poulet peut confirmer notre démarche interprétative par le mouvement d'irradiation, d'émanation qu'elle inclut. Le rapport entre le centre et la circonférence prend dans le roman la forme de couches superposées en allant du cercle familial à la sphère cosmique. En examinant la perception de la réalité extérieure donnée dans *Les Bienveillantes* à travers la réalité intérieure du narrateur, on comprend que les concepts de centralité et de circularité peuvent aider à saisir la manière particulière dont Littell présente l'horreur de l'extermination. Le romancier introduit son narrateur comme conscience au centre d'une série de cercles : social, politique, philosophique,

familial. Mais il faut ajouter aussi les rapports qui existent entre le narrateur et les autres personnages dont les voix sont censées compléter sa réalité de bourreau. Notre étude ne peut négliger le récit du corps qui révèle les tourments du héros. Ses tiraillements intérieurs influencent son fonctionnement physique, comme on le voit lorsqu'il est victime de vomissements. N'oublions pas non plus la voix des arts. Elle revêt une grande importance, car Max Aue est un esprit cultivé qui s'abrite dans les tranchées avec un livre dans la poche, ce qui montre bien son profil de guerrier atypique.

On peut retrouver dans d'autres textes de Littell, *Études* et *Sec et l'humide*, les hantises et les fantasmes des personnages des *Bienveillantes*. La saleté et la sodomie y apparaissent. Le héros de *L'Attente* est près de mourir asphyxié par la souillure qui le couvre suite à un accès de diarrhée. Léon Degrelle est envahi par la boue russe, symbole de la dissolution extérieure et intérieure. Le même personnage, en pensant aux viols perpétrés par des Russes envahissant le Reich, sent « son anus qui se serre »<sup>1</sup>. Un autre dans *Études* se fait sodomiser par un jeune Noir pour tenter de combler son vide intérieur. Cette scène en est aussi l'une des *Bienveillantes*, où durant la sodomie le narrateur sent que sa tête est raclée à l'intérieur.

La voix de la vérité n'est donc pas à chercher seulement dans le texte du roman *Les Bienveillantes*. *Le Sec et l'humide* offre, lui aussi, des clés pour une interprétation plus profonde de Maximilien Aue. Jonathan Littell reprend par ailleurs les théories de Klaus Theweleit. Celui-ci, dans *Mannerphantasien*, a essayé d'analyser la structure mentale du fasciste à partir d'un corpus d'environ deux cents romans, mémoires et journaux rédigés par des « mâles-soldats » des *Freikorps* allemands. Il envisage la violence comme signe extérieur d'états corporels dévastateurs. La réalité du corps du mâle-soldat fait sens. Avec ses grilles de lecture, l'écrivain américain a interprété *La Campagne de Russie* de Degrelle, fasciste belge ayant rejoint les nazis durant la Deuxième Guerre Mondiale, à qui, précisément, Littell dédie son essai *Le Sec et l'humide*. Le portrait que Lucien Lippert brosse de Degrelle, commandeur de la légion « Wallonie », apparaît dans le chapitre *Allemandes* des *Bienveillantes*. Les deux textes montrent que Maximilien Aue et Degrelle ont les mêmes comportements et les expriment par les mêmes champs lexicaux, ordonnés autour de la « panique de la dissolution des limites corporelles »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Le Sec et l'humide*, Paris, Gallimard, 2008, p. 32.

<sup>2</sup> Id., p. 119.

Notre thèse est que la réalité du bourreau est placée sous le signe d'une quête, d'un non-accomplissement, d'une errance n'atteignant jamais son but, d'un manque fondamental. Elle n'est donc pas une réalité de vainqueur. Cette opinion trouve appui dans les concepts de la critique psychanalytique de Julia Kristeva concernant le rapport entre le physique et le psychique, s'imbriquant en outre dans le réseau de signes interprétatifs appartenant à Klaus Theweleit.

Le monde intérieur du narrateur est en effet marqué par la souffrance. Le bourreau ne coïncide pas avec lui-même. D'où sa quête de l'unité perdue. Même si à un moment il reconnaît qu'il se soumet, qu'il accepte de mettre en œuvre des ordres criminels, il laisse au lecteur la possibilité d'entrevoir que sa volonté manque d'implication aux moments cruciaux qui ont décidé de son sort : son entrée dans la SD, ses missions dans les camps nazis, en Hongrie. Lors de cet épisode, son opposition n'est plus implicite. Au contraire, il essaie, mais en vain, de convaincre les décideurs de lui assigner un rôle qui corresponde à sa structure spirituelle. Ses rapports avec le système dont il est un rouage traduisent ce malaise : il ne réussit pas toujours à rédiger des rapports qui correspondent aux attentes des supérieurs. Il ne se limite pas aux responsabilités qui lui reviennent en essayant d'humaniser en quelque sorte les gestes des bourreaux. À cause de sa non-conformité sociale, ses relations sont tendues avec d'autres adeptes du national-socialisme. Il est, en effet, célibataire, sans enfants, et a des fréquentations qui suscitent la suspicion sur son orientation sexuelle.

La voix du questionnement, la voix des doutes, la voix inquiète fait entendre peu à peu ses inflexions. Dans « Conversation à Beyrouth » Littell mentionne dans son roman « la quête de l'enfance perdue, du paradis perdu »<sup>1</sup>. En plus de celle-ci, signalons en une autre : celle des causes, des mobiles qui ont déclenché le système génocidaire, la « quête indéfinie des enchaînements signifiants »<sup>2</sup>. Telle est peut-être la quête négative dont l'auteur parle, cette recherche à contre-courant, vouée à l'échec.

Aue peut être perçu comme un enfant incapable de limiter son désir : que celui-ci soit sexuel ou intellectuel. Pour lui, la recherche de la vérité compte parmi « les seules choses

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell , « Conversation à Byrouth » in *Le débat*, numéro 144- Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 6.

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 104.

indispensables à la vie humaine »<sup>1</sup>. Mais il ne réussit pas à comprendre. D'où la présence d'une ellipse, le sentiment de vide et de manque, qui d'ailleurs s'étend à tout un peuple. Car l'officier est la synecdoque de l'Allemagne. Il est significatif de remarquer la similitude entre sa vie et l'Histoire : « Au fond, écrit-il, le problème collectif des Allemands, c'était le même que le mien ; eux aussi ils peinaient à s'extraire d'un passé douloureux, à en faire table rase ». <sup>2</sup> Ignorer le passé, construire sur un vide suppose de soumettre son œuvre à la fragilité, d'être voué à l'échec.

L'image du début du roman, où le narrateur remarque sa stagnation à l'état de larve, est en ce sens révélatrice. La larve symbolise l'état du nazi. Sa punition est de ne jamais connaître la beauté réjouissante du papillon. La métamorphose n'a pas lieu. Aue ne trouve pas ce qu'il cherche. Il bute contre l'impossibilité de connaître. La chrysalide rappelle cet état transitoire entre deux étapes du devenir, la condition de l'accomplissement de renoncer à un passé et d'accepter un nouvel état. Mais l'ancien SS devenu directeur de l'usine de dentelle ne peut pas accéder à une nouvelle étape de sa vie. Il ressent la présence des Érinyes. Son passé l'obsède. Devenu chrysalide dans sa vieillesse, il ne peut pas quitter son cocon. La résurrection, la sortie du tombeau n'ont pas lieu. « Et puis le temps passe, la nymphose ne vient pas, on reste larve, constat affligeant, qu'en faire ? »<sup>3</sup> Cette image récurrente acquiert d'autres sens au fil du texte. Les pendus, « des chrysalides somnolentes, attendant patiemment la métamorphose »<sup>4</sup>. Cette métamorphose touche à la compréhension de la mort, moment insaisissable.

*Ce n'était pas au plaisir que j'en avais [...] c'était sans doute à leur manque effrayant de conscience de soi, cette façon étonnante de ne jamais penser aux choses, les bonnes comme les mauvaises, de se laisser emporter par le courant, de tuer sans comprendre pourquoi et sans souci non plus, de boire sans même chercher à s'absoudre de son corps. Voilà ce que moi je ne comprenais pas, moi, mais on ne me demandait pas de le comprendre.*<sup>5</sup>

Remarquons la frontière qui sépare Max des autres. Même s'il reconnaît son statut de bourreau, il n'accepte pas d'être assimilé à ceux avec qui il partage la même catégorie professionnelle. Lui, il cherche à comprendre, aussi bien son adhésion au nazisme que ses actes

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

<sup>2</sup> Id., p. 485.

<sup>3</sup> Id., p. 11.

<sup>4</sup> Id., p. 162.

<sup>5</sup> Id., p. 89.

en tant qu'officier du Reich. Sa pensée radicale l'a entraîné dans cet enfer vers lequel l'attiraient déjà certaines idées personnelles.

*Depuis mon enfance, j'étais hanté par la passion de l'absolu et du dépassement des limites [...] Ma pensée, je l'avais toujours voulue radicale ; or l'État, la Nation avaient aussi choisi le radical et l'absolu, comment donc, juste à ce moment-là, tourner le dos, dire non [...] ? Il fallait néanmoins, de cela au moins j'étais intimement persuadé, les suivre jusqu'au bout, les yeux grands ouverts.<sup>1</sup>*

Cette passion d'absolu est une donnée dont il faut saisir l'importance quand Aue parle de la transgression. C'est à cause de celle-ci qu'il a été placé dans un pensionnat. On apprendra plus tard qu'il s'agissait d'une relation incestueuse avec sa sœur.

Dans un roman comme *Les Bienveillantes* où tout un univers d'horreur est perçu au départ d'un centre, à savoir le regard, l'esprit, la psychologie tourmentée d'un bourreau hors norme, on peut voir une belle construction circulaire, un système fonctionnant par ondes concentriques. Par sa simplicité et sa pureté, le cercle a en effet une grande force suggestive. Il appartient à la philosophie transcendantale dans la mesure où son mouvement de retour continué au même point, ou d'expansion puis de contraction entre le centre et la circonférence, correspond aux actes de l'esprit et de l'existence même. Le cercle, la sphère sont devenus le principe constitutif de la représentation et de la méditation. Forme des formes, le cercle acquiert pour Georges Poulet la capacité de représenter toute forme. Ce concept critique dont l'auteur des *Métamorphoses du cercle* se sert pour pénétrer le sens des œuvres de Rousseau, Balzac, Flaubert est censé aussi apporter un étayage théorique aux découvertes que nous avons faites en lisant *Les Bienveillantes*.

### **I.1.2 En quête**

Le regard circulaire et la pensée qui intègre ce que voit le narrateur sont deux de caractéristiques de sa personnalité et de sa vie en diptyque. Le cercle du regard dont le centre est la pensée donne du sens à notre démarche d'interprétation. Ces deux composantes de l'existence du bourreau se rejoignent et se prolongent. Ce qu'Aue découvre et fait passer peu à peu par le

---

<sup>1</sup>Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 95.

filtre de sa pensée, mais désorganise aussi le fonctionnement de son corps, si bien qu'il va mettre en question sa soumission aux règles du système auquel il adhérerait.

De quelle manière le regard peut-il être une clé du texte ? Il semble être l'élément qui donne accès au sens du roman. Il mène à la compréhension du récit par deux voies : celle du regard amoureux et celle du regard vers la mort. « Moi, je les regardais, comme si mes yeux étaient un appareil de Röntgen. »<sup>1</sup> « Je m'observais en permanence : c'était comme si une caméra se trouvait fixée au-dessus de moi, et j'étais à la fois cette caméra, l'homme qu'elle filmait, et l'homme qui ensuite étudiait le film. »<sup>2</sup> « Le désir de voir ces choses était humain, aussi. »<sup>3</sup> Dans un entretien accordé au *Monde*, Littell présente Max Aue comme un rayon X qui balaye, un scanner qui capte et enregistre tout ce qui l'entoure. Ainsi, il en vient à partager avec le lecteur ses expériences de bourreau.

Le regard innocent des enfants vivant au sein d'une famille hors norme se mue en regard amoureux, doux-amer. Le regard de l'amour enfantin conduit au plaisir sans limites<sup>4</sup>. Voilà l'univers de l'enfance pathologique sur laquelle Littell fonde son roman. Le regard d'Aue sur sa sœur lors de leurs rencontres à l'âge adulte ne peut être qu'impur, dévoré par une passion sans limites, voyant partout le visage et le corps de l'aimée, mais qui ne peut trouver son accomplissement. Aue, alors, se change par le regard. Le sien devient celui d'une femme.

« Ma pensée maintenant glissait [...] je considérais ces nuques avec le regard d'une femme, comprenant soudainement avec une netteté effrayante que les hommes ne contrôlent rien, [...] les femmes les absorbent, ruinent leur domination et dissolvent leur contrôle [...] »<sup>5</sup> L'effroi de la découverte correspond à l'envahissement de l'univers du guerrier par le mou, le liquide, le féminin. Les amants de Max ne suffisent pas à le faire vivre. Chaque aventure sexuelle confirme son échec dans sa tentative de connaître la jouissance féminine. Ce ratage l'enchaîne encore davantage à son travail obsédant et mortifère de bourreau. Il voudrait saisir le sens du génocide, mais celui-ci, comme le plaisir tel que les femmes le vivent, se dérobe à lui.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 89.

<sup>2</sup> Id., p. 106.

<sup>3</sup> Id., p. 97.

<sup>4</sup> Id., p. 190.

<sup>5</sup> Id., p. 158.

Le regard d'Aue fouillant la mort est étroitement lié à sa quête mal définie, au fait qu'il n'accepte pas sa condition de tueur au sang-froid. Les exécutions auxquelles il participe sans y être obligé lui permettent d'étudier le comportement humain, celui de ses semblables et le sien. En regardant les autres tuer, il essaie de retrouver le moment initial, celui du choc, de la déchirure provoquée par l'approche de la mort, celui qui devrait lui fournir la compréhension recherchée ; mais ce qu'il reçoit en échange, c'est l'habituel, le commun, l'inerte, l'insensible. Il se plaisait à revenir sur le lieu des meurtres pour revivre les premières scènes de massacre, redécouvrir l'impact de la mort sur son esprit, avoir accès au savoir. Or il est projeté vers les ténèbres d'un quotidien boueux où il patauge. « Je m'enfonçais dans la boue tandis que je cherchais la lumière. »<sup>1</sup>

Aue est obsédé par une question : comment l'acte de tuer ne pose-t-il pas trop de problèmes, alors que mourir est si difficile ? Au fil des pages, son récit laisse voir que son implication dans les meurtres semble se diluer. Au début, il apaise la souffrance des Juifs agonisant en les achevant. Il facilite la mort du sage juif. Apparemment, il tue sa mère et son beau-père. Lors de l'avancée des Rouges, il exécute un vieillard jouant de l'orgue, trouvant cette musique-là inappropriée au moment de la défaite. Plus tard, il assomme un amant dans les toilettes d'un hôtel. Enfin, il fusille son ami Thomas, comme il le raconte dans les dernières pages du roman. Le SS est écartelé entre l'impératif du devoir et sa conscience qui tente de déceler le mécanisme poussant l'homme à tuer. « Mais j'avais du mal à penser, ma tête bourdonnait, une pression intolérable, je voulais aller dormir. »<sup>2</sup>

En tant que commanditaire du crime, il assiste à des agonies. Il les provoque parfois, comme dans les cas déjà cités : assassinat du vieux, meurtre de Thomas. Les Russes gagnent du terrain et d'une petite église s'échappent les sons d'un orgue. Au milieu de la destruction, on joue *L'art de la fugue* de Bach. Une voix réclame en Max Aue que la jouissance soit engloutie dans la mort. « Je ne pensais à rien, ma tête était vide de tout sauf de cette musique et de la pression noire de ma rage. Je voulais lui crier d'arrêter, mais je laissai passer la fin du morceau. »<sup>3</sup> Le manque de réflexion sur l'horreur de la solution finale le conduit au crime. Il n'a pas trouvé réponse aux questions qui le tourmentaient et que posait le meurtre inutile de millions

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 170.

<sup>2</sup> Id., p. 100.

<sup>3</sup> Id., p. 855.

de Juifs. Aucun impératif ne détermine plus ses actes. Il est en pleine dégringolade. La chute de Berlin correspond à son effondrement spirituel.

La mort est infligée pour accomplir la volonté de la victime, dans la scène du gnostique juif professant une métaphysique dualiste. Le corps y est présenté comme n'étant que corruption. La mort devient ainsi délivrance.

*Il était quand même vital de comprendre en soi-même la nécessité des ordres du Führer, si l'on s'y pliait par simple esprit prussien d'obéissance... sans les comprendre et sans les accepter, c'est-à-dire sans s'y soumettre, alors on n'était qu'un veau, un esclave et pas un homme.*<sup>1</sup>

La soumission ne peut se vivre que si, préalablement, elle est justifiée après une analyse, une compréhension et une appropriation des règles. Or, pour Max Aue, cet enchaînement logique est cassé. La compréhension ne s'accomplit pas. Certes, il parvient à mener à bien la démarche d'analyse qu'il s'assigne. Il est en effet capable d'avoir un regard objectif sur les actions d'autrui. Dans toute la galerie des portraits des bourreaux nazis qui « tuaient avec volupté »<sup>2</sup>, ceux que seul le devoir poussait à faire ce qui les dégoûtait et ceux qui prenant les Juifs « comme des bêtes » assumaient le rôle du boucher, Aue ne trouve pas une place qui lui corresponde. Sa quête se poursuit, animée sans cesse par une curiosité et une passion d'absolu effrayantes. L'auto-observation et l'auto-analyse dans des voies sans issue correspondent à la démarche de l'artiste qui, en décortiquant son œuvre, ne découvre pas quel mouvement mène le tout vers son accomplissement.

Il est à remarquer que tout le récit développe le thème de la recherche d'une vérité impossible à trouver : « Cette réponse, je la cherchais encore [...] La réponse à ma question continuait à me fuir entre les doigts. »<sup>3</sup> L'échec de cette quête est expliqué au début par un manque d'objectif palpable. Aue ignore ce qu'il doit comprendre. Il sait qu'il lui revient de mener une quête, mais ce qui la déclenche n'est pas clair pour lui. Cette ambiguïté s'oppose à sa passion pour l'absolu. Il ne peut abandonner la partie avant d'avoir atteint son but. « Sans doute, je n'avais pas encore compris ce que je voulais comprendre. Le comprendrais-je jamais ? Rien

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 101. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>2</sup> Id., p. 105.

<sup>3</sup> Id., p. 106.

n'était moins sûr. »<sup>1</sup> Thomas, en identifiant ce trait qui attire le malheur, essaie de le protéger : « Tu penses trop. C'est mauvais pour toi. »<sup>2</sup>

*Il me semblait être perpétuellement sur le point de comprendre quelque chose, mais cette compréhension restait au bout de mes doigts lacérés, se moquant de moi, reculant imperceptiblement, au fur et à mesure que j'avancais. Enfin une pensée se laissa saisir : je la contemplai avec dégoût, mais comme aucune autre ne voulait venir prendre sa place, je dus bien lui accorder son dû. Je la posai sur la table de nuit telle une lourde et vieille pièce de monnaie : si je tapais dessus de l'ongle, elle sonnait juste, mais si je tirais à pile ou face, elle ne me présentait jamais que le même visage impassible.*<sup>3</sup>

L'essentiel se perd dans les ondes du cercle du savoir, chacune marque un jalon dans l'éloignement de ce qui peut donner du sens. Les pensées s'enfuient. L'esprit est vide. C'est une étape où « le vide et la stérilité »<sup>4</sup> de sa pensée lui font du bien. Cette vacuité, il essaie de la combler par l'accomplissement appliqué de ses tâches bureaucratiques, par un assouvissement de ses désirs sexuels, en poussant son corps jusqu'à ses limites. Nous pouvons l'affirmer en nous référant aux propos du personnage principal de *L'attente*, dans *Études*, où Jonathan Littell rassemble des bribes de son futur roman : « La honte, la douleur me suffisait, je n'étais plus que mon vide. »<sup>5</sup> « Âmes en peine avides d'un autre dont le vide intérieur pourrait combler pour quelques heures le leur. »<sup>6</sup>

L'apaisement de la souffrance n'est plus possible pour Aue que par le biais d'autres personnes dont les tourments rendent les siens supportables. Le savoir ne lui appartient pas. Il se trouve du côté des Juifs qui se meurent. L'image de la fille qu'il embrasse avant qu'elle ne soit pendue le poursuivra tout le long de ses déambulations : « [...] je la trouvais toujours couchée sur mon passage, une question têtue, bornée, qui me projetait dans un labyrinthe de vaines spéculations et me faisait perdre pied »<sup>7</sup>. Son corps ne supporte pas cette charge. Il a l'impression de se désintégrer, d'être brûlé par la pureté du savoir. Poussé au bout de lui-même

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 127.

<sup>2</sup> Id., p. 137.

<sup>3</sup> Id., p. 475.

<sup>4</sup> Id., p. 701.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Études*, Fata Morgana, 2007, p. 25.

<sup>6</sup> Id., p. 24.

<sup>7</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 171.

par le désir, son corps devient un obstacle, une entrave qui ne résiste pas aux sollicitations de l'amour. Le désespoir érotique de l'avant-dernier chapitre reflète cette capitulation de l'esprit. Loin du monde des massacres, Aue s'abandonne à des rituels sexuels autosadomasochistes. Il cherche le salut par le corps.

Georges Poulet mentionne le caractère circulaire de la représentation du réel : le chemin qui vient de l'extérieur va vers la conscience. Le regard périphérique d'Emma Bovary erre dans les horizons perdus de deux cercles : le premier, celui des sensations, le second, celui des pensées. L'être pensant se répand de manière circulaire dans les espaces extérieurs et intérieurs<sup>1</sup>. Le personnage contemple la réalité environnante. Le lecteur des *Bienveillantes* voit par les yeux de Max Aue.

Le mouvement vient donc de l'extérieur. Les scènes présentées de manière neutre sont en ce sens révélatrices. Pourtant, il se déplace vers la conscience, vers l'intérieur confus du nazi, traversant le cercle des souvenirs déclenchés par des images et des gestes. Il serait pertinent d'analyser de la sorte la scène où l'on demande à Max Aue de s'impliquer dans les opérations *Endlösung*. Elle présente les images des Juifs arrivés au bord du ravin, en train de hurler et de se débattre, les mouvements continus des Askaris et des Orpo qui tirent « presque sans relâche »<sup>2</sup>. La description est ponctuée de quelques remarques concernant l'état d'esprit du narrateur : « J'étais pétrifié », « C'était horrible et cela m'emplissait d'un sentiment grinçant de dégoût. Je n'étais pas le seul à perdre contenance »<sup>3</sup>. Ce malaise est encore renforcé par des souvenirs liés à des sensations similaires qui surgissent de son passé. Au début, on ressent cette froideur que le narrateur manifeste même quand il parle de ses sensations. La description des tueries ressemble aux rapports qu'il rédige soigneusement. Pourtant, le regard des victimes produit des échos dans son âme pétrifiée par l'horreur. Le regard du bourreau rencontre celui de la victime. Le cercle se restreint. Le point de focalisation devient la conscience et l'esprit du SS. La froideur fond et fait place à une souffrance sans limites. Les mots deviennent brûlants. La compassion se mue en rage. Le corps désarticulé n'obéit plus. Les larmes montrent l'échec du désir de rester à l'écart.

---

<sup>1</sup> « Emma c'est un être qui voit; elle est aussi un être que nous regardons voir. » Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, p. 354.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 125.

<sup>3</sup> Ibid.

Chaque événement qui bouleverse la structure intérieure du héros le ramène au noyau, au point essentiel de sa conscience, à son désir de comprendre le pourquoi du génocide. La découverte d'une réponse semble pouvoir mener à l'apaisement. Néanmoins elle est impossible :

*Il me semblait qu'il y avait là quelque chose de crucial, et que si je pouvais le comprendre alors je comprendrais tout et pourrais enfin me reposer. Mais je n'arrivais pas à penser, mes pensées s'entrechoquaient, réverbéraient dans ma tête comme le fracas de rames de métro [...]. De toute façon personne n'avait cure de ce que je pouvais penser. Notre système, notre État se moquait profondément des pensées de ses serviteurs.<sup>1</sup>*

Le travail de prise de conscience s'opère grâce au discours qui présente une connivence entre Juifs et Nazis. Il apparaît ainsi que le massacre des Juifs avait pour but d'anéantir « le groupe humain porteur, dans ses livres sacrés, de la conscience universelle, de la capacité à distinguer entre le bien et le mal, de la mémoire ». <sup>2</sup> Le bourreau-narrateur est le marqué par cette idée, comme le prouve la présence itérative de la Juive pendue qui n'en finit pas de l'obséder même quand il se trouve loin du champ des horreurs : « [...] Les Juifs, *unser Unglück*, me poursuivaient comme un mauvais rêve, en début de matinée, collé au fond de la tête ». <sup>3</sup> Le malheur du philosophe tragique qu'est Aue ne ressemble pas à celui des autres nazis. Sa passion d'absolu l'a poussé à adhérer à un système qui ne lui laisse aucune issue : il doit connaître les raisons de ces « boucheries démentiennes ». <sup>4</sup>

L'origine fondatrice de ce récit autobiographique n'est autre que la recherche de la vérité : « Si j'ai enfin décidé d'écrire, c'est bien sans doute pour passer le temps, et aussi, c'est possible, pour éclaircir un ou deux points obscurs, pour vous peut-être et pour moi-même » <sup>5</sup>. La vérité des autres ne peut être révélée. À la suite d'un accident, sa tête est traversée d'un trou, devenu un puits fabuleux lui donnant accès à une autre vision du monde : « Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou » <sup>6</sup>. Penser consiste à faire en sorte que des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 127.

<sup>2</sup> Edouard Husson et Michel Terestchenko sont plutôt critiques à l'adresse de Littell : ils considèrent *Les Bienveillantes* comme un roman insoutenable où l'écrivain s'est livré à l'esthétisation de la violence. Edouard Husson, Michel Terestchenko, *Les Complaisantes*, Paris, Éditions François-Xavier de Guibert, 2007, p. 70.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 429.

<sup>4</sup> Id., p. 127.

<sup>5</sup> Id., p. 13.

<sup>6</sup> Id., p. 404.

humains se dressent contre les humains. On trouve de telles réflexions dans les récits d'expériences vécues tant par les victimes que par les bourreaux : « Je me mis à travailler aveuglément, parfaitement, comme une machine. [...] J'étais actif et vide, j'avais à peine l'impression d'être là »<sup>1</sup>. Pour Rudolf Lang alias Rudolf Hoess, ancien commandant des camps d'Auschwitz, juger les ordres des chefs représente « un acte honteux appartenant à l'esprit juif ».<sup>2</sup>

Les Juifs des camps nazis refusent de pratiquer la forme de pensée inutile qui entretient « cette sensibilité génératrice de douleur »<sup>3</sup>. La mort spirituelle précède la mort physique : « morts à nous-mêmes, avant de mourir à la vie »<sup>4</sup>. La pensée, signe distinctif de l'humanité ? est, en temps d'horreur, bannie. Nier l'humanité de l'autre consiste aussi à lui enlever le droit de penser. L'esprit, la conscience d'Aue sont inertes, engourdis. Il est un rouage du mécanisme auquel il est subordonné. Il prend vie au contraire quand les cercles du passé et des fantasmes se propagent, provoqués par une image visuelle ou auditive. Nous le remarquons, à partir du chapitre *Sarabande*, souvenirs et fantasmes se succèdent, se mêlent, se multiplient, submergeant parfois la réalité, emportant dans leurs tourbillons la raison du personnage qui perd pied et n'a plus de référence centrale : « Paradoxe peut-être, je le vois maintenant en l'écrivant, mais qui à ce moment-là, dans les vastes spirales que décrivait mon esprit surchauffé, me semblait parfaitement logique et cohérent. »<sup>5</sup>

Littell semble puiser à la même source des symboles circulaires que d'autres écrivains de l'univers concentrationnaire. Laurent Binet, l'auteur du roman sur le cerveau de la solution finale, Reinhard Heydrich, imagine « un planisphère et des cercles qui se resserrent autour de l'Allemagne [...] des cercles du plus large au plus étroit afin d'accompagner le mouvement focal qui va se refermer impitoyablement sur les premières cibles »<sup>6</sup>. Tout d'abord, l'écrivain met au-devant de la scène les deux tueurs du bourreau de Prague, les préparatifs, leur parcours factuel pour enfin s'arrêter sur la scène de l'attentat. L'auteur des *Bienveillantes* choisit d'introduire au

---

<sup>1</sup> Robert Merle, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1952, p. 129.

<sup>2</sup> Id., p. 225.

<sup>3</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 184.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 747.

<sup>6</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset, 2009, p. 79.

cœur du récit de l'extermination des Juifs le roman familial de Max Aue, dévoilé au début par le biais des souvenirs. Ses souvenirs n'auront de cesse de s'immiscer dans la relation historique dans un aller-retour chargé de significations. Le narrateur apprend au lecteur les éléments déclencheurs dans la prise de ses décisions professionnelles. Notons que les cercles du souvenir ne suivent pas un seul mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Le *je* raconté bascule dans le passé pour revenir ensuite au présent de la diégèse. Nous y remarquons le trajet vers la conscience du SS, le récit des pensées accompagne souvent le récit des événements, surtout après le premier crime qu'il commet. L'inhumain déclenche le détachement de la répétition mécanique des idées implémentées par l'idéologie nazie. En effet, il n'est pas indifférent d'observer qu'une partie du chapitre *Allemandes I et II* est imprégnée du discours totalitaire reproduit tel quel, assumé comme une fatalité pour que le lecteur se retrouve après en la présence des commentaires, remarques critiques à l'adresse des ordres à exécuter. L'ordre concernant le massacre de tous les Juifs sans tenir compte de l'âge et du sexe revêt l'aspect d'une injonction divine : « cela aussi maintenant il va falloir le faire, cela a été dit, et il faudra en passer par là ».<sup>1</sup>

Remarquons avec Georges Poulet que la conscience humaine se constitue en mouvement d'allers-retours multiples. Elle est « tel un centre toujours reconstitué, autour duquel on poursuit jusqu'à l'infini le vol convergent et divergent des sensations et des souvenirs »<sup>2</sup>. En effet, nous distinguons ce mouvement de la relation des événements vers une intériorité mise en rapport avec les souvenirs. La conscience de génocidaire d'Aue passe par la remémoration de son passé familial. Chaque retour vers le passé marque une étape de la souffrance provoquée par le présent de SS. Le mal se décortique, s'amplifie par le rappel du passé ou au contraire, il est oublié pour le souvenir d'un bonheur fulgurant, celui de l'amour pour Una.

« Le cercle n'est pas seulement une figure spatiale, mais aussi un symbole spatio-temporel »<sup>3</sup>. D'après Poulet, « chaque lieu, chaque moment offrent à l'homme un nouveau point de vue »<sup>4</sup>. La métaphore du cercle appliquée aux coordonnées temporelles figure la spirale de la mémoire. À l'intérieur du récit de guerre, devant les yeux du lecteur, se déroule le va-et-vient des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 99.

<sup>2</sup> Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, p. 369.

<sup>3</sup> Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, București, Univers, 1987, Mircea Martin Studiu Introductiv, p. IX, n. t.

<sup>4</sup> Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, p. 42.

souvenirs de Max Aue, mêlant son drame familial, son parcours de national-socialiste, ses fantasmes. Le tourbillon des souvenirs a un double effet. Il apaise les souffrances du bourreau en le remettant en contact avec le côté solaire de l'enfance. Mais il rend aussi la réalité de la guerre plus cruelle. À l'épicentre de ce cyclone se trouve la conscience du narrateur. Dans le chapitre *Allemandes I et II*, quand il trace le portrait de son ami Thomas, il est entraîné vers les souvenirs de leur séjour en France qui finit mal pour Aue, puisqu'il se montre incapable de lire les « signes ambigus d'en haut »<sup>1</sup> du système nazi. Il rédige en effet un rapport qui n'a pas anticipé la volonté du Führer. Son Pylade l'aide à retrouver le chemin de l'ascension dans la hiérarchie nazie en le proposant pour l'intégration dans des *Einsatzgruppen* qui accompagnaient la *Wehrmacht*. Quelques pages plus loin, une deuxième prolepse rapproche le lecteur du point de départ des choix politiques d'Aue et de son implication dans les crimes contre les Juifs. L'homosexualité, cette tache qui contredit le principe de la pureté de la race allemande, apparaît comme une faiblesse qu'il va payer en devenant membre du *Sicherheitsdienst*. La fin du récit de ces étapes est marquée par des réflexions moralisatrices : « C'est ainsi que le Diable élargit son domaine, pas autrement »<sup>2</sup>. « C'est ainsi, le cul encore plein de sperme, que je me résolus à entrer au *Sicherheitsdienst* ».<sup>3</sup>

Des éléments spatiaux réveillent en lui des souvenirs d'enfance : les forêts, autrefois associées à des valeurs érotiques, ne peuvent plus correspondre aux mêmes perceptions après avoir englouti tant de cadavres. L'espace porte les salissures des actions humaines. L'onde suivante est déclenchée par une photo d'une famille juive heureuse. Le chagrin d'Aue, enfant malheureux vivant dans un « enfer corrompu »<sup>4</sup>, transperce le voile de l'oubli. Les eaux de son existence sont troublées par des éléments qui déclenchent des souvenirs comme les pierres jetées dans un lac.

L'image des pendus est, elle aussi, accompagnée de retours en arrière. La vue n'est pas le seul sens qui déclenche les souvenirs d'Aue. L'ouïe intervient dans la synesthésie des souvenirs. Le bruit des gouttes de salive qui s'écoulent de la bouche des morts lui rappelle la pendaison

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 61.

<sup>2</sup> Id., p. 63.

<sup>3</sup> Id., p. 75.

<sup>4</sup> Id., p. 122.

d'un de ses copains du pensionnat. L'« écume blanche »<sup>1</sup> des lèvres de celui qui avait essayé de se pendre devient la salive des Juifs pendus par les Feldgendarmes. Chaque choc subi par son esprit ressuscite une image du passé. Les cercles de l'amertume se propagent du présent au passé pour revenir au présent : « [...] à travers cette angoisse des images du passé remontaient comme des noyés après un naufrage, une par une, de plus en plus fréquentes »<sup>2</sup>.

D'autres sensations éprouvées lors du massacre des Juifs produisent des échos dans sa mémoire. Le toucher cette fois-ci joue un rôle. « Marcher sur les corps, sur des chairs blanches et molles [qui] roulaient »<sup>3</sup> sous les bottes provoque le même sentiment que celui ressenti lors d'une scène de son enfance quand il regardait les murs de la latrine couverts d'« une masse noire, grouillante »<sup>4</sup>. Le lien entre ces images est la sensation d'avoir à affronter la crasse : la boue et le sang enveloppant les corps qui gigotaient encore, le brun des cafards. Édouard Husson, dans l'essai *Complaisantes*, rappelle la comparaison entre Juifs et cafards qui donne lieu au développement cité ci-dessus. Elle est reprise quelque quatre cents pages plus loin dans le discours du père de famille, devenu par nécessité fonctionnaire de la chancellerie du Führer. Cette fois, elle exprime le dédain de l'homme supérieur envers les petits hommes et les petites femmes sur lesquels on peut marcher « comme sur un cafard »<sup>5</sup>. L'ambiguïté surgit à tout moment. Nous nous demandons à juste titre ce que les victimes représentent pour le SS Aue : est-ce le dédain qui le détermine à comparer les corps qui gigotent avec des cafards vus lors d'un séjour de vacances de son enfance ? Ou l'auteur se sert-il de ce cliché pour élargir le champ du rejet physique mis en rapport avec la difficulté d'accepter les massacres ?

Le narrateur semble enfermé dans le cercle de ses souvenirs à l'intérieur duquel il a accès à lui-même et à l'au-delà. La mémoire fonctionne et ses limites disparaissent. L'inconscient n'est plus un défi. Qui plus est, le réel se décline sur d'autres axes : la dimension onirique intervient dans l'épisode qui suit la blessure de Stalingrad, le délire sadomasochiste apparaît dans l'avant-dernier chapitre. L'enfermement dans lequel vit le narrateur est si bien mis en lumière par Una. Pour elle, son frère n'est pas capable de s'adapter au monde qui évolue. Il reste « prisonnier du

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 162.

<sup>2</sup> Id., p. 360.

<sup>3</sup> Id., p. 125.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Id., p. 542.

passé »<sup>1</sup>. Le sentiment de perte, de destin non-accompli l'accable. La vie de sa sœur lui est inaccessible. La recherche de la vérité n'aboutit à rien. Cet échec est vécu au niveau physiologique, comme un blocage du diaphragme provoquant d'interminables vomissements.

Le fantastique et le songe s'incrudent dans la vision de la réalité. Le rêve du métro traduit le sentiment d'un être égaré, sans repères, qui rate les correspondances et n'atteint pas la destination. Cette incapacité de comprendre poursuit Aue même dans le monde des rêves. Ses cauchemars prolongent son vécu de la guerre dont il croit comprendre le but, aux mécanismes de laquelle il se soumet, contrairement à sa pensée qui parfois se révolte. L'image du métro dont la bouche revient dans les rêves du narrateur renvoie à l'idée de *chute* mise en évidence par Gaston Bachelard dans son livre *L'Air et les songes*. C'est elle qui révèle la souffrance du narrateur :

*Ma première nuit à Stalingrad [...] je fis de nouveau un rêve de métro. C'était une station à plusieurs niveaux [...] un labyrinthe démesuré de poutres d'acier [...] Je descendis de quelques niveaux et me glissai dans un train qui sortit de la station puis bascula presque verticalement sur les rails, en piqué.*<sup>2</sup>

L'époque parisienne de ses études universitaires était marquée par la symbolique positive du métro : « sentiment amical de sécurité et de chaleur, avec sans doute une lointaine couleur érotique [...] »<sup>3</sup>. Le parallèle établi entre présent et passé réfère à la tendance du narrateur à enchevêtrer parcours au sein du meurtre de masse et vécu familial. Il appert que Max Aue ne s'inscrit pas dans la typologie du bourreau nazi capable en fin de journée de se défaire de ses meurtres pour mener une vie familiale paisible. Dans son récit, les deux axes ne peuvent être séparés, au contraire, ils se justifient réciproquement.

Le centre du cercle, la conscience du narrateur, s'enrichit d'une autre valeur: la volonté de saisir la mort, de capter le moment insaisissable où elle devient concrète. Être mort ou en train de mourir, ces hypostases ne permettent aucune révélation. La mort est vécue comme un moment qui ne peut pas être perçu par celui qui le subit. La souffrance est suggérée par cette continuité de l'acte de mourir qui semble perpétué à l'infini.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 447.

<sup>2</sup> Id., pp. 331-332.

<sup>3</sup> Id., p. 156.

« Mourants, nous sommes peut-être déjà morts, mais nous ne mourons jamais, ce moment-là n'arrive jamais, ou plutôt il n'en finit jamais d'arriver, le voilà, il arrive, et puis il arrive encore [...]. »<sup>1</sup> Dans cette optique, il convient de s'interroger sur une phrase sans verbe de *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot : « Mort-immortel ». On est mort et immortel. La mort ne peut plus arriver à celui qui est mort. De manière elliptique, Blanchot aura ainsi résumé toute sa pensée sur la mort, mais également donné une conception de l'immortalité. Le personnage auquel Blanchot a assigné cette pensée « Mort-immortel » se trouve devant le peloton des Allemands nazis. Le narrateur des *Bienveillantes*, tout en œuvrant à la destruction des Juifs, lit Blanchot qui, parlant des héros de Kafka, affirme : « C'est au temps indéfini de mourir qu'ils appartiennent. » « Il faut être capable de se satisfaire de la mort [...] et de maintenir à l'instant de mourir, la clarté de regard qui vient d'un tel équilibre. »<sup>2</sup>

Cet équilibre est celui du vieux Juif qui demande à Aue de lui donner la mort. Nahum ben Ibrahim dont les lèvres n'ont pas été scellées par l'ange n'a pas oublié sa vie d'avant la naissance et, le moment venu, il retrouve l'endroit où il sera enterré, il se fait creuser une tombe confortable comme le ventre de sa mère. Ses yeux souriant même après la mort ouvrent pour Aue une voie vers la compréhension. Le Juif refuse d'indiquer à Max Aue l'emplacement de son futur tombeau, la mort lui est refusée : « Se donner la mort n'est pas le plus court chemin de l'homme à lui-même [...] de l'homme à Dieu. »<sup>3</sup>

Le regard de la jeune Juive atterrée, abattue par une balle, est celui d'« yeux emplis d'une immense tristesse [...], surpris, incrédules, des yeux d'oiseau blessé »<sup>4</sup> et qui transforme le corps du bourreau en un objet n'obéissant plus aux ordres de la raison. Son bras lui est étranger. Ses sentiments contradictoires, d'une part, son attendrissement face à la souffrance et, d'autre part, la rage qui emporte sa pensée au-delà de l'humanité, reflètent ses tourments. Le regard d'autrui joue un rôle lourdement significatif dans le rapport d'Aue avec lui-même.

La relation du bourreau avec la mort a diverses connotations : l'acceptation de la fin facilite l'enchaînement des souvenirs qu'il revit en se soumettant, encore une fois, au danger que suppose la traversée de l'empire des ténèbres. L'habitude de côtoyer la mort rend sa tâche plus

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 162-163.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111.

<sup>3</sup> Id., p. 119.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.

aisée : « la pensée de la mort est *plus proche de moi que la veine de mon cou* »<sup>1</sup>. L'idée du suicide ne lui fait pas peur. La lucidité avec laquelle l'acte même de se donner la mort est présenté tient à la présence habituelle de ce geste dans son esprit : « Le suicide, bien entendu, reste une option [...] J'y ai, cela va de soi, longuement songé ; et si je devais y avoir recours, voici comment je m'y prendrais : je placerais une grenade tout contre mon cœur et partirais dans un vif éclat de joie. »<sup>2</sup>

« L'option de la mort, c'est un écho de la liberté tout comme celui de Nietzsche : On ne se tue pas, mais on peut se tuer. C'est là une ressource merveilleuse. »<sup>3</sup> L'officier redevient maître de lui grâce à la possibilité de la mort. Il se réapproprie ses capacités de prendre seul des décisions et d'y adapter ses actions. Les sentiments de bonheur et de calme qui accompagneraient ses gestes portent à croire qu'il envisage la mort comme un apaisement, comme l'accession à un état vers lequel tend son âme. Cependant, il ne se donne pas la mort. Il écrit pour éclaircir ses pensées et son vécu terrifiant, pour trouver un moyen de guérir. Blanchot associe la création d'une œuvre à l'apprentissage de la mort : « Si Kafka va vers le pouvoir de mourir à travers l'œuvre qu'il écrit, cela signifie que l'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et par l'œuvre à la mort. »<sup>4</sup> Le récit du bourreau se constitue en remémoration de l'œuvre de la mort, la mort qu'il a donnée aux autres dans le but de se frayer un chemin vers la réappropriation de sa vie. Mettre à mort a éloigné Max Aue de lui-même, lui a rendu étrangère l'existence, parcourir à nouveau la voie de la mort pourrait le conduire vers le jugement, vers l'expiation. La présence des Bienveillantes dans sa vie d'après la guerre symbolise le droit à une vie spirituelle refusé, et en même temps à celui de la mort. Le directeur d'usine qu'il est devenu semble figé dans une existence qui ne lui appartient pas.

Par le biais de son récit, Aue plonge dans la réalité, le retour dans le passé est censé lui permettre la réflexion. Il revoit et revit toutes les horreurs au même niveau d'intensité, mais il est important de noter que la pensée du moment de la narration n'approfondit pas la signification des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23. C'est l'auteur qui souligne. (citation du Coran)

<sup>2</sup> Id., p. 11.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 119.

<sup>4</sup> Id., p. 114.

actions passées. L'éloignement dans le temps n'aide pas l'esprit à surmonter l'obstacle dressé par l'impossibilité de comprendre l'horreur de la Shoah. Notons avec Maurice Blanchot que « chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir »<sup>1</sup>. Le cercle que la pensée d'Aue ne peut pas dépasser est représenté par la compréhension de la nécessité de l'extermination de masse.

Les réflexions de Blanchot vont dans le sens de nos idées : « Un livre est une expérience. Un écrivain pose des questions en essayant d'avancer dans le noir. Non pas vers la lumière, mais en allant encore plus loin dans le noir, pour arriver dans un noir encore plus noir que le noir de départ. »<sup>2</sup> La création, l'œuvre d'art n'apportent pas toujours de réponses aux doutes existentiels. Les questions en soulèvent d'autres et la pensée est emportée vers les ténèbres de l'inconscient. Le narrateur ne réussit pas à échapper aux tentatives, de plus en plus acharnées, par lesquelles son esprit cherche à éteindre sa soif de rationalité. Il a besoin de mener à bien une tâche qu'imposent ses supérieurs. Il se plie à la rigueur exigée par une bureaucratie douloureusement efficace dans l'anéantissement des êtres. Mais il veut découvrir le mobile de tous les crimes. Il écrit pour éclaircir, pour comprendre la mort inutile, pour connaître les raisons qui la provoquent : pour cet homme, nourri des idées des philosophes, la Shoah est une erreur : « à la pensée de ce gâchis humain insensé, j'étais envahi d'une rage immense, démesurée ».<sup>3</sup> Tuer les Juifs équivaut à « un malheur », auquel il ne veut pas se soumettre. Il veut au contraire affronter le malheur et en trouver la source. Il refuse de fermer les yeux.

La perte d'un sens aiguise les autres. La surdité d'Aue durant sa maladie lui donne le privilège d'écouter son âme, d'affronter ses démons, de chercher la voix de la raison et de la compréhension. Coupé ainsi de l'extérieur, il perd son habileté d'homme au service du système. « Distract, je passais ainsi de longues heures grises dans mon bureau, enveloppé dans ma pelisse souillée. » Les souffrances du corps le « détachaient de la réalité pourtant lourde et riche de peine qui [l]'environnait. »<sup>4</sup> Cette phrase manifeste sa transformation : heures grises pareilles à

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 114.

<sup>2</sup> Samuel Blumenfeld, « Il faudra du temps pour expliquer ce succès », interview avec Jonathan Littell, *Le monde des livres*, 16.11.2006

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.

<sup>4</sup> Id., p. 376.

l'univers terne des victimes de la Shoah, pelisse souillée qui couvre les marques de son appartenance à la machine destructrice.

Les contours de la réalité deviennent flous. Aue est en proie à des visions qui ne semblent pas pourtant si éloignées des scènes quotidiennes de la guerre qu'il découvre : un soldat qui essaie de boire son sang pour ne pas en perdre trop, un Hauptmann en chapka écoutant *Orphée et Eurydice* près d'un cadavre soviétique. Eurydice, pour Aue, se rattache à la quête de la compréhension, à la recherche des raisons humaines qui font fonctionner la machine de la tuerie. Eurydice devient sa sœur Una dans le chapitre *Air*. Elle est cette présence qu'il sent toujours à ses côtés. L'approcher lui est interdit désormais. Il a déjà péché par le regard, ce regard des filles juives massacrées qui ébranle ses croyances nazies, ce regard qui perce sa cuirasse de national-socialiste.

*Je ne pensais plus du tout au passé, je n'étais plus du tout maintenant tenté de me retourner pour regarder Eurydice, je gardais les yeux fixement devant moi sur ce présent inacceptable qui se dilatait, sans fin [...] et je savais, avec une confiance sans faille, qu'elle me suivait pas à pas, comme mon ombre.*<sup>1</sup>

« Eurydice est le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. » L'œuvre d'Orphée, est de la « ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité »<sup>2</sup> en ne la regardant pas. En se tournant vers elle, Orphée ruine son œuvre. Eurydice se défait et retourne dans l'ombre. L'erreur d'Aue semble être d'avoir cédé au désir de voir et de posséder Eurydice. Le seul destin d'Orphée est de chanter. C'est seulement par là qu'il a pouvoir sur Eurydice. En disant l'indicible, en voulant comprendre l'incompréhensible, l'officier sort de son champ d'action. Sa recherche est donc vouée à l'échec. À force de fouiller son passé, de mettre les événements sous la loupe de l'analyse, la conscience aux aguets, il pêche devant l'humanité qui veut enlever l'ombre enveloppant cet épisode historique. Ce n'est pas à lui de comprendre. Il devrait se borner à être le traqueur qui apporte la proie devant son maître. Ce n'est pas à lui, le bourreau, de saisir l'essence. Sa capacité de jouer le rôle d'Orphée est mise en doute. L'envoûtement par le chant n'est pas à sa portée. Aue a raté l'occasion d'apprendre à jouer du piano durant son enfance. Il le regrette à présent. Toute sa

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 820-821.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 225.

culture musicale, ses actions menées dans le but de se créer un milieu social imprégné de musique tendent à compenser le manque que sa mère est coupable d'avoir créé en lui.

Selon Nietzsche, qui plonge longtemps le regard dans l'abîme est à son tour regardé par l'abîme. Les yeux d'Aue osent affronter le mystère qui se dérobe. Animé du désir de connaître, il débouche sur le vide. La matière refuse de se laisser analyser. Son esprit devient abîme. Le néant le rapproche de Stavroguine des *Démons* de Dostoïevski. Le nazi ne veut pas quitter le champ de bataille à cause du non-accomplissement de son désir de compréhension. Il n'est pas dans sa nature de renoncer. Le regard de la jeune pendue le trouble, l'hypnotise : « un regard clair et lumineux, lavé de tout, et je vis qu'elle [...] savait tout, et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. [...] Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges. »<sup>1</sup>

Le regard d'avant la mort s'avère être le regard de celui qui a dépassé la limite, mais qui ne peut transmettre ses acquis à ses semblables. La Méduse, représentant la pulsion de la mort, peut être vaincue seulement par celui qui approche la mort. L'œil de la Méduse a le pouvoir de pétrifier, corps et esprit, quiconque la regarde. D'après Freud, il est négation du devenir, du ça, de l'inconscient. Le regard qui relève du ça vainc l'œil, sphère mortifère. De l'inconscient, surgit un Persée qui tranche la tête maudite. Au-delà du visage figé symbolisant le refus de l'accès à la compréhension, la Gorgone doit être mise en relation avec la prise de parole du narrateur. En effet, la scène mythologique trouve des points de repère sur le plan auditif. La scène du tranchage de la tête de la Méduse par Persée éveille l'intérêt de la déesse Athéna, qui, fascinée par la dimension sonore de la scène, invente un *aulos*, le double sonore de la face gorgonéenne. La flûte de la divinité capte tous les sons émis par la créature durant la lutte. La création devient « un air aux têtes multiples » « les sonorités délirantes de l'aulos font entendre l'indicible »<sup>2</sup>. Le roman de Littell peut apparaître ainsi comme cet air qui fait entendre l'indicible. Les monstruosité surgissent en pleine lumière. Ayant une forme artistique, elles envoûtent l'auditeur et le séduisent pour mieux le jeter au cœur de l'horreur.

Après s'être étendue sur le rapprochement du mythe de Persée avec le texte de Littell, notre recherche s'arrêtera sur la thématique du miroir, puisque le bouclier de Persée est

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 171.

<sup>2</sup> Annie Gutmann, Pierre Sullivan, *Le Visage et la voix*, Paris, Éditions In Press, 2004, p. 95.

précisément poli pour refléter qui se trouve devant lui. Il lui sert de protection face à la Gorgone et lui permet d'éviter son regard pétrifiant. Max Aue côtoie l'horreur. Ses fonctions l'amènent à la dévisager. Mais alors, comment ce nazi « hors norme » survit-il à son quotidien monstrueux ? Simone Korff-Sausse, dans son analyse sur l'impact de la difformité sur les gens normaux insère le symbole du miroir : « Tel Persée, il faudrait alors un miroir qui fasse fonction de tiers, rompant la confrontation mortifère avec l'horreur dévoilée ».<sup>1</sup> Aue, se sert de son passé comme miroir protecteur interposé entre le mal et lui. Les yeux d'un mourant lui ouvrent la voie vers le passé. Les jeux de son enfance se transforment en bouclier le protégeant de la dureté du présent. Les yeux vitreux de l'enfant juif fusillé déterminent la fuite du regard du bourreau. « Je fermai les yeux, devant moi l'enfant haletait toujours ».<sup>2</sup> Le meurtre des enfants réveille ses sentiments enfouis au fond de son esprit depuis le début des massacres. Les premières séquences narratives illustrant son jeune âge surgissent après qu'il a assisté aux tueries des enfants. Les signes de son trouble apparaissent dans le même contexte : « J'avais le vertige, je voulais pleurer ».<sup>3</sup> Marcher sur les corps des morts plonge Max Aue dans son enfance. Il revit la scène du grouillement des cafards dans les latrines. Se retrouver dans son passé l'éloigne du présent. Il regarde les horreurs dans le miroir du passé. Néanmoins, les répercussions du spectacle des atrocités sur sa perception de l'événement dépassent ses ressources de bureaucrate nazi. Les photos prises lors des fusillades ont sur lui l'effet de la Gorgone. Hypnotisé, il ne peut pas s'arracher à cette pulsion scopique : « [...] leur travail me laissait un arrière-gout désagréable, et en même temps je ne pouvais en détourner les yeux, je restais médusé »<sup>4</sup>. Attraction et répugnance constituent les deux coordonnées sur lesquelles se déclinent les réactions du nazi.

Le thème du regard a une grande importance et livre des clés du roman. La fascination pour le mal est réitérée dans l'allusion à Platon. La scène où le regard de Léonte, personnage que Platon met en scène dans *La République*, est attiré par des cadavres dénote la perversion du regard évoquée par Aue à l'occasion des massacres des Juifs de Lusk. Mais à la différence de Léonte, l'officier laisse libre cours à son désir de regarder, il n'éprouve pas de honte. « Je regardai aussi, empli d'une fascination mauvaise. Je scrutais avidement les visages des pendus,

---

<sup>1</sup> Simone Korff-Sausse, *D'Œdipe à Frankenstein, figures du handicap*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 18.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 107.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Id., p. 99.

des condamnés [...]: ces visages, ces yeux effrayés ou effroyablement résignés, ne me disaient rien. »<sup>1</sup> Le regard du SS est en étroite liaison avec sa passion d'absolu, avec son souhait de dépasser les limites.

### I.1.3 Les voix des autres

Force est de remarquer que la voix d'autrui s'entrelace dans la dentelle de la narration, y ajoutant des détails révélateurs pour notre étude de la perception de la réalité. D'une part, mentionnons les voix liant le narrateur au passé familial, celle de sa sœur Una, celle de sa mère, celle de son beau-père. Pour le narrateur, la mère est celle qui a trahi, qui a épousé un étranger. Elle représente le mal qui s'est abattu sur son passé et qu'il doit éradiquer pour pouvoir avancer. Le mariage d'Héloïse, sa mère avec Aristide Moreau est vécu par Aue comme le meurtre du père dont la figure absente et les bribes d'existence sont sorties de l'ombre et mises au premier plan par les voix de personnages historiques fictifs, Leland et Mandelbrod. Le départ d'Aue pour l'Allemagne est mis sous le signe de la révolte contre la mère. Cette « *chienne odieuse* »<sup>2</sup> s'interpose entre lui et sa sœur jumelle. Elle hante ses souvenirs et ses fantasmes. Malgré la séparation, malgré son statut actuel d'officier allemand, Aue ne peut pas échapper à l'emprise maternelle : « Sa voix, [...] c'était comme si les temps les plus anciens se mettaient à parler, d'une voix immense qui me rapetissait, me réduisait presque à rien, malgré la protection de mon uniforme. »<sup>3</sup> La voix du passé contamine le présent et anéantit tout désir d'indépendance ; le meurtre d'Aristide et d'Héloïse Moreau pèsera sur toute la vie du narrateur.

Sa sœur Una, au prénom lourd de significations, est une donnée importante de la problématique de l'identité à laquelle Aue est confronté. Una, sœur unique, l'unique femme de sa vie à cette époque-là incarne, la moitié perdue qu'il essaie en vain de retrouver. La vie sexuelle et l'érotisme du SS sont déformés, tout comme sa vision sur la réalité cruelle de la Shoah. La jouissance féminine devient son obsession. Il la poursuit frénétiquement. Elle prend pour lui la forme d'un érotisme prisonnier d'une « féminité masochiste ». Max Aue ne connaît en effet l'érotisme que dans l'identification avec sa jumelle Una. Les femmes ne peuvent donc pas l'attirer. Sa sœur est la moitié perdue qu'il cherche en se faisant sodomiser par le premier venu.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 161.

<sup>2</sup> Id., p. 474. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>3</sup> Id., p. 477.

Il ne peut vivre sa sexualité qu'en étant elle : « Il est fort concevable qu'en rêvant d'être une femme, en me rêvant un corps de femme, je la cherchais encore, je voulais me rapprocher d'elle, je voulais être comme elle, je voulais être elle »<sup>1</sup>.

D'autre part, le regard des personnages fictifs n'est pas sans importance dans la mise en lumière d'une donnée identitaire du SS. Hohenegg, Ohlendorf, Voss, Osnabrugge, le Dr Morgen font surgir son côté réflexif, sa tendance à mettre en doute la justesse des actions menées sous l'égide du national-socialisme. Leurs voix mêlées forment un chœur semblable à celui du théâtre résumant la pensée et les sentiments de Maximilien. La « voix douce, presque grasse »<sup>2</sup>, ornée d'une pointe d'ironie de Hohenegg rejoint celle « précise, musicale, un peu aigue »<sup>3</sup> d'Ohlendorf qui marquait précisément les étapes de son jugement. Toutes deux appellent à l'ouverture de l'esprit.

Le docteur Hohenegg, dont le narrateur apprécie la culture et la lucidité, jette un regard critique sur la manière inadéquate avec laquelle les nazis alimentent les détenus. Les deux dignitaires tombent d'accord sur le caractère inapproprié de cette politique de rationnement. Cela renforce les idées qu'Aue cherche à se faire sur la mort en approuvant les paroles de Bossuet : « *Ce dernier moment [...] s'ira perdre lui-même, avec tout le reste, dans ce grand gouffre du néant [...]* ».<sup>4</sup> Oto Ohlendorf, personnalité pour laquelle le narrateur ne cache pas son admiration, se fait remarquer par sa critique incisive de la situation en Allemagne et par les valeurs profondément humaines qu'il défend. Ses opinions sont en concordance avec celles de Maximilien Aue. Ne se sentant pas à l'aise dans sa fonction d'*Amtschef*, il demande dignement son retour à Berlin.

Toutes ces voix sont accompagnées par celle du linguiste Voss, chercheur universitaire chez qui Aue retrouve des traits qui lui sont propres, par exemple la passion du savoir. La connaissance, pour cet homme de science, est comme un organisme vivant. Ses théories dénoncent l'anthropologie raciale, renforcent, voire confirment des hypothèses d'Aue sur l'incohérence des théories nazies. Dans l'épisode des Bergjuden à la suite duquel Maximilien sera envoyé à Stalingrad, la présence de Voss détermine l'exposé sur l'origine juive de cette

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 29.

<sup>2</sup> Id., p. 177.

<sup>3</sup> Id., p. 207.

<sup>4</sup> Id., p. 177. C'est l'auteur qui souligne.

population. La mort de Voss mise sous le signe de l'ambiguïté ne le fait pas disparaître de l'esprit de Max dont il hante les rêves et les fantasmes ainsi qu'il marque la conscience, ce qui n'est pas sans importance.

La recherche vaine du bourreau est également à mettre en rapport avec le personnage d'Osnabrugge, ingénieur de la *Wehrmacht*, diplômé d'une université polytechnique du Rhin et spécialisé dans les travaux concernant les ponts : « Brugge » peut être entendu comme une variante du mot allemand « Brücke » signifiant « pont ». Passionné par sa vocation, il avait dessiné des projets, mais jamais construit de ponts. Pendant la guerre, il ne s'est occupé que de ponts détruits ou à détruire. Ce destin reflète ironiquement celui du narrateur qui souhaite sauver la vie des Juifs, mais échoue. L'ambivalence de son existence professionnelle n'est pas sans rapport avec l'ambiguïté qu'on peut percevoir sur le plan de l'identité allemande et juive. Son désespoir, exprimé lors de la deuxième rencontre avec Aue, préfigure la débâcle du nazisme. Son désir de construire ne peut se réaliser dans une phase de la guerre où les destructions s'accumulent.

Dr Morgen, juge SS attaché à la Krippe, s'intéresse aux meurtres de Juifs en essayant de déceler leur légalité et leur illégalité. Ainsi rejoint-il les préoccupations du narrateur. Ses actions juridiques contre les nazis profitant de la situation pour commettre des exactions contre les Juifs lui valent l'admiration d'Aue, juriste devenu bourreau. Le même Dr Morgen joue un rôle important dans l'enquête sur les meurtres d'Héloïse et Aristide Moreau. Il aurait pu être le dernier à élucider le mystère enveloppant Aue.

Le regard du juriste SS porté sur autrui, par exemple sur les Juifs massacrés, n'est pas dénué de compassion. Ses comportements au début de l'action, tel le fait de s'indigner qu'on ait servi du boudin au sang aux bourreaux après le massacre, ne sont qu'une amorce. Peu à peu, il entreprend des actions pour sauver la main-d'œuvre. Tuer l'autre pour l'anéantir, pour le faire disparaître, cette brutalité sauvage fait naître des sentiments pour les victimes, provoque la révolte, la honte à l'égard de l'humanité, l'impossibilité de nier l'existence de l'autre et de ne pas le traiter comme un homme. L'inhumain naît en pleine humanité : « Leurs réactions, leur

violence, leur alcoolisme, les dépressions nerveuses, les suicides, ma propre tristesse, tout cela démontrait que l'*autre* existe, existe en tant qu'*autre*, en tant qu'*humain* [...]. »<sup>1</sup>

#### I.1.4 La voix du corps

Pour Paul Schilder, « la mélodie est plus que les sons séparés qui la composent, la réalité est plus que les images du réel qui nous sont offertes »<sup>2</sup>. Il faut prendre très attentivement en compte le moi corporel autour duquel s'échelonnent les étapes de l'organisation du moi. Julia Kristeva place les latences pulsionnelles inconscientes qui tourmentent le narrateur au centre d'une sensibilité consciente. Le corps d'Aue repousse la violence infligée à l'homme par l'homme.

*Mais contrairement au médiocre Eichmann, il sent, et il élucide brillamment ses sensations : magnifiques sont les pages sur les paysages du Don et du Caucase, sur les colonnes de poussières qui accompagnent les troupes dans la steppe, les neiges, sur les baignades dans l'eau de la Volga [...]. Dans la même logique, il arrive au narrateur de réagir à la brutalité humaine, mais sa réaction n'est que viscérale : vomissant et déféquant sans fin, ce dont il nous rend compte méticuleusement. « Manger, boire et l'excrétion, et la recherche de la vérité. Le reste est facultatif. »<sup>3</sup> Quelle vérité ? La vérité de l'abjection par l'abjection.<sup>4</sup>*

Le corps du bourreau devient trace mémorielle de l'événement. Tous les détails de son malaise sont mis en rapport avec l'espace de la mort parcouru. « [...] ça a commencé vers l'automne 1941 pour être précis, en Ukraine, à Kiev je pense, ou peut-être à Jitomir ».<sup>5</sup> Jitomir, une ville importante sur la carte de la destruction des Juifs et dans l'évolution professionnelle de Max Aue, car il assiste pour la première fois à une action aux alentours de cette ville. Kiev et Babi Yar marquent pour lui le premier meurtre, ses supérieurs lui demandent d'achever les moribonds.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 142. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>2</sup> Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 38.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

<sup>4</sup> Julia Kristeva, « De l'abjection à la banalité du mal », conférence avec Jonathan Littell, invité par le Centre Roland Barthes (Université Paris VII), à l'ENS, le mardi, 24 avril 2007 ; Julia Kristeva et Rony Brauman ont participé à ce débat autour du roman *Les Bienveillantes*.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15.

Dans son essai, *Le Sec et l'humide*, Littell situe le nazi dans l'univers du vertical, du rigide, du rectiligne, du planifié, sous la forme, par exemple, du soldat dressé ou de l'homosexuel en érection. Le Russe, lui, est placé dans le monde du vide, de l'informe, de l'inutilisé, de la gadoue paralysante<sup>1</sup>. Cette image est reprise dans *Les Bienveillantes* où les Juifs évacués sont perçus comme une masse grise, sale, puante, indifférenciée. Leurs yeux sont vides. Le discours de Mandelbrod sur les capacités actuelles des Allemands qui « sombrent dans la mollesse, l'indécision, le compromis »<sup>2</sup> avance les mêmes idées. C'est la vision grandiose de l'Allemand civilisateur qui ne doit pas se laisser envahir par la mollesse, mais garder la vigueur du guerrier vigilant et fort.

L'opposition entre le rigide et le mou transparait aussi dans l'antinomie masculin/féminin. Dans *Le Sens pratique*, Pierre Bourdieu fait une distinction nette entre, d'une part l'univers masculin du sec, du feu, du haut, du cuit, du jour et, d'autre part, l'univers féminin, de l'humide, de l'eau, du bas, du cru ou de la nuit. Max Aue figé dans le monde du sec glisse peu à peu vers l'autre monde. La délimitation entre les deux se situe assez clairement dans le chapitre *Allemandes*, quand apparaissent des vomissements significatifs. En Russie, l'humide, le sale, le mou envahissent le milieu du bourreau. L'officier est en proie aux souillures de son corps, au vide et aux pensées de mort.

La boue est le cauchemar des *Freikorps*, mais aussi de la *Wehrmacht* qui avance difficilement vers la Russie hostile. Chez Littell, la boue et le visqueux traduisent, d'une part, la réalité dure des tueries de l'extermination et, d'autre part, les supplices du corps du nazi condamné à des diarrhées qui trahissent un esprit tourmenté. La boue représente une fin malheureuse, un refus d'intégrer la mort. La terre molle en effet ne veut plus recevoir les corps des Juifs massacrés. Elle fait partie intégrante de l'univers gris où bourreaux et victimes se confondent. Elle peut encore devenir marque d'effacement, thème très important dans ce roman où les Juifs sont massivement représentés au bord de l'anéantissement et de l'abîme, au point qu'ils semblent absents en tant qu'individus. Il n'y a pas de visage juif dans les neuf cents pages, sauf celui de la fille pendue qui est embrassée par les soldats avant d'être mise à mort. La figure de la victime est effacée. Cela permet au bourreau de se l'approprier et de parler à sa place. L'étude des marques de l'effacement de la figure et de la voix juive dans le texte de Littell peut

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Le Sec et l'humide*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 44.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 418.

constituer une piste enrichissante pour la compréhension. Le roman fait appel à tout un vocabulaire destiné à désigner les actions d'anéantissement visant les Juifs avec des mots communs qui cachent la monstruosité de la réalité. D'ailleurs, c'est la démarche des nazis soucieux d'effacer les traces de leurs crimes, même dans le langage.

Les scènes de défécation mettent en évidence la faiblesse et la destruction du corps. Elles le placent dans l'univers du mou, coordonnée de celui où vivent les Juifs. Les Allemands veulent anéantir la part de leur identité qui leur est commune avec les Juifs en détruisant ceux-ci, pour renaître dans leur pureté originelle. Le corps d'Aue devient le corps du Juif par lequel doit s'opérer la transfiguration. Mais l'échec des nazis est à la mesure de l'échec du narrateur. Les fantasmes et le sadomasochisme du chapitre *Air* sont à considérer comme un signe du désir d'anéantissement de la réalité, par les supplices qu'Aue fait subir à son corps, par sa volonté de transgresser son identité. Au cours de sa quête vers la connaissance, en avançant vers Berlin qui va tomber, Aue subit la dissolution du moi psychique et physique. Les réactions de son corps ont les caractères d'un univers qui s'écroule. Aue ne sait plus pourquoi il lutte. Sa souffrance de membre actif du Troisième Reich et son humanité peuvent se voir à travers les tourments de son corps : « ma tête se met à rugir sourdement, comme un four crématoire »<sup>1</sup>. Cette phrase préfigure toutes les scènes troublantes qu'il fait subir à son lecteur en le traitant de « frère humain ».

Ce corps démantelé et qui le trahit annonce l'idée du renoncement : « [...] je gisais *les membres brisés et sans force* ». <sup>2</sup> L'image itérative du corps défait relève du champ lexical de la mort, comme on peut le voir dans la scène du sage juif ayant trouvé son repos dans la tombe, dans celle de la fille pendue, et encore dans d'autres où apparaissent des corps de Juifs tués. Le regard du narrateur semble surprendre les moments qui suivent immédiatement la mort, ceux durant lesquels on attend encore que le corps reprenne vie. La crasse, les excréments, les cadavres, la boue mêlée au sang risquent de troubler l'équilibre du corps. La puanteur, l'odeur lourde, les cadavres qui flottent et qui se décomposent, la fange, le sang appartiennent à l'univers qui répugne au mâle, l'opresse, le désempare et dont il essaie de limiter le désordre. Néanmoins, Max Aue va se laisser emporter, à deux reprises il est en proie à la souillure. Plus rien ne lui importe à Stalingrad et après son échec subi en Hongrie.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

<sup>2</sup> Id., p. 747. C'est l'auteur qui souligne.

« Et s'il y a bien une chose qui répugne encore plus à un militaire que le *déshonneur*, comme ils disent, c'est bien le désordre. »<sup>1</sup> Pour Thomas, exemple de réussite, soldat dont la tenue est toujours impeccable, le travail des pogroms doit être propre, discret, efficace, sans fracas. Même l'univers de cet officier dandy est envahi par la crasse. Le sang qui coule de sa blessure se mêle à des débris de terre et devient poisseux. Ces images touchent à la limite de la réalité. Max Aue n'est plus sûr de ce qu'il voit.

L'image de son propre corps est pleine de connotations dépréciatives. D'où, une attitude agressive envers ceux qui lui ressemblent. Les souvenirs de son passé apportent des réponses à sa conduite présente. Le SS, incapable de faire un choix et qui tue sous l'égide de l'obéissance, se redécouvre enfant persiflant son professeur, la victime de l'impuissance de Maximilien Aue. À l'âge de onze ans, fluet et petit pour son âge, il cultivait « une attitude vicieuse et sarcastique » qu'il dirigeait contre les professeurs pour démontrer une « supériorité illusoire »<sup>2</sup>. Il serait pertinent de placer les meurtres de son amant Mihai et du vieillard qui joue de l'orgue sous le signe de la rage contre son incapacité à se positionner du côté du Mal ou du Bien.

La misère règne partout. Tout est sous l'empire du sale. Les excréments qui couvrent les jambes des femmes décharnées évacuées d'Auschwitz touchent aussi le corps d'Una dans le rêve d'Aue. Les frontières entre les deux univers disparaissent. Mais l'amour pour la sœur transfigure la fange en pureté, Una solaire ne peut pas être souillée<sup>3</sup>. Cette pureté apparaît comme un autre obstacle à la passion d'Aue. Dans ses rêves cauchemardesques, la crasse affecte le corps des êtres qui lui sont chers. Lui-même considère que ses rêves sont censés lui transmettre un message. L'hypostase où il essaie d'arrêter le liquide qui coulait de l'anus de son ami pourrait avoir des significations liées à sa relation au père. Celui-ci accomplirait les gestes qu'il n'a pas faits pendant l'enfance d'Aue. Il serait le sauveur, le héros qui s'est battu lors de la Première Guerre mondiale, qui sait lutter contre le sale et l'humide, qui détient la solution. Les pages où il est question d'enlever les ordures contiendraient la réponse aux questions qui préoccupent le narrateur : « [...] ces personnages en figuraient d'autres, que l'homme à quatre pattes, ce devait

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 67. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>2</sup> Id., p. 361.

<sup>3</sup> Id., p. 806.

être moi et celui qui l'essuyait, mon père ».<sup>1</sup> La position à quatre pattes est caractéristique de celui qui fléchit, qui rampe, qui est animalisé. La dégradation physique réelle ou imaginée de Max Aue assure le passage imperceptible vers la position de victime.

Il est à remarquer qu'Aue ne manifeste pas d'antisémitisme : le corps juif ne lui apparaît pas marqué du stigmate de l'infériorité. L'épisode où il aide à transporter le corps d'un Juif mourant est significatif dans ce sens. Qui plus est, comme on l'a dit, ses sympathies à l'intérieur du système bureaucratique se dirigent plutôt vers des fonctionnaires aux visions plus larges. Voss nie l'anthropologie raciale qu'il traite de *philosophie de vétérinaires*<sup>2</sup>. Travaillant activement contre les nazis tels que les envisage Bierkamp qui désirait la mort des Bergjuden, Voss ne fait pas partie des personnages raides, incapables de nuancer leurs idées. Personnage fictif, il incarne les doutes de Max Aue. Sa mort est marquée par l'ironie. Mettant en doute l'idée de groupe racialement inférieur prédisposé à la corruption, au vol, au meurtre, il est lui-même assassiné, fusillé par le père d'une fille kabarde qui l'a surpris avec elle. Son décès enlève un espoir de désistement d'Aue. L'auteur lui coupe les ponts, le dirigeant vers ses actes inéluctables. Les faibles et les forts partagent les mêmes sentiments d'angoisse, de doute, de peur ; mais ils se distinguent par l'attitude qu'ils adoptent face à ce qu'ils ressentent. Les puissants, en reniant tout, s'en prennent aux premiers venus qui manifestent une faiblesse honteuse. La fragilité a pour les nazis des connotations négatives. Elle représente une menace intérieure et extérieure continuelle contre laquelle ils luttent. Ce qui rapproche les envahisseurs et les défenseurs les transforme en ennemis. Le champ lexical de l'ennemi est marqué par les maladies et la faim qui envahissent aussi l'univers des nazis. Le fasciste projette à l'extérieur ce qui le menace de l'intérieur. Littell reprend cette idée dans *Le Sec et l'humide*. Les dangers du dedans prennent une forme extérieure de nature féminine et liquide.

*Maintenant, autant que l'artillerie et les snipers soviétiques, le froid, les maladies et la faim, c'était la lente montée de la marée intérieure qui les tuait. En moi aussi elle montait, âcre et puante comme la merde à l'odeur douce qui coulait à flots de mes boyaux.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 285.

<sup>2</sup> Id., p. 281. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>3</sup> Id., p. 362.

L'opposition entre les actes de l'officier qui se livre à la tuerie et son esprit à la recherche des raisons qui justifient le mécanisme du génocide s'extériorise sous forme de rejets corporels. Ses pensées vont à la dérive. Son corps devient étranger : « mon visage fondait comme une cire déformée par la chaleur de ma laideur et de ma haine, mes yeux luisaient comme deux cailloux noirs plantés au milieu de ces formes hideuses et insensées »<sup>1</sup>. Revenu dans la ville de Berlin assiégée, après son séjour à Budapest, en proie à la fièvre, Aue subit la fureur qui mine son corps devenu trop étroit pour contenir ce qu'il ressent et qui se centre sur le sexe et l'analité. Une vague érotique traverse son corps. Son anus picote et il a des érections douloureuses. Ses efforts inutiles pour faire marcher le programme de l'amélioration de la vie des Juifs dans les camps débouchent sur un état dépressif ; tout insuccès se répercute au plan corporel. La nuit devient son ennemi. Les insomnies le traquent. Le dédoublement vient se greffer au champ sémantique de l'ambiguïté identitaire. L'exemple auquel on peut recourir est la scène du miroir qui lui envoie l'image de la réalité en le livrant à lui-même. Il ne se reconnaît plus. Un type « avachi, fatigué, maussade, au visage gonflé de ressentiment »<sup>2</sup>. En échange, le miroir, frontière du fantasme, lui dévoile sa sœur en toute sa beauté.

Remarquons la force des composantes anales dans la représentation corporelle. « L'analité signifiait être passif, prendre la place de la mère dans la relation au père. »<sup>3</sup> Pour Aue, les relations homosexuelles tiennent plutôt du fait qu'il veut se substituer au corps de sa sœur. L'éloignement du père absent l'a privé de l'environnement viril, des gestes, des actions qu'un garçon découvre chez l'adulte. Sa sexualité ne se définit pas par rapport aux interdits. « La triangulation familiale », qui pour Gilles Deleuze représente le « minimum de condition sous lequel un moi reçoit les coordonnées qui le différencient à la fois quant à la génération, quant au sexe et quant à l'état »<sup>4</sup>, ne fonctionne pas dans son cas. La défense de s'adonner à l'inceste et de prendre la place du père n'a pas les mêmes effets dans une famille où le père est absent. La forme positive de l'interdit, celle qui porte sur la sœur et l'épouse, acquiert un trait pertinent pour Aue. Il préfère devenir femme plutôt que de se marier avec quelqu'un d'autre que sa sœur. Les vomissements reviennent comme pour lui rappeler l'impossibilité de mener à bien sa recherche.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 740.

<sup>2</sup> Id., p. 806.

<sup>3</sup> Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 249.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 92.

Son corps régénéré après le traumatisme fait sentir son malaise. De nouvelles responsabilités lui avaient donné de l'espoir. Toutes ses énergies s'étaient centrées sur l'amélioration de la qualité de la nutrition des Juifs, ce qui entraînait une prolongation de leur vie. Celle-ci avait plus de valeur que leur mort. L'exploitation de leur travail offrait à l'Allemagne plus de chances de réussite. La vue des enfants et des femmes enceintes qui allaient être gazés le fait retourner dans la nuit des souvenirs : l'Ukraine et les nausées. « Et pour la première fois depuis longtemps j'avais envie de vomir, vomir mon impuissance, ma tristesse et ma vie inutile. »<sup>1</sup> Mettons en évidence la non-concordance entre les gestes et les pensées d'Aue. Ses credo national-socialistes ne soutiennent plus ses actions au sein du parti. Peu à peu, il devient indifférent, tout en continuant de se soumettre aux ordres. Seule la conscience d'un travail bien fait justifie encore, dans son for intérieur, son implication dans les actes génocidaires. Depuis la Russie, il sent un décalage entre ses actions et sa motivation à faire ce qu'on lui demande. Un parasitage s'installe entre ses gestes et le mécanisme intérieur qui les déclenche. Il ne réussit pas à appréhender la nécessité qui le guidait, la justesse de ses tâches. L'Allemand qui a adhéré aux principes d'une organisation met en doute la mise en pratique de son idéologie. L'humain qui doute participe néanmoins au massacre de ses semblables au nom des principes du devoir, de la passion de l'absolu. L'homme qui aime sa sœur ne se livre pas à l'amour des autres femmes, il choisit l'homosexualité.

Aue ne coïncide jamais avec lui-même. Son être se décline sur des plans multiples. Un décalage s'observe entre sa vie sociale et sa vie professionnelle. Plus il avance vers l'abîme de la défaite, plus il se dirige vers la solitude. L'avant-dernier chapitre du roman trace les déambulations de son esprit lorsqu'il est seul dans la villa de sa sœur. Le cercle de sa vie sociale se rétrécit. Il reste seul face à son ego. Le geste final, le meurtre de Thomas, le confirme. Cette non-coïncidence avec soi peut provenir de la culture française qui a marqué sa jeunesse et à laquelle s'est ajoutée sa culture germanique. L'auteur attribue à Aue deux identités. Empruntons à Michel Tournier les mots qui les caractérisent : celle de la France, « terre océanique, noyée de brumes et aux lignes gommées », où « tout se perdait en totalités inachevées », où vivent des Français « qui ont horreur de la fonction, [...] de la place étroitement définie dans un organisme », et celle de l'Allemagne, « pays d'essences pures » où « le facteur allemand engoncé

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 725.

dans son bel uniforme coïncidait sans bavure avec son personnage »<sup>1</sup>. Le docteur en droit ne trouve pas facilement sa place dans la hiérarchie nazie, ses succès s'accomplissent grâce à son ami Thomas qui semble être doté du sens de la réussite.

Son penchant pour les lectures littéraires, pour les discussions philosophiques, et l'interprétation des événements ne s'accorde pas avec la mentalité du pays « au dessin appuyé, simplifié, stylisé, facilement lu et retenu »<sup>2</sup>. Les paroles d'Emmanuel Levinas trouvent écho dans l'histoire de l'officier nazi : « Alors que l'existant s'accomplit dans le subjonctif et dans la conscience, l'altérité s'accomplit dans le féminin »<sup>3</sup>. Aue vit l'altérité au féminin. L'autre qui donne accès au savoir est la femme, la Juive pendue, Notre-Dame-des-Neiges, dont l'image l'obsède lors de son parcours infernal, la personne dans le corps de laquelle il veut vivre, le « E » des noms féminins. Le double « enchaîné, visqueux, pesant »<sup>4</sup>, remarqué par Levinas dans le roman de Blanchot, *Aminadab*, c'est son côté mâle. « Les hommes ne sont-ils pas des vestiges de femme? [...] Il ne me manquait en réalité qu'une chose pour être une femme comme elle, une vraie femme, le *e* muet des terminaisons féminines. »<sup>5</sup> Dans l'image posturale d'un seul individu s'entremêlent quantité d'images posturales d'autres individus. Aue vit sous le signe du manque provoqué en quelque sorte par celle qui lui a donné vie. Il voit dans le miroir, lors d'un épisode de sexe, le visage de sa mère alors qu'il y cherchait celui de sa sœur.

Le modèle postural du corps n'est pas statique. Il est construit, dissous, reconstruit. Aue essaie de changer d'identité par ses aventures sexuelles. Il cherche à rejoindre sa sœur. Le fasciste, en fait, n'a jamais achevé sa séparation d'avec la mère et ne s'est jamais constitué un moi au sens freudien du terme. Le fasciste est le « pas-encore-complètement-né »<sup>6</sup>. La séparation du narrateur SS d'avec le corps de sa mère est partielle. Pour pouvoir agir, il s'est forgé un moi extériorisé, une cuirasse qui ne peut être pénétrée qu'en période de crise. Chez Aue, derrière l'indifférence affichée bout le magma de l'indécision, voire de la souffrance. Le thème du retour au ventre maternel apparaît également dans la rencontre avec le vieux Juif du Daghestan qui

---

<sup>1</sup> Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 192.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Quadrige », 2001, p. 81.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 821-822.

<sup>6</sup> Jonathan Littell, *Le Sec et l'humide*, Paris, Gallimard, 2008, p. 26.

révèle à Max Aue la sagesse du Livre de la création. La philosophie du vieillard oppose culture et violence barbare. La perte du monde édénique mène à l'oubli de Dieu et à la chute de l'homme. La méchanceté de celui-ci vient de la perte du paradis initial. « *Malgré toi, tu as été fermé dans le corps de ta mère, et malgré toi, tu es né pour venir au monde.* »<sup>1</sup>

Notons qu'à l'origine des totalitarismes de droite comme de gauche, on trouve toujours la nostalgie d'un âge d'or imaginaire, le refus d'assumer le monde tel qu'il est et dénoncé comme le résultat d'une « chute »<sup>2</sup>. Pourtant, à notre sens, le souhait d'Aue de réintégrer la vie intra-utérine ne cadre pas avec cette idée. Sa relation avec le système totalitaire est plus complexe. Son adhésion est due justement au désir de connaître le monde dans tous ses recoins.

Il n'est pas indifférent de rappeler la circoncision de Max Aue qui marque une séparation. « En répétant la cicatrice naturelle du cordon ombilical à l'endroit du sexe, en redoublant [...] la séparation par excellence, qui est celle d'avec la mère, le judaïsme semble insister de manière symbolique sur le fait que l'identité de l'être parlant [...] repose sur la séparation du fils et de la mère »<sup>3</sup>. Il est à remarquer un mouvement ambivalent d'avancement et de recul en même temps : la nostalgie de la chaleur maternelle et la haine de la mère qui a abandonné Una et Max en se mariant avec un autre homme. La séparation d'avec cette mère est symbolisée par sa circoncision, due à une infection quand le narrateur était adolescent. Cette marque d'identité juive apparaît aussi dans ses rêves et dans la rencontre imaginée avec Himmler qui a une attitude protectrice envers lui même s'il affiche l'identité de l'ennemi : « Je ne comprends pas pourquoi il veut protéger le *Judelein*, le petit Juif que je suis, mais je lui fais confiance, je sais qu'il est sincère [...] »<sup>4</sup> Il ressort avec évidence que Littell imprègne son bourreau d'une identité oscillatoire qui lui permette de mieux témoigner. Loin d'être un nazi invétéré ou un bourreau sadique, Aue est capable d'apporter un regard extérieur.

Dans le champ sémantique de l'identité, la quête du bourreau occupe une place considérable, d'un bout à l'autre du roman : c'est la recherche de l'enfance perdue et du paradis

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 263.

<sup>2</sup> Edouard Husson, Michel Terestchenko, *Les Complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007, pp.103-104.

<sup>3</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 119.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 730.

de jadis. « Ce qui caractérise le personnage de Max, c'est l'enfermement dans le fantasme de l'enfance. Ce qui permet de devenir adulte, c'est-à-dire un être moral ouvert au monde et à l'autre, c'est dépasser ça. Aue reste complètement piégé par ça. »<sup>1</sup> Mais ce n'est pas l'innocence qui est visée dans la recherche de l'enfance. Selon Littell, en effet, « l'enfance, c'est le fondement de la cruauté ». Sa lecture de l'enfance est freudienne ; il voit « le désir sans bornes des enfants qu'il soit sexuel, alimentaire, ou pour la stimulation dans les jeux [...] »<sup>2</sup>.

Aue vit tout sur le mode de l'absence : la relation tendue avec sa mère, due à l'absence du père ainsi que l'homosexualité adoptée, suite à l'absence de l'amour de sa sœur. Sa passivité remplace un manque : celui d'avoir le corps d'une femme. Sa régression professionnelle peut s'expliquer par l'absence d'une cohérence entre ce que pense son esprit et les tâches qu'on lui assigne. Son mariage d'après la guerre, ses deux jumeaux, son travail dans la dentelle, sa décision de donner corps à ses souvenirs répondent à cette aspiration vers une totalité unifiée qui lui manque. La conformité sociale est censée lui conférer un confort psychique dont il a besoin pour mener sa vie, pour combler le vide, pour effacer la honte et l'amertume, héritages de la guerre. Pourtant, l'existence d'Aue d'après la guerre est minée par son passé. Il doit le dire pour apaiser sa conscience. « La dentelle, cette ravissante et harmonieuse création de l'homme »<sup>3</sup> lui ouvre un univers où il peut tisser sa vie passée. Les mouvements cadencés des machines, la chorégraphie des mécanismes des métiers lui assurent un cadre propice pour dévider le fil narratif de ses souvenirs.

D'après Antoine Jurga, la dentelle représente le projet de Littell. *Les Bienveillantes* est un tissu qui relie des pages disparates de l'Histoire<sup>4</sup>. La dentelle sombre peut symboliser en plus l'arrière-plan de la toile illustrant la Deuxième Guerre, dont les couleurs ne dépassent pas la palette du gris, du noir, du blanc avec quelques taches de rouge. La voix des métiers en marche n'est-elle pas celle du narrateur qui rassemble les fils des souvenirs dont le cercle se rétrécit peu à peu jusqu'à atteindre le noyau de la conscience douloureuse ?

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, « Conversation à Beyrouth » in *Le Débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 7.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Id., p. 18.

<sup>4</sup> Antoine Jurga, « La dentellerie du réel », in Murielle Lucie Clement, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 48.

Le corps et ses tourments forment un domaine majeur sur lequel doit s'exercer l'analyse du roman. Celui-ci, comme Littell l'a reconnu dans son entretien avec Richard Millet, a une dimension bataillienne avec ses allusions à la fécalité, ses scènes de déchéance, son évocation de l'œil pinéal. Le chapitre *Air* « est un condensé de lecture de Bataille »<sup>1</sup>. Le corps – ses mystères, ses convulsions, ses beautés et ses laideurs, sa précarité, mais aussi sa puissance – est en effet d'une importance capitale dans l'œuvre de Georges Bataille. Celui-ci insiste sans cesse sur les flux et les impulsions qui parcourent le corps humain en tous sens. Il ouvre le corps pour rechercher ces états-limites où le magma furieux des organes dévoile sa présence souterraine : écoulements de larmes, d'urine, de semence font écho à la fluidité généralisée des métaphores qui parcourent *Histoire de l'œil*. L'écrivain veut rappeler la nature informe de l'être à laquelle l'homme cherche constamment à s'arracher, nature informe que le narrateur des *Bienveillantes* met au jour d'un bout à l'autre du roman et dont il souligne la permanente contradiction avec les principes du Volk que sert Maximilien Aue. On perçoit à tout moment la fragilité idéologique de cet esthète plus attaché à la philosophie (Tertullien), à la musique (Bach et Couperin) et à la littérature (Stendhal, Blanchot et Flaubert) qu'aux dogmes racistes du régime.

En entamant une lecture à la lumière des concepts de Bataille et centrée sur l'hétérogénéité ainsi que sur l'œil pinéal, il est possible de suivre le trajet interprétatif du corporel. Il nous permet de définir le statut du bourreau narrateur que Littell met en scène et, du même coup, de voir l'impact que peut avoir un tel personnage sur la transmission du message de l'auteur, message qui en outre s'inscrit dans la lignée de la pensée de Georges Bataille : « Nous ne sommes pas seulement les victimes des bourreaux : les bourreaux sont nos semblables ».<sup>2</sup>

Le corps, chez Littell, occupe l'espace de la guerre. Il faut en mesurer l'importance quand on analyse les effets de réel, parce qu'il est un lieu et un symbole de souffrance, d'inconfort, de malheur. Il est soumis à des supplices qui relèvent du coprologique et de la déviance sexuelle. Le sujet de fluidité qui apparaît dans les vomissements, le sang du bourreau et des victimes, la semence humaine et les excréments, contredit et mine les concepts de race pure, de corps sans défaut, de beauté sans faille, sur lesquels se base l'idéologie nazie et en vertu desquels tout un peuple est destiné à disparaître.

---

<sup>1</sup> *Le Débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 24.

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Réflexions sur le bourreau et la victime, Œuvres complètes, XI, Articles 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, p. 266.

Quand on entreprend d'analyser les couches multiples de la réalité dans les *Bienveillantes*, on est amené à s'interroger sur les concepts de réalité homogène et hétérogène proposés par Georges Bataille dans *Structure psychologique du fascisme*. Il n'est pas dépourvu de sens d'essayer de repérer la présence de ces concepts dans l'espace du récit. « Il est facile de constater que la structure de la connaissance d'une réalité *homogène* étant celle de la science, celle d'une réalité *hétérogène* en tant que telle se retrouve dans la pensée mystique des primitifs et dans les représentations du rêve : elle est identique à la structure de *l'inconscient* »<sup>1</sup>. La violence, la démesure, le délire, la folie tiennent à l'hétérogène. Ils brisent le cours régulier de la vie, l'homogénéité paisible. Le nazisme et la Shoah sont les marques d'une hétérogénéité qui, étendue à l'ensemble d'une société, devient normalité. Mais dans cette hétérogénéité elle-même, Max Aue se distingue des bourreaux. Il fait tache. C'est la note discordante dans la tuerie. « Le terme même d'hétérogène indique qu'il s'agit d'éléments impossibles à assimiler. »<sup>2</sup> Max Aue est un homosexuel, au passé incompatible avec celui d'un homme de race aryenne vu l'origine de sa mère. Il est donc bien l'élément incongru d'un système qu'il menace. C'est ce que Jean Bessière note :

*Il contredit l'ordre qu'il représente et qu'il instaure [...] Faire de celui qui désigne l'ennemi un étranger – il est homosexuel et meurtrier – dans l'ordre que construit l'opposition entre amis et ennemis, expose l'artifice, la fragilité, le mensonge de cet ordre.*<sup>3</sup>

Inconscient, rêves, impuretés sont de l'ordre de l'hétérogène<sup>4</sup>, donc tout ce que le conscient refoule et qui refait surface chez Aue dans la corporéité comme dans les songes et les fantasmes. Les forces désordonnées des pulsions s'emparent du nazi dans un enchevêtrement de registres où rêves et réalités relèvent de l'hétéroclite.

D'après Bataille, l'hétérogénéité est signe d'une existence qui vaut en soi, tandis que l'homogénéité est celui d'une existence qui dépend d'autre chose qu'elle<sup>5</sup>. Max Aue échappe au groupe qu'il a intégré. Après Stalingrad, il décide de se référer davantage à lui-même pour ses

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, « Structure psychologique du fascisme » in *Articles (La critique sociale), Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Gallimard, 1970, pp. 344-345.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Éditions Labor, 2006, p. 86.

<sup>4</sup> Georges Bataille, « Structure psychologique du fascisme » in *Articles (La critique sociale), Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Gallimard, 1970, p. 344.

<sup>5</sup> Id., p. 342.

choix professionnels. Ainsi exprime-t-il haut et fort son désir de trouver un poste dans les relations internationales. Au plan narratologique, signalons que les déictiques *nous* et *on* deviennent *je* : « Moi aussi, m'étais-je dit, il est temps que je fasse quelque chose pour moi, que je songe à moi-même »<sup>1</sup>.

Les scènes du chapitre *Air* semblent influencées par la conception de Bataille pour qui érotisme et mort sont liés : « C'est [...] du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme ».<sup>2</sup> Conscient que sa vie est dérisoire et finira un jour, le SS s'adonne à un érotisme violent, pour rejoindre le corps de sa sœur et retrouver le sien. Le corps souffrant se ranime dans une fureur érotique. L'espace clos de la maison est transposé ensuite dans l'espace de son propre corps, ultime limite à franchir. Cette insularisation servirait à fuir l'horreur. Il s'agit de quitter le milieu social, puis son corps, et enfin son moi. En retirant la peau pour que sa chair et ses organes se fondent dans le corps d'Una, Max montre qu'il veut recréer l'unité de l'Androgyne. De surcroît, mort et sexualité se côtoient dans le récit du nazi qui visite Auschwitz. Ses rêves chargés de toute la souffrance qu'il a ressentie à la vue de l'Enfer vont transformer cette peine en expériences sexuelles perverses.

Bataille, en réinterprétant le motif du soleil, mentionne l'impossibilité de le regarder fixement. Cela renvoie au fait que l'accès au réel ne se fait pas directement, mais par le biais des idées. Bataille cite Van Gogh qui peignait des « soleils » juste avant de se trancher l'oreille. Prométhée est puni d'avoir volé le feu aux dieux. Icare tombe vertigineusement comme suite à son désir de s'approcher du soleil et Œdipe, en accédant à une connaissance insoutenable pour l'homme, doit se crever les yeux. C'est le risque auquel s'exposent ceux qui ont voulu regarder le réel en face. L'œil pinéal du nazi lui offre l'accès au réel, ce dont il va souffrir atrocement. Le tourment spirituel se traduit par les supplices physiques. Aue réagit à la brutalité, mais sa réaction est viscérale, elle provoque des vomissements et des accès de diarrhée dont le narrateur rend compte méticuleusement.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 422.

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, 1961, *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1987, p. 586.

Dans *L'Anus solaire*, Bataille a imaginé un crâne humain pourvu d'un troisième œil qui permet à l'homme de communiquer avec le soleil. Par là se dégagent toutes les possibilités de libérer des énergies qui n'ont pu sortir autrement du corps.

### I.1.5 L'œil pinéal

Le motif bataillien de la projection des organes hors du corps peut aussi faire progresser notre recherche sur la corporéité dans *Les Bienveillantes*. Comme exemples, citons l'œil pinéal de Maximilien Aue qui lui donne accès à un autre niveau de la réalité et l'éventrement de son ami Thomas. Bataille, en réinterprétant le motif du soleil rappelle, l'impossibilité de le fixer. Cela renvoie à l'idée que l'on accède au réel, non pas directement, mais par le biais des idées. L'œil du nazi renvoie aux ténèbres de la Shoah : « J'avais le sentiment, écrit Aue, que le trou dans mon front s'était ouvert sur un troisième œil, un œil pinéal, non tourné vers le soleil, capable de contempler la lumière aveuglante du soleil, mais dirigé vers les ténèbres, doué du pouvoir de regarder le visage nu de la mort. »<sup>1</sup>

Cet œil pinéal lui permet d'atteindre le réel, mais non sans souffrir. Le tourment spirituel se traduit en supplices physiques. L'œil occupe même une place majeure dans le registre de l'horreur, sous la forme de *l'œil de la conscience*<sup>2</sup>. Il se rapporte à la quête de sens qui traverse le récit du SS. Pour Aue, le trou laissé dans sa tête par la balle opère une scission. La blessure ouvre, pénètre le corps du bourreau et le projette hors du corps social. La contemplation qui précède cet accident se mue en désir de démarcation. Le juriste de l'horreur, devenu encore plus conscient de son incongruité, cherche à s'évader. Le chapitre *Air* constitue une affirmation de son individualité. L'œil embryonnaire dont chaque homme dispose au sommet du crâne, cette glande que Bataille élève au rang de vision de la voûte céleste, redéfinit la condition humaine<sup>3</sup>.

La vision verticale de l'œil pinéal de Max Aue transcende l'horizontalité à laquelle sont réduits les autres humains<sup>4</sup>. Elle s'y oppose également. La différence se marque tant au niveau des perceptions qu'à celui de l'adhésion idéologique. La blessure qui ouvre l'œil pinéal d'Aue

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 410

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Œil, Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Gallimard, 1970, p. 188

<sup>3</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal* in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Gallimard, 1987, p. 37.

<sup>4</sup> Id., p. 43.

lui révèle la distorsion de son esprit et les atrocités auxquelles il a été confronté. Son acharnement à décrocher un poste qui l'éloigne des massacres montre bien le divorce entre sa nature et ses actes suivant encore la logique du processus entamé. L'épisode de l'œil pinéal tourné vers la conscience éveillée montre la connaissance de l'horreur, par l'horreur d'une part, et par l'amour d'autre part. L'érotisme à valeurs létales vainc l'interdit. Max Aue essaie de dépasser sa condition par le corps et de s'absoudre du corps par l'érotisme. Le corps est tout à la fois refuge, échappatoire, espoir.

Tout d'abord, l'œil pinéal isole Aue des autres et sépare son moi de son corps. Le jeu du visible et de l'invisible ponctue ainsi le récit littellien. Dans une autre perspective, le corps comble un vide. L'incursion dans le monde nazi a laissé des traces dans l'esprit d'Aue. Incertain, incohérent dans l'application des règles, il fuit dans le temps et dans l'espace, ainsi que par les rêves, les délires et les fantasmes que Littell met en scène. Le corps du bourreau exposé, exhibé, devient le paramètre de ses tourments face à l'horreur et le seul élément de stabilité. Ce corps, qui l'ancre dans la réalité déstabilisante de la guerre et qui se déstabilise comme suite aux incessants stimuli agressifs de la guerre nous semble une limite, une dernière frontière à dépasser. L'épisode *Air*, dont le titre indique une dissolution, montre qu'Aue tente de dépasser les limites posées par son corps dont la valeur est testée par l'Éros. Les délires érotiques sont comme des envols vers un au-delà rassurant. Tout ce que l'amoureux incestueux inflige à son corps montre son désir de se séparer d'avec un monde devenu étranger.

Qui plus est, son troisième œil sert de miroir pour révéler la vérité. Il dévoile un autre moi, celui que les autres connaissent, invitant aussi le lecteur à essayer de déjouer les apparences, à démasquer le personnage, à découvrir l'intériorité humaine d'Aue. « Je regardai mon visage : il était calme, mais derrière ce calme la peur avait tout effacé. Je fermai les yeux [...] je vacillais [...] »<sup>1</sup> Le verbe *contempler* dans le chapitre *Air* change de sens. Il ne désigne plus la perception d'une réalité qui apparaît sous les yeux, mais l'acte de faire naître un univers rêvé. Le corps de Aue surgit grâce au regard du troisième œil qui, investi d'autres potentialités, assure le lien avec le monde des mirages. Une humanité indigne a perdu l'univers réel.

Aue ouvre son troisième œil sur le monde. Son nouveau regard lui révélera les absurdités dérangeantes d'un univers qui le broie. Sa métamorphose physique prend des dimensions

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 410-411.

cosmiques. Son réveil après l'accident porte les marques de la transfiguration. Le regard blessé par une boule de feu, voit les contrées dont la blancheur l'accable comme les prémices d'une nouvelle vie. « Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou. [...] je me suis réveillé, et plus rien ne sera jamais pareil »<sup>1</sup>. L'œil pinéal lui ouvre le chemin des ténèbres. Son vécu traumatisant lors des exactions en Ukraine et des luttes à Stalingrad surgit à travers des visions sombres sur tout ce qui l'entoure : « œil pinéal [...] doué du pouvoir de regarder le visage nu de la mort, et de le saisir, ce visage, derrière chaque visage de chair, sous les sourires, à travers les peaux les plus blanches et les plus saines, les yeux les plus rieurs »<sup>2</sup>.

L'œil assure le lien entre la réalité du monde perçu et la vision projetée comme réponse à ce que la rétine a enregistré. Dans ce contexte, il n'est pas dénué de sens de souligner le décalage qui caractérise Max Aue. Tous les ponts vers les autres sont coupés. En le rendant capable de voir au-delà du réel, l'auteur confère à son personnage une place particulière dans la bureaucratie nazie dont il veut dévoiler les moindres détails. Différent, Aue peut capter ce qu'un fervent SS, aveuglé par l'obéissance ne verrait pas. Il constate la dégradation, et il la fait voir. La symbolique du regard, d'un bout à l'autre du texte, éclaire le caractère terrifiant des actions que la politique des meurtriers voulait soustraire aux regards et aux savoirs des autres. « [...] je me regarde, ou voulais pouvoir me regarder : non pas avec un regard narcissique, ni avec un regard critique, qui fouille les défauts, mais avec un regard qui cherche désespérément à saisir l'insaisissable réalité de ce qu'il voit – un regard de peintre, si vous voulez [...] »<sup>3</sup>. Le regard est, on le voit, passage obligé entre réception et transmission de la réalité. Cette définition formulée par Aue peut s'appliquer à la caméra qui enregistre impassiblement le déroulement des événements. En plein tourbillon d'images du passé et du présent solitaire mêlées à des rêves troublants et des fantasmes érotiques, le narrateur s'accroche à la lucidité, tâchant de ne pas sombrer dans l'hallucination. Cette réalité est difficile à définir dans un monde qui s'effondre. L'univers d'Aue, dépourvu d'amour, ne subsiste que dans et par l'imagination.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 404.

<sup>2</sup> Id., p. 410.

<sup>3</sup> Id., p. 821.

Bataille décèle une fonction virile de l'œil pinéal liée à l'activité érectile du corps<sup>1</sup>. Face au monde réel perdu par une humanité indigne, ce qui reste à Aue tient à son amour. Mais celui-ci ne peut être accompli que par le biais des fantasmes. Son délire érotique est abandon et fuite devant le réel. Le regard dépasse les limites, désobéit aux lois de l'espace et du temps : « mon regard passait du dehors, de mes genoux rougis [...] à l'intérieur, où il se promenait sur son corps endormi, étalé sur le ventre, la tête tournée vers moi [...] »<sup>2</sup>. Dans une scène que nous pouvons qualifier d'inspiration batallienne, l'œil acquiert les dimensions d'une troisième présence. Le sexe de la femme transformé en organe visuel rencontre l'œil pinéal du bourreau dans un éblouissant rayonnement. Notons aussi la quête du savoir, difficile à découvrir en tant que SS, mais menée dans des expériences corporelles permettant la sublimation. Dans le questionnement perpétuel qui accompagne le parcours du nazi, cette scène traduit l'ouverture du corps et des sens, la nymphose attendue, la découverte d'une voie vers la vérité. « [...] fouillais les profondeurs de ce corps de mon troisième œil rayonnant, tandis que son œil unique à elle rayonnait sur moi et que nous nous aveuglions ainsi mutuellement [...] »<sup>3</sup>. Néanmoins, les deux lumières s'annulent réciproquement, les limites ne peuvent être transgressées, la quête prend fin. Cela nous fait penser à l'affirmation de Nietzsche : « si tu plonges longtemps le regard dans l'abîme, l'abîme te regarde aussi ». D'ailleurs, la quête d'Aue était déjà inscrite dans la trajectoire de l'échec. Le symbole de la Gorgone, mentionné précédemment, fige tout espoir de réussite. La voie du corps échoue. La figure de la Gorgone, mise en relation avec la peur de castration telle que Freud l'appréhende<sup>4</sup>, dévoile d'autres perspectives de ce complexe. Le frère incestueux n'éprouve pas cette l'angoisse de castration, car son désir de revivre l'amour perdu le mène à vouloir vivre la féminité. Cependant, la mère est inhibitrice. Remarquons que d'autres valeurs mythologiques enrichissent le substrat symbolique de la scène pour stigmatiser l'échec de Max. Non seulement il ne réussit pas à aveugler le cyclope Polyphème, mais il réveille son regard. Le regardant est regardé, il lui revient de s'exposer et de se laisser fouiller. Remarquons la relation entre, d'une part, le désir exacerbé de tout voir, d'aller au-delà du simple regard, de

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, in *Œuvres complètes II, Écrits posthumes 1922-1940*, Gallimard, 1987, p. 38.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 831.

<sup>3</sup> Id., p. 832.

<sup>4</sup> Freud associe l'effroi devant la Méduse à l'effroi de castration, les cheveux représentés comme des serpents sont mis en relation avec le complexe de castration, la tête de la Méduse. Sigmund Freud (1985), *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938*, « Bibliothèque de la psychanalyse », PUF, 1987, p. 50.

dépasser l'enveloppe du corps pour fouiller celui-ci et, d'autre part, la tentation de l'absolu, moteur de l'existence d'Aue.

L'œil pinéal, don de voyance, se manifeste aussi signe de malaise dans un monde qui ne demande pas à être mis sous la loupe de l'analyse ; ainsi il se transforme en stigmaté « mon œil pinéal [...] béant au milieu de mon front, projetait sur ce monde une lumière crue, morne, implacable [...] le cri d'angoisse infini de l'enfant à tout jamais prisonnier du corps atroce d'un adulte maladroit et incapable, même en tuant, de se venger du fait de vivre »<sup>1</sup>. Portant un regard lucide sur le monde qui suscite l'angoisse, Aue s'éloigne encore davantage des autres. Son œil pinéal l'emprisonne davantage dans la cellule où il est enfermé. Il tente seulement de se perdre, de s'oublier. Rencontres amoureuses, rêves, fantasmes deviennent autant d'échappées possibles.

Penser et comprendre le monde du bourreau, tel serait le défi que Littell s'est lancé, selon nous, en écrivant *Les Bienveillantes*, roman si controversé. Offrir à son bourreau, personnage fictif qui raconte l'Histoire et son histoire, le statut d'inadaptable, le marquer du stigmaté de la différence, de l'étrangeté, vaut à Littell de mettre en évidence un regard lucide sur la réalité de l'anéantissement et la difficulté de tracer une ligne de démarcation entre humanité et inhumanité. Nous appuyons nos réflexions sur les paroles de Georges Bataille qui, en parlant des camps nazis, remarque que « dans un univers de bassesse et de puanteur, chacun eut *le loisir* de mesurer l'abîme, l'absence de limites de l'abîme et cette vérité qui obsède et fascine »<sup>2</sup>. Littell choisit que ce soit un bourreau qui mesure cet abîme.

### **I.1.6 Femme rejetée, femme désirée**

La femme intervient aussi de manière importante dans la définition des fascistes : elle est la châtelaine blanche ou la prostituée rouge. À la femme érotique, la femme soldat, s'oppose l'infirmière blanche, dont la verticalité et la carapace corporelle inspirent confiance. La conjointe du fasciste est nécessaire à la reproduction. Cette idée revient plusieurs fois dans les *Bienveillantes* à l'occasion de remarques concernant l'état de célibataire de Max Aue. Il manque à son devoir, à l'égard d'un État qui doit garder sa pureté. Sa femme actuelle joue un rôle important dans l'accomplissement de son devoir. Par contre, l'amour et la passion n'ont pas de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 474.

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Réflexions sur le bourreau et la victime* in *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 264.

place dans cette famille. On peut attribuer le statut de châtelaine blanche aux assistantes de Mandelbrod, d'une « beauté abstraite »<sup>1</sup>. En apparaissant en tenues sévères, elles se ressemblent, se calquent sur Hélène dont les gestes et les comportements s'inscrivent dans le champ de la verticalité, de la droiture, des choses bien faites, des actions accomplies. Hélène est représentée comme « [...] une douceur [...] à travers laquelle se laissait clairement sentir la force souple d'une lame d'acier »<sup>2</sup>.

Mais, Aue n'entre pas vraiment dans le système. Il ne peut rien ressentir en présence de ces êtres. Il ne réussit pas à accepter le jeu de ces amazones qui cherchent sa compagnie pour la nuit afin de perpétuer la race. La mère du SS représente le même type de femme. Sa dureté, son autorité accablent l'officier allemand revenu en visite. La « misère du corps et du désir »<sup>3</sup> l'empêche de suivre le chemin emprunté par beaucoup d'autres. Un mariage avec une femme aux gestes froids et fonctionnels, dont la beauté lui semble inutile, équivaut à « égorger ses rêves », à trahir sa passion pour Una. Finalement, l'amour est remplacé par l'amertume, le regret de n'avoir pas pu emprunter la voie simple et naturelle dans le mariage avec Hélène. La femme est un être à la fois de désir et de reproduction. Aue ne peut envisager que la première dimension et ne peut lui associer qu'une seule figure, celle de sa sœur. L'être de reproduction s'incarnera dans celle qu'il épousera après la guerre, mais ce mariage maintenu par obligation a valeur de renoncement.

En observant le portrait de Weseloh, femme-soldat allemande, collaboratrice d'Aue pour une courte période de temps, être voué à la quête du savoir et qui se désintéresse de la sexualité, on inclinerait à dire que ce personnage est en quelque sorte le double féminin du narrateur. « La doctoresse d'apparence si glaciale », au fond de laquelle il soupçonne « des profondeurs troubles et agitées de remous boueux »<sup>4</sup>, renvoie à l'image de l'officier qui cache, sous le masque de l'adhésion convaincue, les tourments d'un esprit qui doute de la manière d'appliquer les principes qu'il a adoptés. Notons que l'image de femme puritaine et guindée est contredite par le langage non conforme qu'elle utilise pour exemplifier ses théories.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 621.

<sup>2</sup> Id., p. 673.

<sup>3</sup> Id., p. 684.

<sup>4</sup> Id., p. 289.

Paul Schilder, auquel nous nous référons à nouveau, mentionne la tendance qu'a l'enfant à s'identifier à sa mère, tendance d'ailleurs dominante dans le cas de l'homosexualité<sup>1</sup>. Max Aue, lui, s'identifie à sa sœur jumelle, comme le montrent son homosexualité passive et les scènes à connotations sadiennes, évoquées dans le chapitre *Air*, dans la maison de sa sœur dont il touche les objets. Selon Schilder « [l']identification ne fusionne pas complètement les personnalités, elles conservent toujours une certaine indépendance et des parties de l'image du corps de l'un se cantonnent dans l'inconscient de l'autre »<sup>2</sup>. La présence physique d'Una est telle dans les rêveries et les fantasmes d'Aue, qu'il a la sensation de ressentir le corps de sa sœur à travers le sien.

Les hommes des Freikorps avaient peur de la femme et de tout ce qui est lié à son univers : le liquide, le désordre, la durée indéterminée. En combattant la confusion féminine, en fantasmant sur la destruction des femmes soldats russes, ils luttèrent contre leur propre désordre et recréèrent une discipline. Avoir des relations avec des femmes soviétiques, ukrainiennes ou russes, était non seulement indigne d'un soldat allemand, mais encore dangereux. Beaucoup d'entre elles étaient juives ou d'origine incertaine. Cela suffisait pour faire « risquer la *Rassenschande*, la souillure raciale [...] »<sup>3</sup>. Le mélange des races provient de la perte de la pureté originelle. L'ambigu et le mixte qui s'installent alors ont des connotations négatives dans un système pour lequel l'ordre est le principe de fonctionnement. Pour Julia Kristeva, ce qui rend abject, c'est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles »<sup>4</sup>. La sauvegarde du moi pour le fasciste est une question de vie et de mort. Cela implique de « s'échapper à la dissolution psychique », de lutter contre le mou, « le liquide, le visqueux, le couché, l'humide, le trouble, l'opaque ».<sup>5</sup>

### **I.1.7 L'androgynie, le désir philadelphe**

Les souvenirs d'une enfance marquée par l'inceste le plaçant en dehors des normes arrachent le bureaucrate nazi à la réalité qu'il ne réussit pas à maîtriser, malgré les apparences.

---

<sup>1</sup> Une identification complète à la mère conduit le garçon à l'homosexualité, il est lui-même la femme, il n'a plus besoin d'une autre. Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 266.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 183.

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 12.

<sup>5</sup> Id., p. 35.

Son rêve de retour à l'âge du bonheur, voire au ventre maternel, nous mène à mettre en rapport ses désirs avec le mythe de l'androgynie et ses connotations. « L'androgynie se donne bien comme un symbole privilégié de l'état présumé initial de l'humanité »<sup>1</sup>, « l'idée d'une unité originelle de l'univers, unité dont le départ des sexes constituait la perte la plus irrémédiable »<sup>2</sup>. Les multiples renvois du narrateur à l'état d'avant la naissance, aux souvenirs des jeux sexuels auxquels il s'adonnait avec sa jumelle, à son souhait de devenir femme, renvoient à des bribes de ce mythe qu'il n'est pas dénué de sens de rapporter à sa passion d'absolu.

Frédéric Monneyron offre un bel exemple de « plénitude initiale, de puissance reconquise dans l'androgynisation [...] par la curieuse histoire de Tirésias »<sup>3</sup> : pour avoir assisté à une scène d'accouplement de serpents, celui-ci se transforme en femme. Fiévreux, désireux de fuir la misère de l'univers de la guerre, Aue se réfugie dans les souvenirs de l'enfance salvatrice : « [...] nous tordions ensemble dans la poussière, nos corps nus indissociables, ni l'un ni l'autre spécifiquement la fille ou le garçon, mais un couple de serpents entrelacés »<sup>4</sup>. Les petits corps indissociables deviennent « miroir l'un pour l'autre » les rendent « maîtres de tout »<sup>5</sup>. Chacun se complète par l'autre, retrouvant ainsi l'unité perdue. La non-différence, le bannissement des contraires relève du pouvoir. En outre, le thème de l'androgynie ne peut faire fi de la symbolique alchimique, de la synthèse des contraires : masculin-féminin, eau-feu, oppositions que nous avons mises en évidence en parlant de la structure psychique du nazi. Une fois de plus, Max Aue sort de la typologie des tueurs au nom du Volk. Par ses rêves, ses souvenirs, ses fantasmes, il intègre une autre catégorie d'humains.

Pour le frère amoureux, le mariage qui pour Baader doit « aider l'homme et la femme à intégrer intérieurement l'image humaine complète, c'est-à-dire l'image divine originelle »<sup>6</sup> n'est pas possible. Il importe donc d'entamer une nouvelle approche de tous les passages du roman qui évoquent le retour au ventre maternel et au liquide amniotique bienfaisant. Le bonheur d'Aue ne

---

<sup>1</sup> Frédéric Monneyron, *L'Androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Éditions Ellug, 1994, p. 5.

<sup>2</sup> Id., p. 23.

<sup>3</sup> Id., p. 22.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 375.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Cité par Frédéric Monneyron in *L'Androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Éditions Ellug, 1994, p. 47.

peut pas être retrouvé dans ce monde où sa sœur lui est inaccessible. Il veut en effet la rejoindre dans l'univers intra-utérin qu'il a partagé avec elle.

Nombre d'événements de son enfance se structurent autour de la symbolique de l'androgynie. Par exemple, à l'internat, pour surmonter la dureté de la vie de débauche, le petit Max se réfugie dans la lecture et découvre *Electre*. Il est d'ailleurs choisi pour jouer ce rôle de l'héroïne. Dans le miroir où il se regarde, ce n'est pas son image de garçon habillé en robe blanche qu'il aperçoit, mais celle de sa sœur. En se projetant dans le corps de l'héroïne tragique, il éprouve des sensations de « jeune vierge »<sup>1</sup>. Les boucles noires de son déguisement ne sont pas sans référence à la chevelure d'Una.

Par ailleurs, l'androgynie renvoie à l'homosexualité de l'officier. Elle s'est manifestée dès son enfance, lors des jeux sexuels qu'il découvrait avec sa sœur, et plus tard dans le pensionnat catholique où il a eu des relations avec ses copains. Il a vécu la féminisation du masculin pendant la guerre dans des aventures où il essaie d'éprouver des sensations de femme.

*Cela me rapprocherait encore d'elle ; d'une certaine manière, je pourrais ainsi ressentir presque tout ce qu'elle ressentait [...] j'imaginai que c'était elle qui jouissait ainsi [...] sa jouissance océanique de femme [...] Mieux vaut donc que moi-même je sois elle et tous les autres, moi.*<sup>2</sup>

D'après quelques psychanalystes, inceste et gémellité entrent dans la catégorie de l'androgynie. Marie Delcourt a mis en évidence de « curieuses contigüités entre l'androgynie et l'inceste du frère et de la sœur ».<sup>3</sup> Jung et Kerényi, à leur tour, ont lié l'inceste adelphique au mythe de l'androgynie. La perte de la non-différenciation se retrouve dans l'union avec la sœur et la tentative de revivre la complétude initiale. L'amour pour Una, puis, celui-ci devenu impossible, sa transfiguration en désir de prendre la place de cette sœur inaccessible, dévoilent la nature d'un personnage hanté par l'unité et le besoin de retourner aux origines. À cela se superpose la symbolique du prénom de la jumelle : Una, l'unique amour, la seule femme à laquelle Aue veut s'unir.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 380.

<sup>2</sup> Id., p. 192.

<sup>3</sup> Marie Delcourt, citée in Frédéric Monneyron *L'Androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 118.

### I.1.8 Image du corps dans l'espace de l'horreur

Pour le fasciste, la tenue, le corps, les gestes doivent respecter un certain code, suivre un règlement. Or, dans ces domaines, surviennent des changements qui vont permettre d'accéder à un sens plus profond. La saleté s'empare du corps d'Aue et contamine son esprit. L'attention obsessionnelle qu'il porte aux taches de son uniforme marque sa peur d'être découvert et mis à nu. Il ne veut pas laisser voir son impureté. L'apparition des taches sur son uniforme, qu'il semble être le seul à avoir remarquées, prend pour lui des proportions énormes, comme s'il s'agissait d'un événement important. Ses doutes, ses questions, son tourment intérieur vont de pair avec toutes ces salissures. « [...] d'un sentiment de saleté produit par les vomissements, je commençais aussi à prêter une attention presque obsessionnelle à mon hygiène ; plusieurs fois, déjà, Woytinek m'avait surpris en train de détailler mon uniforme, à la recherche de traces de boue ou d'autres matières ».<sup>1</sup>

L'univers rouge de l'ennemi communiste infecte l'univers pur des nazis. La boue, le sang, l'humidité laissent des traces que le narrateur a l'impression de voir tout le temps sur l'uniforme qui représente son appartenance au système. Pour le fasciste, « l'intégrité de son corps » est importante, il « travaille sans répit sur son corps pour le purifier »<sup>2</sup>. Le besoin de netteté et de propreté pourrait être le signe d'un désir de tout contrôler. Or, les vomissements et les taches sont autant de déviations par rapport à la ligne du nazisme. Thomas n'est pas atteint par ces problèmes. Lorsqu'Aue le rencontre pour la première fois, tout se déroule comme il faut dans l'univers nazi, dans un milieu « propre, net, calme ». L'inspecteur de la Kripo lui apparaît « bien mis, un bras à la manche amidonnée posé sur la table », « poignée ferme, peau sèche, ongles parfaitement taillés »<sup>3</sup>. La droiture, l'énergie, la tranquille conviction sont autant de traits qui complètent le portrait du soldat parfait. Pour Max, Thomas est un modèle. Le portrait qu'il en donne laisse entrevoir l'admiration qu'il éprouve pour celui qui toujours le précédera d'un pas. Ohlendorf, l'officier aux vues larges, pour qui la destruction des Juifs est une erreur nécessaire, ne peut être réduit à un uniforme trop étroit pour lui. Aux yeux d'Aue, il ne peut être qu'un civil.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 169-170.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Le Sec et l'humide*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 54.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 72.

D'après certains psychanalystes, les vêtements ont un rôle important. Ils font partie du schéma corporel. Paul Schilder, par exemple, remarque qu'« ils deviennent tout aussi signifiants que les autres parties du corps »<sup>1</sup>. Par ailleurs, le vêtement sert aussi à s'identifier à d'autres, ou du moins à leur ressembler. Portant fièrement les mêmes marques vestimentaires, les adeptes du national-socialisme affichent leur adhésion au parti. Mais le fait de porter un uniforme impeccable, en pleine défaite, au sein de l'univers inconnu des ennemis, de la boue, de l'humidité et du froid, devient carnavalesque. Manteaux de fourrure, boas, manchons, tout est bon pour lutter contre le froid. Barthes distingue costume et habillement, comme Saussure différenciait langue et parole. « Il semble extrêmement utile de distinguer d'une façon analogue dans le vêtement une réalité institutionnelle, indépendante de l'individu [...] Le costume est une réalité individuelle, véritable acte de vêtement qui correspond à l'habillement »<sup>2</sup>.

Costume/habillement ce paradigme s'avère utile dans l'étude de l'identité du narrateur des *Bienveillantes*. Le costume se transforme en uniforme : et celui-ci « s'élève au niveau de l'absolu » ; « l'uniforme, c'est ce que nous ne choisissons pas, ce qui nous est assigné ; la certitude de l'universel face à la précarité de l'individuel »<sup>3</sup>. L'uniforme devient pourtant « talisman dérisoire »<sup>4</sup>, inefficace pour protéger Aue contre l'autorité de sa mère, pour décliner son identité d'Allemand devant les jumeaux, pour l'aider quand il fuit la maison parentale. L'uniforme sous lequel il sert, et qu'il revêt avant d'entrer dans la maison de son beau-père, est un défi lancé à ce bourgeois pansu. Le costume qu'il oublie dans la maison après le meurtre sert de preuve aux deux policiers pour l'accuser de ce meurtre. Ces vêtements civils choisis avec soin chez le meilleur tailleur de Berlin sont un indice de crime.

Après l'épisode de Stalingrad, il se fait coudre un magnifique uniforme noir où il étale ses médailles, en quelque sorte pour récupérer son être, pour renaître. Après avoir traversé la mort, une nouvelle vie l'attend.

---

<sup>1</sup> Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 220.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Histoire et sociologie du Vêtement » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 12<sup>e</sup> année, N<sup>o</sup>. 3, 1957, pp. 430-441.

<sup>3</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 71.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 477.

*Moi qui n'aime pas trop les uniformes, je devais reconnaître que j'avais fière allure, et c'était une joie d'aller ainsi flâner en ville, la casquette un peu de travers, les gants négligemment tenus à la main.*<sup>1</sup>

La chouba et la chapka ramènent le vêtement dans le champ lexical de l'ennemi. Ils renvoient à la réalité russe. La chapka non réglementaire, même si elle porte l'insigne à tête de mort de SS, est un élément vestimentaire qui contrevient au besoin d'ordre et de cohérence. Weseloh, la spécialiste en langues iraniennes, appelée pour prouver l'origine juive des Bergjuden, remarque chez Aue cette non-conformité au règlement de l'armée allemande. Le manteau de femme doublé, adapté au climat du territoire de l'ennemi, signale aussi le mélange et l'impureté au niveau des symboles. À toute cette panoplie s'ajoute la pelisse qui devient la deuxième peau de Max Aue durant la campagne de Stalingrad. Ce vêtement sale équivaut à un cocon dans lequel il s'enferme et dont la tiédeur le tient loin du monde. C'est un refuge qu'il se construit pour ne plus capter les messages du monde désorienté par la guerre :

*Cocon chaud dans lequel je pouvais me recroqueviller, et je jouissais follement de ma crasse, de ma sueur, de ma peau desséchée, de mes yeux rongés*<sup>2</sup>.

*Je restais renfermé en moi-même, clos, hostile à tout*<sup>3</sup>.

*Ma pelisse m'encombrait et je la souillai. Je tâchai de la nettoyer avec de la neige [...]*<sup>4</sup>

### **I.1.9 La voix des arts**

Le psychanalyste Schilder voit dans le penchant pour l'art que manifeste Winckelmann le désir d'échapper à de violents désirs sexuels. De la même manière, Schopenhauer trouve dans l'art un moyen d'« échapper à ses oppresseurs qui sont la volonté et la vie, pour trouver refuge dans une inaction relative »<sup>5</sup>. Les déambulations sur le front russe du personnage principal des *Bienveillantes* sont accompagnées de moments artistiques : visites de vieux bâtiments et d'églises. Allant au Louvre pour rechercher le calme, Aue manifeste son côté esthète en se voyant reflété dans le personnage du tableau *L'indifférent* ayant un visage triste de manière

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 409.

<sup>2</sup> Id., p. 381.

<sup>3</sup> Id., p. 440.

<sup>4</sup> Id., p. 351.

<sup>5</sup> Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 284.

indéfinissable, « presque perdu, ayant déjà tout oublié et ne cherchant peut-être même plus à se souvenir pourquoi ou pour qui il posait ainsi »<sup>1</sup>. Le narrateur prend une fois de plus conscience de sa situation. Cette mise en abyme s'inscrit dans un processus de réflexion auquel le héros ne peut pas échapper. Les images des femmes repérées dans les tableaux réitérent ses souffrances par rapport à la sœur qui ne lui appartient plus. Son corps se décompose en autant de parties identifiées ici et là dans les toiles du musée.

Aux détails extraordinaires de la guerre et des massacres sont associés des filtres culturels abondants et variés, venus des lectures de ce nazi, et qui vont de Plutarque à Bossuet, sans oublier Lermontov, Céline, Kant, Nietzsche. Les citations sont des traces claires de l'intertextualité. Il serait significatif et intéressant pour notre démarche de déceler les implications narratives de tous ces textes imbriqués dans les *Bienveillantes*. Ce roman est un livre-bibliothèque. Il rappelle que la littérature renvoie tout d'abord à elle-même. Espace polyphonique, le roman communique avec d'autres textes, d'autres arts. Il nous faut aussi signaler les aspects métatextuels du roman. Les commentaires y sont nombreux, venant du narrateur certes, mais aussi d'autres intellectuels nazis qui, eux aussi, font référence dans leur discussion à des textes littéraires et philosophiques. Pour Littell, cette intertextualité est si ancrée dans sa pratique qu'il ne se rend plus compte de son impact sur l'œuvre. « Il me semble que pour moi la notion essentielle est bien plus celle de jeu, de la manière ludique de jouer avec les références, qui sont aussi vivantes que les souvenirs des rêves, d'expériences vécues. »<sup>2</sup> Nous reviendrons sur ces aspects dans la dernière partie de notre travail.

Le lecteur des *Bienveillantes* voit son attention attirée par la présence de la musique qui, par-delà les titres des chapitres, surgit tant dans les discussions des nazis que dans les moments forts de l'action. Ce thème peut être inscrit dans celui des voix du roman. La musique est un moyen d'apaiser l'âme des bourreaux accablés par leur travail, mais elle est aussi associée à la violence, au champ du pouvoir.

La musique que Max Aue a pratiquée alors qu'il était enfant, quand sa mère, désireuse de le cultiver, lui a acheté un piano et quand elle a fait venir un professeur, sera pour lui un refuge durant la période « nazie ». Elle aussi renvoie au passé. Il n'est pas excessif d'envisager qu'elle

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 473.

<sup>2</sup> Jonathan Littell cité par Florence Mercier-Leca in « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque », *Le Débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 45.

créée dans le roman comme une dualité, une double temporalité. Il y a la période de la musique de l'enfance, puis celle de la musique de la guerre. Le fait d'avoir choisi une suite de Bach comme structure de l'œuvre peut être interprété comme un signe d'opposition à l'esprit des nazis qui trouvaient ce genre de musique « poussiéreuse, ennuyante, vieillotte »<sup>1</sup>. Les gens comme Eichmann, les petits bourgeois allemands préféraient la musique qui leur faisait sentir quelque chose, la musique romantique qui fabrique de l'émotion, qui entraîne vite l'auditeur vers le sentimentalisme. Dans leur vision, Bach est trop sec, trop froid.

Il faut ensuite envisager la musique qui incite à la violence : la scène qui évoque le meurtre du joueur d'orgue nous amène à réfléchir à cet aspect. L'*Obersturmbannführer* tue sans avoir un mobile rationnel. Une rage meurtrière a envahi son âme désemparée quand il a entendu de la musique, alors que l'Allemagne semblait dans la défaite. La présence de la musique dans le roman donne de la consistance à l'idée effroyable qu'ont eue les SS de faire jouer de la musique par quelques interprètes pour accompagner l'extermination de leurs semblables. Le passé de l'Allemagne est structuré comme une fugue de Bach. La musique a quelque chose à dire des camps et sur les camps. Cet art acquiert des valeurs thanatiques. Il accompagne l'extermination des humains.

La musique apparaît encore dans *Les Bienveillantes* par la référence au mythe d'Orphée. Mais l'officier se présente comme un Orphée malheureux qui ne sait pas chanter ni jouer d'un instrument. La recherche de sa bien-aimée est placée sous le signe de la défaite. Il n'a pas les moyens de parcourir le chemin de la reconquête. Le regret qu'Aue éprouve de ne pas avoir appris à jouer du piano s'inscrit dans cette démarche orphique. Eurydice est sa sœur jumelle incestueuse, la grande absente de sa vie, dont il a été séparé par la volonté d'une mère traîtresse et de son amant. La voix ne sait pas chanter, les dieux sont implacables, le retour de celle qu'il aime est impossible. Le bourreau ayant participé aux massacres de ses semblables et sa sœur jumelle vivent désormais dans des univers différents. Una est charmée par la magie de la musique de son époux, Von Üxküll, compositeur antisémite qui a choisi de ne pas rejoindre les nationaux-socialistes.

La voix de l'officier annonçant la mort de sa mère n'a plus ses inflexions d'habitude contrôlées. En présence d'Una, sa faiblesse prend le dessus. La voix brisée de Max témoigne de

---

<sup>1</sup> *Le Débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 11.

l'augmentation de la distance qui les sépare. Cette scène du chapitre *Sarabande* renforce l'éloignement de ces deux êtres appartenant à des mondes différents. La voix d'Una s'intéressant au sort des jumeaux est affolée. Celle d'Aue, accablé par le malheur du meurtre de sa mère, est étouffée. La communication est segmentée. Le silence qui remplace les réponses d'Una marque la fin de leur conversation, la rupture. La curiosité de Max s'interrogeant sur la paternité des jumeaux, c'est le regard qui tue. Eurydice retourne dans son univers. Le jeu de la respiration, des paroles, du silence est significatif et crée la tension de l'épisode. Il n'y aura plus de rencontre entre le frère et la sœur, sauf dans les rêves et les fantasmes du nazi souffrant.

*Ma sœur, au bout du fil, restait muette. Je respirai et dis dans le combiné : « Ils sont vivants. Je ne sais pas où ils sont passés. » Elle ne disait rien, je croyais entendre sa respiration à travers le grésillement de la ligne internationale. « Tu es là ? » Aucune réponse. « Ils sont à qui ? » demandai-je encore, doucement. Elle ne parlait toujours pas.*<sup>1</sup>

Il n'y pas de chant. Reste, par contre, l'écriture orphique, purificatrice, évoquant l'âge d'or des dieux, le temps des commencements. « Dès que la voix d'Orphée pénètre dans le monde des hommes [...] elle s'écrit, elle se fait livre, elle est écriture multiple »<sup>2</sup>. La parole ensanglantée d'Aue s'inscrit dans la mémoire du lecteur appelé à entrer dans le processus de dévoilement que l'officier entreprend. Ses mémoires construits sur une charpente musicale s'impriment pour toujours dans l'esprit du lecteur capable de tenir le livre en main jusqu'à la fin. Comme dit Marcel Detienne « [l']incantation des livres a la même puissance que le chant ; elle triomphe des forces délétères de l'oubli »<sup>3</sup>. La voix de l'officier transposée à l'écrit parle pour lui, pour sa conscience, pour lui permettre de continuer à vivre : « En outre, je pense que cela me fera du bien. C'est vrai que mon humeur est plutôt terne »<sup>4</sup>.

L'idée de construire son œuvre sur un fond musical semble être issue de la lecture que Littell fait de Rebatet, écrivain et musicologue, qui avait cru repérer en Bach une synthèse d'écritures horizontale et verticale. Dans son entretien avec Richard Millet, l'écrivain américain explique la construction du livre conformément au principe énoncé par Rebatet lui-même, lors de la discussion qu'il a avec Max dans le chapitre *Sarabande* : « Je n'ai rien inventé, c'est dans le

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 491.

<sup>2</sup> Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 113.

<sup>3</sup> Id., p. 114.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

livre de Rebatet sur la musique. Il y fait l'analyse de la *Messe en si mineur* comme synthèse ultime de l'écriture horizontale et de l'écriture verticale en musique. La structure horizontale correspond à la poussée mélodique et la structure verticale aux constructions harmoniques. »<sup>1</sup> Sur ce modèle, il affirme avoir créé une poussée narrative comportant l'histoire racontée, accompagnée d'associations verticales rétrospectives : renvois aux mythes et à d'autres livres, ce qui confère plusieurs dimensions à son ouvrage. De cette manière, le récit s'ouvre. La musique s'enrichit de valeurs connotatives, si on l'associe à la construction du texte. L'auteur suit dans sa création les orientations de son oreille interne musicale. Il imprime un certain rythme à son œuvre. Pour lui, la question de la ponctuation ne s'attache pas à la grammaire, mais plutôt au souffle, au rythme de la narration.

Partant de l'extérieur, à savoir du regard du narrateur, notre démarche interprétative arrive au noyau du cercle, à la conscience à laquelle se refuse paradoxalement l'analyse. Le tourment de l'esprit tiraillé entre désir de comprendre et nécessaire soumission aveugle forme une couche de la substance des *Bienveillantes*. La voix des autres, du corps, des arts, le rapport de l'ex-SS avec l'espace qu'il parcourt sont d'autres couches essentielles à prendre en compte si l'on veut saisir la réalité qui se démultiplie en réalité émotionnelle et subjective concernant l'être humain soumis aux contraintes historiques, politiques, sociales. L'errance du bourreau dont le comportement déviant trahit la souffrance donne à son trajet les caractères d'une quête qui n'aboutit jamais. Le regard du bourreau que la mort a contourné, le laissant sous l'emprise de ses souvenirs, rencontre celui du Juif errant. Ainsi le cercle est fermé.

## **I.2 Voix et recherche identitaire**

Nathalie Zalzman, comme tant d'autres chercheurs, exprime la difficulté de dire le mal du XX<sup>e</sup> siècle : « Toute réalité n'est saisissable qu'à partir de ses représentations. Comme on ne peut tomber hors de son espèce, on ne peut tomber hors des mots, se saisir de la " chose mal " sans passer par le langage et la pensée. Mais la chose mal, dans la forme historique nommée Shoah, oppose une résistance exceptionnelle à la saisie par la pensée. »<sup>2</sup> Littell a essayé d'enfreindre

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, « Conversation à Beyrouth » in *Le Débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 10.

<sup>2</sup> Nathalie Zaltzman, *L'Esprit du mal*, Éditions de l'Olivier, 2007, pp. 94-95.

cette résistance en filtrant la réalité par les paroles et la pensée du bourreau. Son roman a donné une voix au dominant qui est en fait un dominé en creux. Il le devient parce qu'il ne joue pas le rôle du dominant, du vainqueur, mais accumule les échecs. Le nazi littellien est en marge du système. À la limite, il ne peut avancer que s'il est poussé par les autres. Mal à l'aise, Max Aue ne quitte quand même pas son statut, mais cherche à trouver sa place. Il fait preuve d'indécision et d'inconséquence dans ses actions. Ses tentatives finales d'évasion sont vouées à l'échec. Son double, Thomas, le rattrape. En pensant à la métaphore du souvenir de Günter Grass qui a donné le titre de son roman *Pelures d'oignon*<sup>1</sup>, on se représente *Les Bienveillantes* comme des strates superposées cachant un noyau inexistant. Celui-ci devrait être la réponse à la question que Max Aue se pose tout le long du roman : « Pourquoi ? » Les strates historiques, mythologiques, philosophiques, littéraires enveloppent un vide : le mystère de la psychologie du bourreau. Comment découvrir ce qui pouvait le motiver ? Pour exercer son emprise, l'idéologie nazie faisait de l'identité un piège. Au cœur de la violence, elle livrait chacun à sa pensée et à son corps. Elle l'isolait, comme une victime enfermée dans un camp, confrontée à elle-même.

La problématique du bourreau et de la victime se précise à la lumière de la notion de culpabilité. Max Aue se sent-il coupable de son implication dans les actes terrifiants mentionnés dans le livre noir de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale : le meurtre des Juifs par les commandos de la mort et dans les camps d'extermination ? Il est « sorti de la guerre un homme vide avec seulement de l'amertume et une longue honte »<sup>2</sup>.

À travers le récit de Jonathan Littell, on suit les déambulations d'un être, qui par sa formation et ses préoccupations, s'élève vers une spiritualité contrastant avec ses tâches d'officier nazi. L'horreur de la guerre lui révèle le caractère dérisoire du corps dont la matérialité et les besoins troublent l'ordre idéal, renversent les valeurs auxquelles il aspirait. La musique, thème sur lequel s'enchaînent les chapitres, est un rappel continu de ce qu'il aurait dû être, de l'abîme creusé entre ses deux existences : celle qu'il aurait pu mener en dehors de la plaie noire et celle au milieu de laquelle il a plongé.

---

<sup>1</sup> « À quatre-vingts ans, Günter Grass se souvient. Métaphore du souvenir : l'oignon - notre passé, notre expérience, tout ce qui définit notre personnalité - dont on ôte les pelures une à une en cherchant en vain le cœur n'est autre que cette accumulation de strates plus ou moins denses, plus ou moins fiables ». Günter Grass, *Pelures d'oignon*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, quatrième de couverture.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

Par le biais de la musique, on arrive à saisir le décalage entre le moi et l'idéal. Le petit Juif, Yakov, réveille en Aue les souvenirs de son enfance ouverte à toutes les possibilités, y compris à celle de devenir musicien. Les sons du piano déclenchent des rêveries. La mort de Yakov survenue à cause de son inutilité après avoir blessé sa main s'envolant sur le clavier du piano provoque une réaction humaine. Max éprouve du dégoût. L'indifférence des descriptions est adoucie ici et là par les rayons d'une humanité difficile à dissimuler. Le rapport entre les crimes commis et la musique nous amène à nous interroger sur le rôle de cet art dans *Les Bienveillantes*. Le meurtre du vieillard qui joue de l'orgue lors de la fin du Troisième Reich lance Maximilien sur la voie d'une existence sordide et humainement limitée. D'ailleurs, ce n'est pas le premier crime qui l'arrache au rang des officiers spectateurs. La mort du petit Juif et celle du vieillard mettent en évidence le contraste entre la beauté des idéaux humains et la misère sordide d'une humanité déchue.

La construction du roman apparaît aussi dans l'évocation de cette partie de la fugue *stretto cancrizan* combinant régression et inversion : « Lentement ainsi je basculai en un long *stretto* sans fin, où chaque réponse venait avant que la question ne soit achevée, mais en *cancrizan*, à l'écrevisse »<sup>1</sup>. Ce terme musical désignant une ligne renversée dans le temps par rapport à une autre renvoie au retour de Max Aue vers le passé pour oublier, annuler, retrouver son statut. Le jeu de questions-réponses et l'obsession d'Aue aboutissent pourtant à l'échec. Le caractère confus du chapitre *Air* en témoigne. Le jeu du corps efface la culpabilité. Ce syntagme musical désigne un thème repris à reculons, appelé aussi procédé du miroir : les deux parties pouvant être lues dans les deux sens. Notons le motif de la récurrence. Cette expression « à l'écrevisse » évoque une voix se superposant à la récurrence et renvoie au jeu de miroirs, à la structure du roman déployé sur deux plans : l'un horizontal et l'autre vertical, à savoir, d'une part, la ligne de la chronologie temporelle et, d'autre part, la ligne verticale mythologique. Dans la voix de Max qui se remémore son passé s'imbrique la voix de celui qui vivait ces moments-là. Ainsi, le passé prend la relève. De temps en temps, cette voix nous fait part de ses réflexions sur le présent et de la perception de ces événements-là. Elle nous rappelle à l'ordre. Un miroir se tend pour rappeler que l'autre existe. L'autre, celui du temps de jadis, avec ses fautes et ses péchés.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 822.

Jacques Goldberg<sup>1</sup> associe culpabilité et honte, notions qui s'éclairent l'une l'autre. On peut avancer que la physiologie du bourreau telle qu'elle apparaît dans *Les Bienveillantes*, montre son statut dérisoire. La saleté et les faiblesses du corps peuvent être mises en rapport avec le rejet. Par ailleurs, selon Goldberg, la honte est liée à une perte d'identité. « La honte est une irruption soudaine des fantasmes primordiaux du sujet accompagné d'un sentiment de perte d'identité passagère ».<sup>2</sup> Les fantasmes liés au voyeurisme, à la séduction et au sadisme apparaissent chez Aue, tant dans son rôle de bourreau que dans sa vie privée de frère incestueux. La métaphore obsessionnelle du roman de Littell serait, à notre avis, le regard. Celui-ci est attiré par les corps des victimes en train de mourir. Il perçoit tous les détails des massacres. Mais il se mire et se cherche également dans une quête qui ne peut s'accomplir que par l'intermédiaire de l'Autre. L'officier s'isole, s'éloigne. Son identité sociale se défait. Il se confine dans son corps en cherchant à rejoindre sa sœur. Si on inclut la honte dans le champ du regard, il nous faut revenir à la symbolique de la scène du meurtre de la Juive par pendaison. Max Aue avoue sa faiblesse devant les yeux de la victime. Sa honte transparaît dans la minutieuse description de l'effondrement de son corps.

En inscrivant la notion de culpabilité dans les perspectives ouvertes par *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse* de Jacques Goldberg, il est possible de relier deux meurtres (celui de l'amant occasionnel et celui du vieillard jouant de l'orgue, commis par le nazi accablé par ses échecs professionnels) au concept de crime par sentiment de culpabilité. « Pour conjurer l'angoisse de la culpabilité, le sujet peut [...] aller au-devant de la punition en commettant une faute [...] ou bien anticiper la punition pour s'acquitter d'une faute qu'il ne connaît pas. »<sup>3</sup> Ces deux assassinats sortent de l'ordinaire à cause de leur caractère. Aue choisit librement de tuer. Ainsi, il sort de la sphère de la soumission. Ses gestes deviennent imputables à sa propre décision. Sa culpabilité sort de l'anonymat.

La culpabilité de l'officier n'est pas avouée, énoncée, nommée. Elle se devine entre les lignes : « je voulais de tout mon cœur me pencher et lui essuyer la terre et la sueur mêlées sur

---

<sup>1</sup> Honte et culpabilité placent le sujet dans une position de rejet, de rebut, voire de déchet, Jacques Goldberg, *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 58.

<sup>2</sup> Id., p. 73.

<sup>3</sup> Jacques Goldberg, *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 82.

son front, lui caresser la joue [...] je m'arrêtai et me mis à pleurer »<sup>1</sup>. La figure itérative de la Juive tuée qui le poursuit quand il se replie et fuit fait référence à cette culpabilité manifestée de manière symbolique. Le désir de s'éloigner de cette présence obsédante est significatif. Cette figure de femme représente la conscience de Max Aue qu'elle hante. Si on l'associe à celle d'Una, elle-même fantomatique, on noue les deux fils du récit des *Bienveillantes* : la participation active aux meurtres et l'inceste. Le narrateur ne cache pas son choix de continuer à perpétrer les massacres. « Moi aussi, j'aurais pu demander à partir [...] Pourquoi donc ne le faisais-je pas ? Sans doute n'avais-je pas encore compris ce que je voulais comprendre. »<sup>2</sup> En tenant compte du fait que la volonté de comprendre peut découler du sentiment de culpabilité, il faudrait placer sous le signe de la faute tout ce parcours interrogatif de Max.

Max Aue met une barrière entre les autres et lui. Ainsi, les photos prises sur les lieux des massacres qu'il rassemble en un album prennent une signification différente. L'album fait office de signal à prendre en compte lors de la prise de conscience : « l'album, pour lui, c'était un trophée ; pour moi, plutôt une remémoration amère, un rappel solennel »<sup>3</sup>.

### **I.2.1 Errance**

L'errance, comme figure d'un certain mode de pensée, dévoile d'autres indices qui doivent nous retenir dans notre analyse du parcours identitaire d'Aue. Dans la définition de Dominique Berthet : « l'errance n'est point quête, ni enquête, mais requête d'un autre que soi-même qui est l'envers de soi »<sup>4</sup>, on décèle un concept qui met sur la voie de celui de dualité. Aue déambule à travers l'espace de la guerre, envoyé d'un endroit à l'autre, sans faire jamais ce qu'il aimerait. Le parcours de l'officier sur la carte de l'Europe suit des directions qui ne se croisent pas. Son mode d'action ne coïncide pas avec sa réflexion. Sa pensée n'adhère pas à ses actes. Cela se voit maintes fois dans ses pensées. La culpabilité acquiert ici une nouvelle dimension. Max Aue se sent condamnable envers lui-même. Il trahit ses idéaux et ses croyances. Ceci oriente notre démarche interprétative vers la culpabilité. Son errance se définit par la recherche de lui-même, à savoir de celui qu'il était jadis.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.

<sup>2</sup> Id., p. 127.

<sup>3</sup> Id., p. 131.

<sup>4</sup> Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 248.

*Depuis la Russie, déjà, je me sentais comme décalé, capable de faire ce que l'on me demandait, mais comme restreint en moi-même en termes d'initiative, car ces tâches policières puis économiques [...], je n' avais pas encore réussi à me convaincre de leur justesse, je ne parvenais pas à saisir à pleines mains la nécessité profonde qui les guidait [...]*<sup>1</sup>

L'image de lui-même au temps de sa jeunesse, quand il était vertical, sûr de lui et de sa place, avec des idées précises sur le monde, lui est renvoyée d'une certaine manière par Thomas, l'ami qui poursuit imperturbablement le chemin qu'il s'est tracé.

Il faut remarquer, dans ce contexte, la culpabilité qui naît du sentiment d'avoir perdu l'autre, à savoir Una, d'avoir égaré ce qui lui donnait un équilibre et une confiance en lui. Il convient de rappeler toute l'importance du motif du double qui se décèle dans le récit : sa jumelle dont il a été séparé et pour laquelle il se languit d'amour, sa double vie érotique, son double homicide, les deux Furies représentées caricaturalement par le couple des policiers, renvoyant aux Dupond dans *Les Aventures de Tintin*, les deux jumeaux supposés enfants illégitimes d'Una, ses deux jumeaux à lui nés après la guerre, ses « deux bienfaiteurs », noyaux du système meurtrier, les deux périodes de répit où il quitte la chaîne des massacres suite aux accidents dont il a été victime. Osnabrugge, l'ingénieur qui n'a jamais construit un pont, et qui est appelé à en détruire, devient le double d'Aue. Comme lui, il est féru de culture et expert en droit. Il met ses connaissances au service de la destruction de l'humanité. Le symbole du double peut être repéré même dans ses rêves et ses fantasmes. Pensons à ce qui apparaît dans son délire, aux deux frères, le borgne et le nain, qui veulent épouser Una. Le passage de l'état de veille au rêve, le glissement vers une vie seconde dénotent une double existence, tout en mettant en évidence la déviance. Les rêves et les supplices de son corps renvoient à sa conscience culpabilisante.

La perte de sa moitié est forcément liée à la perte de soi-même. Sa sœur lui semble fermée, inaccessible, comme l'idéologie qu'il a embrassée, mais qu'il ne réussit pas à faire sienne. Une partie de ce *nous* défait, de ce couple incestueux séparé, rêve de reconstituer l'unité perdue. Le même équilibre est recherché par le désir de pénétrer le sens des crimes perpétrés au nom de l'idéologie volkisch, de se retrouver en tant qu'entité spirituelle.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 699-700.

La notion d'errance rejoint la problématique du corps. L'écartèlement symbolisant l'errance apparaît dans la scène où la main du juriste SS se détache de son corps, quand il est obligé de participer à une *einsatz*. L'importance de l'unité perdue et à retrouver est révélée aussi dans la réappropriation du corps qui, après la blessure, devient étranger. L'œil pinéal installe alors une distance entre Max et les autres, entre son moi et son corps. Le jeu du visible et de l'invisible ponctue ainsi le récit littellien.

Dans une autre perspective, le corps devient un élément qui comble le vide. L'incursion dans le monde nazi a marqué l'esprit d'Aue. Son incertitude, son incohérence dans l'application des règles correspondent à la fuite dans le temps et dans l'espace que Littell met en scène par les digressions, les rêves, les délires, les fantasmes. Le point stable du trajet du bourreau est son corps exposé, exhibé, devenu signal et instrument de mesure des tourments de son esprit face à l'horreur. Cet élément physique, qui le tient ancré dans la réalité de la guerre et réagit constamment à des stimuli agressifs en se déstabilisant apparaît, à nos yeux, comme une limite, une dernière frontière à dépasser. L'épisode *Air*, dont le titre évoque une dissolution, relate les essais de Maximilien Aue voulant dépasser les barrières dressées par son corps. L'Eros devient la pierre de touche du corps. Les délires érotiques sont des envols vers un au-delà rassurant. Tout ce que l'amoureux incestueux fait subir à son corps met en lumière son désir de se détacher du dernier élément qui le retient à un monde auquel il est devenu étranger.

L'errance est accompagnée d'incertitude et de peur. Elle devient mystique. Rappelons la quête d'Aue parmi les monuments délabrés des villes occupées, ses déambulations du côté des églises. « Adieu, Juif errant, heureux voyageur et sans but », a écrit Apollinaire dans le *Passant de Prague*. Il s'agit d'une quête d'un impossible ailleurs. Cette recherche de l'Éden poursuivie dans les ténèbres et les ombres de l'humanité est vraiment une errance. Elle ne mène nulle part. Elle coupe l'errant hors de lui-même.

L'errance implique en effet perte d'identité, instabilité de l'être. C'est ce qu'éprouve Max Aue. Son récit même se perd dans les méandres de la mémoire. Il parcourt le labyrinthe du souvenir, est bloqué par l'impossibilité de la transcendance- ce que suggère l'image de la larve restée au stade de cocon. Le voyage se déroule sur deux axes. D'une part, le parcours historique va de l'invasion de l'Ukraine jusqu'à la chute de Berlin. D'autre part, le cheminement intérieur

montre par ses sinuosités un être souhaitant fuir le monde, impassible, égaré dans les tourments de son esprit, mais qui choisit la vie.

L'errance du nazi prend aussi la forme de l'exil. En effet, il est envoyé à Stalingrad pour expier ses fautes. « L'on m'exilait de moi-même et de la vie commune ».<sup>1</sup> À cela s'ajoute l'exil non imposé qu'il s'inflige en Poméranie, dans la maison d'Una. Coupé du monde, enlevant sa « peau sociale », il se dédie à sa sœur fantomatique. Au bout du chemin, les Furies le poursuivent. Le dépassement ne s'accomplit pas. L'errance tragique reste au niveau humain. Elle n'aboutit pas à l'unité et à la totalité perdues, celles qui, dans le roman, sont celles du couple gémellaire. Aue a essayé, en vain, de recouvrer l'amour de sa sœur, de rejoindre l'âge d'or de sa vie, son enfance à côté d'Una, l'irremplaçable.

Sur le plan des rapports avec les autres, l'errance signale une rupture entre l'individu et la communauté. Aue fait l'expérience du regard hostile de ses collègues. Son incapacité à s'adapter aux demandes du système en fait un étranger. La séparation d'avec la famille, le conflit qui en a dispersé les membres, provoque un refus du mode d'existence imposé par sa mère et son beau-père ainsi que son adhésion à la jeunesse hitlérienne. Le parcours erratique s'inscrit dans le décor de la Deuxième Guerre mondiale. Même les fantasmes nés lors du coma s'insèrent dans un espace proche du réel dont la Volga est le fil conducteur.

Le terme d'errance traduit aussi l'idée d'espace intermédiaire, frontalier, entre deux autres espaces. Les nombreuses missions d'Aue l'obligent à se déplacer d'un pays à l'autre. Le fait de traverser une frontière correspond bien à l'attitude du narrateur. Il éprouve des sentiments contradictoires liés à des comportements qui se situent par rapport à une ligne tracée au nom de l'humanité : ne pas assumer des crimes commis en obéissant aux ordres du Reich et essayer de comprendre cette politique meurtrière et de s'en départir. L'inconséquence du personnage revêt les aspects d'une flânerie. Il fait ainsi l'expérience d'espaces intermédiaires, d'entre-deux sur lesquels nous allons nous attarder dans la deuxième partie de notre étude : souterrains, bunkers, bâtiments bombardés, où il est logé.

Nous ne manquerons pas d'établir un lien entre l'errance et l'organisation chaotique de l'espace scriptural. Les sept chapitres comprennent un nombre différent de pages. Les plus longs épisodes, *Allemandes I et II* et *Menuet (en rondeaux)*, retracent le parcours professionnel du nazi

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 316.

à travers l'histoire ensanglantée de la solution finale. Les plus courts évoquent des pauses au cours de cette éprouvante implication dans l'anéantissement d'une race ou lors des changements surgis dans l'évolution de Max. Cette organisation chaotique se trouve renforcée par une structuration temporelle désordonnée. Certes, la mémoire historique suit son cours habituel entre juin 1941 et avril 1945. Il n'en demeure pas moins vrai, que du point de vue de la remémoration de son roman familial, le narrateur laisse s'installer un dysfonctionnement temporel. Il nous fournit des bribes de son passé d'une manière décousue. Le récit de sa vie durant la guerre est tissé de souvenirs antérieurs, le tout garni des rêves, cauchemars, fantasmes poursuivant la réappropriation de son moi intérieur. Signalons les vides et l'absence de datation suite à son trouble mental. Ces lacunes témoignent de l'errance intérieure. Les pauses interviennent après la blessure de Stalingrad. Elles sont ainsi liées au coma et au délire. Le titre, *Air*, du chapitre qui retrace son séjour en Poméranie dans la maison d'Una suggère le flottement des pensées au fil d'un récit tourmenté. Cet épisode semble se dérouler hors du temps et de l'espace : « [...] cela se déroulait pour moi dans un tout autre temps que le mien, sans parler d'espace [...] »<sup>1</sup>. L'officier, isolé du monde, vit des fantasmes érotiques, seuls moyens pour lui de rejoindre l'amour de sa sœur. L'abolition du temps et de l'espace mène à la liberté. Aue s'échappe ainsi des contraintes de son moi social. « J'errais toujours dans cet espace sans bornes où ma pensée régnait en maître, faisant et défaisant les formes avec une absolue liberté [...], en un va-et-vient erratique qui me laissait chaque fois plus vide [...] »<sup>2</sup> Le corps devient de nouveau *limitation*, corps qui lors des exactions lui rappelait sa condition d'humain en trahissant la souffrance dans des réactions physiques humiliantes. Cette fois-ci, appelé à satisfaire ses élans érotiques, il succombe devant l'infini de sa passion pour Una.

Le tragique de sa condition est traduit aussi par l'expression *entre Charybde et Scylla* que le narrateur associe à son destin, au moment où il l'entend dans le discours du Reichführer. Entré dans le jeu de la mort ou la vie, et amené à faire la part du feu, il ne sait quelle carte jouer. Deux termes complémentaires, deux monstres mythologiques, deux maux représentent les versants de sa vie, celui de la famille marquée par des pertes et celui de sa profession soumise aux impératifs raciaux. « Oui, cette voie atrocement étroite entre *Charybde et Scylla*, je la connaissais bien, ces

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 827.

<sup>2</sup> Id., p. 831.

paroles auraient pu m'être adressées ».<sup>1</sup> Il n'est pas maître de son destin. Ses protecteurs lui tracent sa voie. Les enjeux le dépassent. La représentation de son avenir par un chemin qui se rétrécit va dans la même direction. Son parcours sombre est décrit comme un long couloir obscur, comme un tunnel qui mène du passé au présent, jusqu'à une prison, voire à un gibet<sup>2</sup>. Son sentiment d'enfermement ajoute un élément de plus à l'étude de sa solitude. L'errance intérieure mène Aue sur le chemin des rêves, des cauchemars, des fantasmes, des déambulations douloureuses qui mettent sa souffrance en relief. Le chapitre *Air* illustre cette errance de l'esprit dans un espace toutefois limité par son propre corps. Cela révèle son instabilité.

À notre avis, la structure du roman est liée à la notion d'errance qui impose son mouvement et son rythme aux sept parties du roman désignées comme éléments d'une suite, entendue à la fois comme danse et musique. Il nous faut, dans ce sens, remarquer la discontinuité dans le tempo des chapitres, accordée au caractère variable de la suite. La cadence du prélude qui s'accélère dans la *Toccata* traduit la force des pensées qui assaillent le narrateur prenant la plume. Le rythme alerte, sautillant, entraînant de *Courante* s'apaise dans l'écoulement lent qui se prolonge dans le chapitre *Sarabande*, sombre, déchirant, aux accents ténébreux, aux notes monotones. Les déplacements sur le front de Stalingrad apparaissent sous le signe de la fuite, du camouflage, de la tension. *Sarabande* marque une sorte de détente narrative. Le début du chapitre nous présente le narrateur se remettant du choc occasionné par sa blessure. Le passage à *Menuet* est imperceptible, grâce au maintien, dans la première phrase, du temps utilisé à la fin de *Sarabande*. *Gigue* déploie plus de dynamisme, renvoyant à la danse guerrière capoeira ou à la danse des pendus. C'est la musique de la défaite, la danse des agresseurs et des agressés, des corps se défendant et tombant. À notre sens, la poésie de Paul Verlaine « Dansons la gigue », qui renvoie au thème de l'amour mort, fait écho au dernier chapitre des *Bienveillantes*. Les pensées pour Una deviennent « vides et creuses »<sup>3</sup>.

Il importe aussi de s'arrêter au problème de la temporalité. Dans son errance, dans les allers-retours du passé au présent, dans son va-et-vient entre intériorité et extériorité, le narrateur est devenu un espace intermédiaire. Dans le temps qui s'écoule, Aue creuse des niches ;

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 622.

<sup>2</sup> Id., p. 761.

<sup>3</sup> Id., p. 841.

l'éloignement du centre des ténèbres est marqué par des instants figés, détachés du présent blessant. Pendant sa permission en Crimée, il coule « de longues heures à lire ».<sup>1</sup>

La problématique de l'errance se retrouve dans l'image spéculaire, dans l'identification au double, dans l'espace corporel gémellé. Foucault conçoit le thème du visage et du double masqué sous la forme d'accoutrements fétichistes<sup>2</sup>. La séparation de la sœur est vécue comme une castration telle que Freud la conçoit. La jumelle et le phallus ont la même valeur symbolique. Cela justifie la dimension sur laquelle se développe son existence : celle du double. Cette réalité, reprise par l'alchimie du corps, est partie intégrante de l'oscillation identificatoire<sup>3</sup> due à la perte de sa sœur. Le jeu visage-mère-miroir est retourné dans le cas d'Aue. La figure de la mère remplace son propre reflet dans le miroir durant une scène érotique et réveille sa haine.

Il nous semble pertinent de prolonger la thématique de l'instabilité dans l'oscillation entre les postures de bourreau et de victime. Aue ne s'est pas investi dans son rôle de bourreau. Par conséquent ses actions sont vouées à l'échec. L'acte de comprendre apparaît comme un besoin primaire, comme le fait de manger et de boire. Cela rapproche, sous un autre aspect, bourreau et victime, renforçant l'ambiguïté, cette « zone grise », concept développé par Primo Levi. Pour la victime, raconter, c'est dominer le monde qui l'a transformé en victime. Pour Aue, écrire, c'est montrer ses faiblesses, son aspect victimaire. Primo Levi voit dans la nécessité de raconter une pulsion violente dont dépend la survie<sup>4</sup>. A. Modell essaie d'expliquer le sentiment de culpabilité des rescapés de camps de concentration. L'origine de ce phénomène psychologique chez les survivants réside dans le sentiment d'une dette envers ceux qui ont été tués à leur place : « La compulsion à rétablir un équilibre est une des composantes fondamentales du syndrome de la culpabilité »<sup>5</sup>. On peut avancer alors que toutes les démarches entreprises par Max Aue en vue d'épargner les vies des Juifs s'inscrivent dans ce processus d'expiation. Il tâche de remédier à cette perte inutile.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 178.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité Histoire de la sexualité-la volonté de savoir*, Paris, Bordas, 1977, p. 139.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Histoire de la sexualité-la volonté de savoir*, Paris, Bordas, 1977, p. 149.

<sup>4</sup> Primo Levi, *Rapport sur Auschwitz*, introduction par Philippe Mesnard, Kimé, 2005, p. 15.

<sup>5</sup> Jacques Goldberg, *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 38.

*[...] une tâche positive, un moyen de faire avancer les choses dans la bonne direction, une façon de contribuer à l'effort de guerre et à la victoire de l'Allemagne, autrement que par le meurtre et de la destruction*<sup>1</sup>

Se voir confier des responsabilités qui conduisent au sauvetage des vies des prisonniers offre au Sturmbannführer l'équilibre recherché. Remarquons aussi cette tension affective, cette agitation interne, ces signes de sentiment de culpabilité dans la recherche d'une représentation de la faute, selon Goldenberg. Il est aisé de repérer au niveau du texte les multiples renvois à cette angoisse surgie des ténèbres et s'emparant de Max Aue.

Son image se reflète dans le miroir du nazi : « voilà ce qu'ils ont fait de moi, me disais-je, un homme qui ne peut voir une forêt sans songer à une fosse commune »<sup>2</sup>. Hanté par les images du massacre, il le revit à tout moment. À notre avis, cette mise en opposition des pronoms *ils*, *moi*, vient élargir la distance entre son moi et les fidèles du système qui respectent les ordres sans se soucier des conséquences de leurs actes. Ses valeurs sont bouleversées, son for intérieur secoué. Le moi social influe sur le moi intérieur.

Sa seule manière de rester cohérent durant toute la débâcle dépendait de sa fidélité à son amour pour sa sœur qu'aucune femme ne pouvait remplacer. Le destin ne manque pas d'ironie. Les promotions d'Aue surviennent lors de la chute du Reich, quand approche l'écroulement de la hiérarchie. Il est nommé Obersturmbannführer lors du bombardement de Berlin, alors qu'il se considère comme seul au monde<sup>3</sup>. Perdant aussi ses liens sociaux, il se voit privé de toute raison de rester en contact avec ce monde. Par conséquent, l'isolement dans la maison de sa belle-sœur apparaît comme un abandon, comme un renoncement aux liens avec les autres.

*Souvent dans la clinique victimaire, on retrouve des préoccupations psychiques liées à la culpabilité, au négatif [...] De même, assez fréquemment, on relève une constellation familiale particulière dominée par la confusion des rôles, des générations, parfois même des identités.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 587.

<sup>2</sup> Id., p. 645.

<sup>3</sup> Id., p. 666.

<sup>4</sup> Houari Haidi, *La Plaie et le couteau (et si la victime était le bourreau)*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 2003, p. 51.

La problématique identitaire du narrateur des *Bienveillantes* s'enrichit des thèmes de la culpabilité et de la confusion. Il faut mesurer l'impact de sa vie familiale sur son évolution sociale de bourreau. La carence affective et le sentiment du vide le déterminent à rechercher l'accomplissement de ses désirs dans un amour incestueux. Le statut de victime relève des situations d'échec qu'il vit. Il ne fait rien pour changer son évolution professionnelle. Les rapports qu'il rédige suivent le même type de démarche. Il n'adapte pas son travail aux demandes situationnelles, aux circonstances, aux théories en vogue.

*Mais à bien y réfléchir, je n'avais pas agi de manière si différente que lors de notre mission commune de 1939 : encore une fois, j'avais écrit la stricte vérité, sans trop réfléchir aux conséquences ; mais il se trouvait que j'avais eu plus de chance, et que la vérité, cette fois-ci, correspondait à ce que l'on voulait entendre.*<sup>1</sup>

En allant plus loin et en reprenant les théories de Freud sur la compulsion de répétition<sup>2</sup>, on pourrait avancer que Max Aue se complaît dans une réitération de ce qui est négatif. Il souffre de ne pas pouvoir tracer son propre chemin, de ne pas recevoir des tâches qui correspondent à sa formation, de ne pas pouvoir exprimer sa singularité. Il veut rejeter sa soumission, son identification au système et à la masse des bourreaux qui obéissent automatiquement. Ses réactions violentes, ses meurtres avant la débâcle finale sous-entendent son désir de sortir de l'ordinaire, de tuer sans en avoir reçu l'ordre. Donner la mort devient ainsi acte dicté par sa propre volonté, une manière de ne plus s'identifier au régime et aux doctrines, une volonté de sortir de ce monde.

Notons aussi la circularité de l'échec. Chaque réussite est suivie d'un échec, d'un retour à la faute et à la culpabilité. L'exil à Stalingrad suit sa promotion dans les rangs des Einsatzgruppen. L'expérience d'amélioration de la nutrition des prisonniers échoue, après qu'Aue a reçu une décoration. L'équilibre semble être impossible à atteindre.

Dans notre parcours interprétatif, il nous paraît constructif d'intégrer la notion d'ambiguïté à la symbolique de l'errance. L'ambiguïté n'est pas gratuite chez Littell. Elle sert à construire un livre où Juifs et Allemands se ressemblent, parce que leurs idéologies découlent du même type de pensée. Bourreau et victime sont pareils. Le roman de Littell fait songer à l'anneau

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 587.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, cité in Houari Haidi, *La Plaie et le couteau (et si la victime était le bourreau)*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 2003.

de Möbius, cette bande tordue dont les bouts sont soudés. Quand on a l'impression d'être au-dessus, on arrive à l'improviste en dessous. On ne peut plus distinguer le noir et le blanc. Le thème qui est introduit par la notion d'ambiguïté est, au niveau du mal, l'inversion de ce qui est subi et de ce qui est infligé. La voix du narrateur serpente d'un bout à l'autre du récit et produit les mêmes effets que l'anneau de Möbius. Elle peut être confondue avec celle de l'auteur, le fils d'un Juif qui reconstruit un passé qu'il n'a connu que par des documents d'archives. On peut voir que plusieurs identités ont été attribuées au narrateur et, par là, retrouver ce symbolisme du double qui apparaît déjà clairement dans le fait qu'il a une jumelle : Una. Thomas Hauser est en outre son double fictionnel et mythologique : son Pylade. C'est le seul personnage qui l'accompagne quasiment dans tout le roman : du second chapitre à la dernière page. C'est l'ami fidèle que le narrateur connaît dès son entrée au SD, suite à son arrestation à Berlin. Thomas le sauve à plusieurs reprises : à Stalingrad, en Poméranie où il se vautre dans la débauche, et enfin à Berlin.

Le statut du bourreau Autre concorde bien avec sa situation familiale. Fonctionnaire soumis, animé par le sens du devoir, soucieux de bien rédiger ses rapports, il a en même temps la volonté ardente de changer les rouages du système nazi qui broie quotidiennement des Juifs. Il s'acharne à trouver le moyen de démontrer que les représentants de la race inférieure peuvent contribuer aux succès militaires des Allemands. Aue ne s'implique pas personnellement dans les politiques d'extermination. Il suit les ordres des supérieurs et a le sentiment qu'il doit accomplir son devoir, bien qu'il ne trouve pas sa place dans cette immense industrie d'extermination. Les tâches « policières puis économiques » qu'on lui confie ne coïncident ni avec ses convictions, ni avec ses aspirations, ni avec lui-même. Il est en proie au malaise existentiel : « Et plus encore que mon indécision, mon trouble idéologique, mon incapacité à prendre une position claire sur les questions que je traitais et à m'y tenir, c'était cela qui me minait, qui me dérobaient le sol sous les pieds [...]»<sup>1</sup> Époux et père, Aue a eu, lui aussi, des relations incestueuses en essayant de se rapprocher de sa sœur, puis il s'est adonné l'homosexualité. Il s'est vengé de sa mère qui l'a trahi en se mariant avec Aristide Moreau, dont le nom fait référence à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, au cours des débauches dans la maison de son beau-père.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 700.

La dualité d'Aue apparaît comme une composante de son destin manqué. Il accomplit son travail d'officier en assistant à des massacres, en rédigeant des rapports-ce qui ne l'empêche pas de mettre en question la nécessité de tuer tant de personnes avec des méthodes si barbares. Par ailleurs, il a choisi l'homosexualité, mais tout en regrettant de n'avoir pas épousé Hélène. Si l'on va plus loin, on pourrait dire que le double du bourreau se manifeste aussi dans la manière de s'écarter du chemin tracé par ses convictions : la rédaction du rapport sur la position de la France après un séjour dans ce pays, la présentation des résultats de ses recherches sur l'origine juive d'un peuple du Caucase, la tentative de changer la conception des conditions de vie de Juifs dont le travail peut servir à l'Allemagne.

Le juriste SS ne parvient pas à s'approprier les moyens d'interprétation des signes. « [...] c'était comme lors de ma mission à Paris, je n'avais pas compris les règles du jeu, j'avais cherché la vérité là où l'on voulait non pas la vérité, mais un avantage politique »<sup>1</sup>. Ses deux écarts lui attirent des punitions. À cause de la sincérité de ses propos sur l'attitude des Français par rapport à la guerre, il risque de rester coincé dans un bureau de fonctionnaire, mais son ami, son « Pylade » le sauve. Ensuite, les travaux qu'il mène pour prouver l'origine juive des Bergjuden se heurtent au désir de la Wehrmacht d'épargner la vie de ces populations, afin d'éviter la révolte. En conséquence de quoi, son supérieur demande sa mutation à Stalingrad.

La visite des églises qu'il entreprend, en brillant érudit, lors de ses déambulations, attire de nouveau l'attention sur son ambiguïté. La violence à laquelle il recourt ne concorde pas avec ses penchants spirituels raffinés. Le rejet du christianisme, pratiqué par la philosophie allemande, l'athéisme lié étroitement à la révolte de l'individu, le culte de la violence, la politique de la puissance sont autant d'éléments importants de l'idéologie national-socialiste que Maximilien Aue a embrassée. Mais ses gestes et certains de ses actes contredisent ses choix idéologiques. Durant sa visite à Lemberg, après avoir aidé un prêtre à se débarrasser des tueurs qui massacraient des Juifs et à porter l'un de ces cadavres, il dirige ses pas vers un monastère où il peut admirer des objets juifs. Les tibias croisés sur lesquels se dresse la croix de pierre d'une cathédrale ressemblent à ceux du blason qui orne son calot. Il s'agit de symboles d'une idéologie qui ne sont guère éloignés de ceux de l'idéologie contestée. La création considérée par la philosophie nazie comme le noyau détestable de la pensée juive est évoquée par les deux

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 309-310.

squelettes enlacés symbolisant le couple biblique primordial. La position des deux squelettes, suggérant l'amour jusque dans la mort, la pensée à sa sœur évoquent cette idée de trahison de l'idéologie qu'il avait embrassée.

Alors qu'il marche avec les vaincus et les fuyards aux côtés de Thomas, sa route le mène jusqu'à une église où il entre, et qui sera le décor d'un crime *civil* qu'il commet. Ce meurtre marque la régression d'un homme qui ne croit plus à rien et dont les conceptions philosophiques s'écroulent. L'assassinat du vieillard qui jouait de l'orgue complète le tableau de l'absurdité existentielle qui s'abat sur la vie du bourreau-narrateur : « La réhabilitation de la notion de chaos, avec la légitimation de la violence. »<sup>1</sup> Par cet acte, Aue reconferme son identité initiale. On constate à nouveau une séparation entre le corps et l'esprit, entre l'âme qui réagit et les atrocités qui se font voir. Il s'agit bien des composantes d'un être écartelé comme les cadavres qu'il décrit. En allant plus loin, nous en venons à penser aux démarches du philosophe nazi qui essaie de retrouver son unité spirituelle. Aue suit la voie du raisonnement pour comprendre ce qui se cache derrière les décisions ayant comme but la destruction d'un peuple.

Les auteurs des *Complaisantes* attirent l'attention sur le fait de se limiter à un rejet au niveau du corporel. « Max Aue ne dépasse jamais le stade somatique dans la réaction de rejet. Son corps, son âme et son esprit sont incapables de réagir à l'unisson. C'est le propre d'un individu qui vit dans un univers gnostique, dualiste. »<sup>2</sup> Certes, cette corporéité salissante est bien présente dans le texte. L'auteur s'appesantit d'ailleurs sur les détails des malaises. Pourtant, les rêves, les cauchemars, la kyrielle des souvenirs, les fantasmes sont autant de manifestations d'un esprit qui doute. La quête de l'officier acquiert des valeurs de salut, de purifications invoquées ironiquement dans *Toccata* : « À ce rythme, j'espère un jour parvenir à l'état de grâce de Jérôme Nadal, et de *n'incliner à rien, si ce n'est de n'incliner à rien*. Voilà que je deviens livresque ; c'est un de mes défauts. Hélas pour la sainteté, je ne suis pas encore libéré de mes besoins. »<sup>3</sup> En plus de l'ironie dont le narrateur imprègne son texte, le nom de Nadal, selon nous, a une signification évidente concernant le rôle de l'officier nazi dans la Shoah. Il montre que celui-ci est un contemplatif perdu dans le tourbillon de l'action. Son regard fait passer le lecteur du fond de la fosse commune où s'entassent des cadavres sans sépulture jusqu'aux hauteurs du ciel

---

<sup>1</sup> Édouard Husson-Michel Terestchenko, *Les Complaisantes*, Paris, Francois-Xavier de Guibert, p. 91.

<sup>2</sup> Id., p. 111.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

caucasien qu'il cherche souvent à contempler avec des yeux de romantique. Dans la conception de Nadal, la familiarité d'un croyant avec Dieu prend la forme d'un mouvement circulaire qui part de la notion d'esprit, passe par le cœur et atteint son apogée en s'investissant dans des actions apostoliques où il retrouve alors son origine : Dieu. Le rapprochement des idéologies chrétienne et national-socialiste fait voir une nouvelle ressemblance entre elles. Le Führer devient Dieu. Ses disciples respectent la volonté de leur supérieur qu'ils portent dans leur esprit. Il convient de sentir et de faire ce que le commandant suprême ferait. Les adeptes doivent agir et légiférer en son nom. Dans ce contexte, il est important de souligner que le Führer que voit Max Aue porte le chapeau juif. Le fait qu'il lui pince le nez n'est pas dénué d'importance. Sa croyance chancelante revêt finalement les aspects de l'athéisme.

### **I.2.2 Le stade du miroir**

La formation du *moi* n'est possible que par l'existence de l'autre. La preuve de l'unicité individuelle apparaît par le biais de l'autre, l'autre parental selon la théorie de Lacan. Le concept de regard est essentiel dans la constitution du moi. Dans le cas d'Aue, c'est Una qui joue le rôle de l'autre lacanien. À maintes reprises, Littell nous présente le narrateur devant un miroir, essayant de rejoindre l'image de la sœur. Pour lui, l'autre n'est pas représenté par l'image de sa mère, détestée, ni par celle de son père, absent. Sa découverte du moi ne peut se réaliser qu'à travers l'image de sa jumelle. « L'impasse dans laquelle je m'étais enfoncé depuis la fin de mon enfance, c'était cela : il n'y avait eu qu'Una avant, pour me tirer hors de moi-même, me faire m'oublier un peu [...] Sans toi, je ne suis pas moi : et cela, c'était la terreur pure, mortelle [...]. »<sup>1</sup> À cause du morcellement et de l'incomplétude de son moi, il reste cloué au stade de l'enfance. D'ailleurs lors d'une rencontre, Una le lui reproche.

Son troisième œil, l'œil pinéal, joue le rôle de miroir lui révélant la vérité. Il lui dévoile un autre moi, celui que les autres connaissent, mais il invite aussi le lecteur à essayer de déjouer les apparences, d'ôter le masque porté par le narrateur, de découvrir ainsi l'intériorité et l'humanité d'Aue.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 414.

Il faut voir, selon nous, un lien entre miroir et dédoublement. Pour Aue, capable d'analyser ses actions d'un point de vue extérieur, la vie devient un spectacle : « Ma réflexion elle-même n'était qu'une autre façon de me mirer, pauvre Narcisse qui faisais continuellement le beau pour moi-même, mais qui n'en étais pas dupe. »<sup>1</sup> Sa sœur étant absente, il se renie. Il ne se reconnaît pas dans le miroir. Tout le chapitre *Air* montre ses vains essais pour se recomposer, se retrouver, se rapprocher de lui en fantasmant sur celle qui le complète, en l'imaginant à côté de lui, à sa place, en portant et en touchant ses vêtements. Il tente de chasser le vide. Le miroir et les eaux qui créent un reflet lui ouvrent le chemin vers elle.

Si l'on suit Freud qui marque « une opposition tranchée entre les instincts du moi et les instincts sexuels, les premiers tendant vers la mort, les derniers au prolongement de la vie »<sup>2</sup>, il est sans doute fécond de déceler la présence et de dégager la signification de ces deux tendances chez Aue. D'une part, on distingue cet instinct de mort qui pousse un être à fermer les portes de son esprit en tuant au nom de principes qu'il croyait dignes ; les blessures qu'il subit et les faiblesses de son corps témoignent d'un laisser-aller, d'un abandon. D'autre part, la pulsion érotique apparaît comme un appel à la vie ; l'officier fuit le monde terrifiant, se retire en Poméranie pour vivre son aventure fantasmagorique avec Una. Ces pans antagonistes de sa vie illustrent bien nos théories concernant les souffrances du bourreau, dans son tangage entre la vie et la mort.

Dans le récit littellien, le symbole du miroir est aussi teinté de culpabilité. L'image du meurtre de la mère ne peut se refléter dans le miroir de la conscience d'Aue : « Il n'y avait en moi aucune trace d'une telle image, elle refusait obstinément de se former dans le miroir que je contemplais au sein de moi-même, cette glace ne réfléchissait rien, restait vide »<sup>3</sup>. Ce manque de sentiment de culpabilité est indiqué deux pages plus loin quand Aue revoit la pendue de Kharkov qu'il surnomme Notre-Dame-des-Neiges. Il n'assume pas la culpabilité par rapport aux meurtres qu'il a commis puisqu'il était dans l'impossibilité de changer les circonstances et les règles du jeu. Néanmoins, cela n'empêche pas la prise de conscience. Le transfert qu'il opère du plan professionnel au plan familial, en remplaçant par sa sœur la Juive pendue l'amène à voir la réalité autrement. « C'était une jeune fille [...] qui entraît alors dans la vie [...] et une telle

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 414.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque de Payot, 1967, p. 55.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 832.

cruauté n'avait pas de nom, quelle que soit sa nécessité objective elle ruinait tout. »<sup>1</sup> Sa réaction face à la découverte de l'humanité de la victime témoigne de son humanité. Ses larmes s'opposent aux gestes des bouchers qui veulent anéantir dans la victime toute trace d'appartenance à une espèce qui est la même que la leur.

### **I.2.3 Miroir reflets /opacité**

Le couple antinomique reflets/opacité apparaît, très présent, dans les épisodes spectraux de l'officier nazi, dévoilant une fois de plus sa fragilité ontologique. L'étude des séquences narratives faisant référence au reflet du corps du SS dans une glace nous amène à remarquer son impossibilité de se refléter tel qu'il est. Il est alors censé associer ses troubles spirituels à une opacité identificatoire.

Pour créer son œuvre, qui, depuis 2006, l'année de la parution des *Bienveillantes* s'enrichit chaque année avec au moins une parution, que ce soit récit, essai, reportage, Littell a puisé aux mêmes sources. Traits de personnages, séquences narratives, thèmes se répondent d'un bout à l'autre de ses écrits. Cela justifie notre démarche. Nous voulons constituer une constellation de symboles en parcourant tous les récits de notre auteur, dans le but d'éclairer la réalité des *Bienveillantes*. Il s'avère important d'étendre le repérage des images spectrales dans ses autres textes. Arrêtons-nous d'abord à la symbolique du miroir dans *En pièces*, qui joue sur l'antinomie présence /absence. En se mirant, le personnage narrateur vit l'expérience du visage qui se défait : « flou, à moitié effacé, je ne parvenais pas à saisir son agencement ; mystifié, je le frottai, mais c'était comme si la peau s'effilochoit entre mes doigts, mais laissait encore plus inconsistant »<sup>2</sup>.

Cette scène renvoie à celle où Aue, après avoir échoué dans la tentative d'identifier son père sur une photo, voit dans la glace son visage fondre comme de la cire et ses traits se défaire. Le fait que l'identité ne soit pas révélée montre que la perception de soi en tant qu'autre agressif tient, dans son cas, au manque de repères familiaux. Force est de faire mention ici du rapport entre figure maternelle, identité et miroir. Lacan accorde au miroir une place essentielle dans la structuration identificatoire. Cet objet permet de prendre conscience de soi-même comme d'un

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 836.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *En pièces*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2010, pp. 48-49.

tout. « Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification [...] à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image [...] »<sup>1</sup> Le psychanalyste, en développant sa théorie, arrive à révéler l'importance de la présence d'une deuxième personne (la mère, d'habitude) lors du processus de reflet.

*Ce qui se manipule dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste [...]*<sup>2</sup>

Pour Lacan, la formation de la conscience de l'intégralité corporelle est liée à l'échange de regards dans le miroir. Il ne faut pas occulter l'aspect problématique de cette étape identificatoire, significative en ce qui concerne l'évolution de Max Aue. Cet échange de regards a-t-il eu lieu ?

Il nous faut envisager aussi le fait que le reflet et la présence de la mère peuvent avoir des conséquences négatives sur l'évolution de l'enfant : « L'imago est à la fois salutaire et aliénante. Quant à l'adulte puissant présent à côté du sujet, il est potentiellement persécuteur. »<sup>3</sup> Après avoir révélé les bénéfices du miroir en tant qu'étape structurant le moi, Lacan dévoile le danger de l'altérité intervenant dans le processus de miroitement<sup>4</sup>. La relation du nazi à sa mère est sous le signe du rejet. Rappelons-nous sa remarque sur son allergie au lait maternel. Ce détail lié au complexe du sevrage énoncé par Jacques Lacan dévoile une image maternelle déformée<sup>5</sup>. Nous serions tentée de dire que les carences dans le développement du rapport à la mère ont entravé l'individuation. La relation incestueuse avec la sœur jumelle témoigne de l'incohérence des rapports familiaux dont fait partie l'étape défailante de la nutrition. Il nous semble raisonnable de placer l'étape identificatoire d'Aue sous le signe de la négativité. D'où les troubles qui

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 90.

<sup>2</sup> Id., p. 85.

<sup>3</sup> « Le psychanalyste pointe l'inquiétante dimension imaginaire de la scène au miroir, qui a deux causes : la confrontation de l'enfant à son imago d'une part, d'autre part la présence de la deuxième personne. » « Jacques Lacan expliqué par Jeanne Bem », in Peter André Bloch, Peter Schnyder, *Miroirs Reflets, Esthétiques de la duplicité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 130.

<sup>4</sup> Gérard Guillerault présente l'approche lacanienne du stade du miroir : « Le moi a la consistance d'une image [...] et cette image lui apparaît dans une altérité foncière au même titre qu'un autre fût-il dit semblable[...]l'autre est aussi bien celui qui me dérobe à moi-même quelque chose de ma propre identité[...] », Gérard Guillerault, *Le Miroir et la psyché. Dolto, Lacan et le stade du miroir*, Gallimard, coll. « NRF », 2003, p. 154.

<sup>5</sup> Jacques Lacan, « Le complexe du sevrage fixe dans le psychisme la relation du nourrissage [...] le sevrage représente la forme primordiale de l'imago maternelle », « c'est le refus du sevrage qui fonde le positif du complexe ». Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux*, Paris, Navarin Editeur, 1984, pp. 26-28.

l'affectent. L'échec du miroir en tant que processus de construction identificatoire trouve son illustration dans la description de la photo représentant une famille inconnue qu'Aue, enfant, considérait comme un portrait de famille. La constitution du moi s'est réalisée dans un climat défavorable. Tous les reflets spectraux décrits par le SS retracent l'altérité, soit celle de son corps inconnaissable, soit celle du fantasme de sa sœur qu'il voit prendre vie dans le miroir. Aue aime sa sœur comme un double narcissique. Il refuse de se séparer d'elle. Il cherche à réintégrer l'unité initiale. Et cela est rendu possible par le miroir.

Nos réflexions sur l'image-reflet ont montré que Max Aue vit cette expérience sur deux axes. D'une part, le reflet de sa mère dans le miroir témoigne de cet autre qui apparaît sur un mode d'intrusion dans son monde. Il s'agit d'un autre<sup>1</sup> haïssable dont il veut se séparer. D'autre part, il cherche à reproduire l'équilibre par le reflet, en tentant de ranimer l'image de sa sœur, car « c'est aussi l'autre qui permet le moi »<sup>2</sup>. La naissance gémellaire, dans son cas, crée un autre avec lequel il veut fusionner pour être complet. Par conséquent, l'image de sa mère dans le miroir se transforme en intrusion. Le visage et le corps de la sœur lui ont servi de miroir jusqu'au moment où ses parents l'ont séparé d'Una. Le frère incestueux tâche de recomposer leur union par le biais du miroir devenu facteur d'illusion. Celui-ci est censé dévoiler une autre facette du réel, en fonction des désirs de l'officier cherchant un espace où être lui-même. Or, cela ne se peut que s'il est à côté d'Una. La spécularité permet le déplacement spatial vers l'imaginaire. Le symbole du miroir sied parfaitement à l'univers du bourreau partagé entre réalité historique, rêves et fantasmes. Nous y voyons un objet frontière lui permettant, dans *Air*, d'abolir le temps et l'espace qui le séparent de sa sœur jumelle. La glace crée une sorte de condensé temporel. Les deux scènes de reflet qui se répondent d'un bout à l'autre du roman en témoignent. Max Aue, adolescent jouant le rôle d'Électre, entrevoit le corps de sa sœur dans le miroir : « Je portais une longue robe blanche, des sandales, et une perruque dont les boucles noires dansaient sur mes épaules : lorsque je me regardai dans le miroir, je crus voir Una, et faillis m'évanouir. »<sup>3</sup> Plus tard, l'officier nazi, isolé du monde, fait appel à son imagination pour donner corps à sa sœur dans la glace. Remarquons l'élément narcissique inscrit dans la passion d'Aue pour sa sœur, à tel

---

<sup>1</sup> Gérard Guillerault, *Le Miroir et la psyché. Dolto. Lacan et le stade du miroir*, Gallimard, NRF, 2003, p. 158.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 380.

point qu'il dédouble son corps pour la faire apparaître. Cependant, notons-le aussi, la réunion des deux êtres a lieu après l'isolement et est sous le signe de l'étrangeté : « Ce corps affreusement nu me paraissait étranger, il ressemblait plus à celui de l'Apollon citharède de Paris qu'au mien. »<sup>1</sup> La moitié perdue, à la faveur des fantasmes comble le vide : « [...] Lentement, ma sœur y prenait corps, avec une solidité surprenante. Elle dormait sur le flanc, repliée sur elle-même [...] ».<sup>2</sup>

Revenons au récit *En pièces*, pour noter que le personnage dépourvu de nom, ayant donc une identité incomplète, semble habiter un monde parallèle. Dans la première partie de la narration, il ne réussit pas à entrer en contact avec les autres. Son corps inaperçu par les autres ne lui appartient pas non plus. Il s'effrite : « éternité de sable et de lave, mon corps s'était défait de toute solidité et de toute présence, il flottait très haut sur la fièvre comme sur une barque funèbre, parcourant au fil des années toutes les eaux du monde, incapable de trouver son chemin, ni vers la vie, ni vers la mort »<sup>3</sup>. Nous remarquons le même égarement, le même balancement entre deux mondes dans le parcours de Max Aue. L'inconsistance du corps révèle la légèreté du rêve. Les frontières entre songe et réalité sont abolies. Le lecteur ne réussit pas à distinguer la ligne de démarcation. Rappelons que la métaphore du sable liée au corps est présente dans le témoignage du SS. Les paroles qu'il verse à flots ressemblent au sable remplissant sa bouche. La symbolique du sable comporte une valeur de purification<sup>4</sup>. Ainsi le narrateur SS cherche-t-il par ses confessions à soulager sa conscience. Pour ce qui est du personnage du récit *En pièces*, l'oscillation pourrait renvoyer à son va-et-vient entre les deux pans de sa vie : celui d'un mariage avec enfants et celui d'une passion pour une jeune fille qui ne peut l'ancrer dans la réalité : « sa présence restait une dissonance perpétuelle, toujours oblique »<sup>5</sup>.

Le reflet dans le miroir provoque le malaise : « la grande glace posée sur un mur me renvoyait un reflet, trop fragmenté et agressif pour être le mien, qui me mettait à mal »<sup>6</sup>. La perception du personnage comme étranger à lui-même est liée au thème du dédoublement que nous avons déjà abordé. L'aliénation du moi est révélatrice du mal-être. Le miroir renvoie à celui

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 829-830.

<sup>2</sup> Id., p. 824.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *En pièces*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2010, p. 51.

<sup>4</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, pp. 837-838.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *En pièces*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2010, p. 34.

<sup>6</sup> Id., p. 55.

qui s'y reflète une image fragmentée, signe de son existence éparpillée. Néanmoins, le protagoniste refuse d'en prendre conscience. Finalement, après avoir erré dans l'existence, il reprend consistance en retrouvant sa vie dans la grande maison au sein de sa famille. Ne serait-ce pas la destinée de Maximilien Aue qui échappant à la justice, réussit à mener une vie normale d'homme marié et père de deux enfants ?

La métaphore du miroir revêt encore plus d'importance dans *Récit pour rien*, mise en abyme d'une scène érotique. La multiplication des reflets de trois protagonistes d'un film pornographique se regardant dans un miroir est captée par la caméra et projetée sur l'écran de l'ordinateur qu'observe le narrateur. La pulsion scopique va vers le sensuel. L'effet produit sur le spectateur au regard « crevé [...] pétrifié, à bout de souffle »<sup>1</sup> est de l'ordre de la fascination semblable à celle éprouvée devant l'horreur et à celle provoquée par la Gorgone pétrifiant qui la regarde. Nous tenons à souligner cet autre rapprochement entre Eros et Thanatos. Plongé dans l'univers du miroitement, le narrateur se coupe du réel : « Je demeurais seul au milieu de mes miroirs déformants qui altéraient non pas l'image qu'ils renvoyaient, mais celui-là qui s'y mirait. »<sup>2</sup> Le regard jeté dans la glace fait affleurer une altérité qui brise l'unité de l'être. Au-delà des doutes sur l'identité, c'est l'aliénation de l'être humain qui est mise en évidence. Le reflet agit sur le sujet reflété. Reportons-nous aux légendes et mythes relatifs à la transgression des limites séparant le monde réel et celui qui se cache derrière le miroir. Le motif du reflet mortel, source d'inspiration pour la littérature à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, prend source dans le mythe grec de Persée. Ce dernier s'empare du reflet du monstre pour pouvoir le tuer. Le mythe de Narcisse s'inscrit dans la même thématique du reflet qui agit sur la vie du sujet. La vie transmise au reflet entraîne l'aliénation ou l'évanouissement de l'être reflété.

L'expérience du miroir s'inscrit encore dans la problématique de la dispersion et de l'inconsistance. L'image reflétée refuse d'être le double fidèle du sujet. Le reflet d'Aue dans le miroir n'épouse jamais la forme de son vrai visage. Toutes les séquences descriptives relatant cela nous le montrent devant un miroir déformant : son visage ne lui appartient pas. Trois situations illustrent la non-identification : sa figure acquiert des traits inconnus, sa mère se superpose à l'image reflétée comme un reproche amer et, le plus souvent, sa sœur prend vie dans

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Récit sur rien*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2009, p. 25.

<sup>2</sup> Id., p. 26.

les ondes de la glace. Cette non-identification renvoie à l'incapacité de se saisir et de se fixer comme individu. À cet égard, le portrait de George Dyer, l'amant de Francis Bacon, que celui-ci a peint devant une glace évoque bien cette fuite. L'image projetée dans le miroir est coupée en deux de manière suggestive, comme si elle s'arrachait à la représentation et refusait de s'identifier au personnage reflété. « C'est l'incapacité de Dyer à s'imposer au regard de son amant comme un individu à aimer plutôt que comme un double à peindre qui l'a poussé au suicide [...] »<sup>1</sup> Littell analysant les tableaux de Bacon aborde des sujets que nous pouvons repérer dans ses récits. Il appert que les mêmes thèmes circulent d'une œuvre à l'autre.

Mettons à présent en lumière, telles qu'elles figurent dans les *Bienveillantes*, d'autres valeurs du miroir. Celui-ci apparaît comme outil de connaissance et ouverture sur le monde. Max Aue promène son miroir devant la galerie des bourreaux. En fin observateur de l'altérité, il analyse les réactions des autres exposés face à la violence et à la mort. D'ailleurs, il définit clairement la position qu'il essaie de tenir : « J'observe et je ne fais rien, c'est ma posture préférée. »<sup>2</sup> Le miroir tendu vers les meurtriers reste vide. Il renvoie Max à son corps : « mais ma réflexion se dressait devant moi comme un miroir, et ne me renvoyait jamais que ma propre image »<sup>3</sup>. Sa pensée ne réussit pas à prendre forme. Elle se heurte aux limites physiques. Le raisonnement est inhibé par le fait que l'humain n'est plus respecté. Cette fois-ci, le corps se révèle comme paramètre, mais pour montrer que le dépassement est impossible et que les frontières physiques ne peuvent être abolies. Si Aue ne peut trouver un reflet de lui-même dans les bourreaux, il le découvre par contre dans le corps de la Juive pendue. Il se retrouve dans sa souffrance. Le corps de la victime devient un miroir pour lui. Son identité ne se forme pas en rapport avec l'autre si celui-ci a un caractère dominateur et meurtrier, mais avec l'autre qui est en position de victime. Le bourreau se défait, son être se dissout, il porte en lui la mort de cette Juive. Les valeurs humaines impossibles à anéantir renaissent dans son esprit.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell analyse le *Portrait de George Dyer dans un miroir* : « l'image dans le miroir, refusant obstinément d'être le double adoré de Bacon/Narcisse, lui tourne le dos, les yeux toujours fermés, le visage arraché à la tête, un reflet cherchant désespérément à ne pas en être un ». Jonathan Littell, *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2011, p. 79.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 237.

<sup>3</sup> Id., p. 171.

#### I.2.4 Double - symptôme d'un déséquilibre

Comme Goliadkine, le personnage dostoïevskien, nous essayons de nous vêtir d'un moi idéal, d'endosser la personnalité que nous aurions aimé avoir. Le double de Max peut être le moi raté, l'artiste, le musicien, l'homme de lettres. Pour cerner toutes les dimensions que peut prendre la symbolique du double dans ce roman, envisageons aussi les références au domaine des arts. En écrivant, Aue met en pleine lumière un autre moi, celui qui essaie de se libérer par la confession et d'accéder ainsi à l'accomplissement spirituel. Impossible en tout cas de ne pas prendre en compte son penchant pour la lecture et la culture.

La musique sert d'échafaudage et d'enveloppe pour *Les Bienveillantes*, roman qui retrace la délivrance d'un esprit emprisonné dans un système basé sur la dissimulation. La musique accompagnant l'écriture dénote ce qu'Aue n'a pas pu être, le moi hypothétique auquel il rêvait. Le désir d'étudier les lettres et la philosophie est étouffé par sa mère soucieuse de son avenir. Son existence ratée, son double manqué se révèle aussi dans le petit Yakov jouant merveilleusement du piano, à qui il apporte des partitions de Rameau, musicien qu'il aime. N'oublions pas que la suite de Rameau est le fond musical du récit.

Les arts lui font découvrir son véritable moi. Sa fragilité ontologique se reflète dans sa fragilité physique. L'écoulement incessant des liquides fait penser aux flots de paroles qu'il laisse échapper, à un saignement purificateur. Ces mots bien classés dans des brouillons devraient apporter le soulagement. Anthony Wall propose la notion de corps-savoir : « Le corps devient un site où se forme l'incarnation d'un savoir. »<sup>1</sup> Ce concept est présent dans *Les Bienveillantes* où le corps d'Aue se métamorphose en discours dévoilant la vérité. Les mots expriment des images. Ainsi s'instaure l'écriture du voir<sup>2</sup>. Wall nous apprend à lire dans les images une absence qui va à l'encontre de ce qui est explicitement dit. Si Aue ne cache rien des atrocités commises par les Einsatzgruppen, par contre, il est avare en précisions sur ses sentiments et ses impressions. Les métaphores musicales par ailleurs servent à suggérer le mouvement corporel. L'évolution du personnage au milieu des horreurs est traduite par le rythme

---

<sup>1</sup> Anthony Wall, *Ce corps qui parle. Pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 175.

<sup>2</sup> Id., p. 239.

des mots. Elle s'harmonise au style de chaque partie de la suite de Rameau. La voix du narrateur se module sur la tension diégétique.

Il ne faut pas oublier que la symbolique du double s'étend aussi à l'espace. Celui-ci est en effet dupliqué. À celui de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, s'ajoute celui des rêves et de l'imaginaire érotique du narrateur. À celui de la tragédie où les fragments réajustés reconstituent le mythe d'Oreste, s'adjoint celui de l'histoire personnelle d'un homme accablé par le malheur de son amour pour sa sœur jumelle. La thématique du double comprend aussi la problématique de l'un et du multiple, du même et de l'autre, avec ses diverses facettes et le désir de retrouver la cohérence, de rejoindre l'unité initiale. Aue est resté l'enfant amoureux. Il est aussi devenu adulte à cause des épreuves d'inhumanité auxquelles il a assisté au nom de l'impératif kantien.

Par ailleurs, la dualité devient spirituelle. Le châte juif que le double d'Hitler porte dans la vision d'Aue met en cause la séparation des races prônée par les nazis. Rappelons les théories mentionnées par Max selon lesquelles la haine contre le peuple juif vient du fait qu'il ressemble au peuple allemand. Cette vision d'Hitler avec châte révèle une scission chez Aue. Son moi introspectif est critique. Par ailleurs, son moi sensible au beau s'oppose à son moi endurci qui s'exprime dans des descriptions froides de massacres.

La présence du double relève également de la temporalité. Reportons notre attention sur les séquences temporelles doubles : présent de l'écriture évoqué dans le premier chapitre et tempo du récit lors du retour dans le passé, couple passé / futur, prolepses, renvois à un avenir déjà connu au moment de la création de l'œuvre. Notons les séquences qui se répondent : la double rencontre de Hohenegg et de l'architecte des ponts. Hohenegg et Voss incarnent des visions distanciées par rapport aux doctrines nazies. De surcroît, Aue est blessé deux fois et perd connaissance.

Le thème du double s'observe aussi dans le langage. Celui des nazis, codé, masque la réalité. Remarquons la série de mots cachant la vérité aux yeux des bourreaux eux-mêmes. Le but des *Sprachregelungen* était de donner l'impression que personne ne faisait jamais rien : « C'étaient des actes sans acteurs »<sup>1</sup>. Même la notion d'acte disparaît par la suppression des verbes. La réalité est escamotée sous des noms désignant des actions déjà accomplies ou

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 581.

attendant leur réalisation par des actants non désignés. Par ailleurs, la souffrance de Max se traduit dans un langage vulgaire. Le docteur en droit, en proie à la fièvre, parle de manière ordurière à Hélène qui reste à son chevet pour le soigner. La dualité apparaît aussi dans la scission entre sa formation spirituelle et la rigidité du système qui le broie. L'article sur *Moby Dick* de Melville éveille en lui la nostalgie d'une vie qu'il aurait pu avoir, « le plaisir du libre jeu de la pensée et du langage, plutôt que la rigueur pesante de la Loi »<sup>1</sup>.

Observons le double récit qui naît dès l'apparition des rêves, mais ne s'impose qu'à l'avant-dernier chapitre. Le narrateur n'est plus sûr de la véracité de ses souvenirs. Sur le texte primitif se greffe une variante du récit à laquelle il avait renoncé, vu son caractère supposé fictionnel. Dans cette variante, Una et son époux ne l'accueillent pas dans leur maison de Poméranie. Leur discussion est imaginaire. Le métatexte qui rejoint le texte génère une ambiguïté au niveau de l'identité :

*J'ai déjà écrit une relation de ces événements, et, lorsque je l'écrivais, elle me paraissait véridique, en adéquation avec la réalité, mais il semblerait qu'en fait elle ne corresponde pas à la vérité [...] je dois maintenant reconnaître que ma sœur et son mari n'étaient sans doute pas là et c'est pourquoi je reprends ce récit depuis le début [...]*<sup>2</sup>

Au cours de ce dialogue imaginaire, Una expose ses théories sur les raisons du massacre des Juifs. Les Allemands ont voulu effacer de leur identité les traces de la judéité. Les Juifs rêvaient d'être allemands et les Allemands d'être juifs, c'est-à-dire « purs, indestructibles, fidèles à une Loi, différents de tous et sous la main de Dieu »<sup>3</sup>. Philippe Simonnot a essayé de résoudre le mystère du XX<sup>e</sup> siècle et de regarder en face la Méduse géante. Son ouvrage *Juifs et Allemands préhistoire d'un génocide* met en lumière cette problématique de l'identité. Cette absence de dialogue judéo-allemand serait due des deux côtés, à « la peur d'une perte d'identité »<sup>4</sup>. Una donne au Juif le statut de l'Autre, de celui dont on a besoin pour s'identifier. Autre, comme l'est Max. De la sorte, le chapitre *Air*, considéré comme incongru par une partie des critiques, relie les deux versants du roman : la Grande Histoire et la tragique histoire

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 461.

<sup>2</sup> Id., p. 798.

<sup>3</sup> Id., p. 802.

<sup>4</sup> Philippe Simonnot, *Juifs et Allemands : pré-histoire d'un génocide*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 84.

familiale d'Aue. Le peuple allemand cherche l'autre inconciliable, car identique. Max cherche l'autre incompatible, puisqu'il s'agit de sa sœur jumelle.

Le double est représenté aussi par le corps et ses réactions qui traduisent l'agressivité du surmoi. Ses souffrances répondent au besoin de punition. La scène où il se pend dans la maison de sa sœur rapproche Eros et Thanatos, la pulsion de vie et celle de mort. Le recours à la psychanalyse éclaire tout un pan du roman. Le sujet se dédouble, projette un autre moi pour se délivrer de lui-même. Aue est incapable d'assurer sa relation à l'autre.

### **I.2.5 Du regard de l'autre à la redécouverte de soi**

Pourquoi le docteur en droit a-t-il choisi le nazisme ? Pour brider ses instincts, pour clarifier ses idées. Son être a besoin d'ordre. Le contrôle par le surmoi devrait lui assurer l'équilibre. À notre avis, le moi social du nazi hors norme est placé sous le signe du clivage. Max Aue est tiraillé entre, d'une part, les impératifs de conformité et de soumission aux ordres sous lesquels se cache une négation de l'humanité et, d'autre part, son penchant pour la compréhension de ce qui touche à l'humain. En poussant plus loin l'analyse, on remarque dans le personnage une opposition aux principes nazis qui promeuvent le groupe au détriment de l'individu. En effet, Max essaie de marquer de son empreinte le travail qu'il fait. L'évolution des intérêts idéologiques et politiques n'influence pas ses rapports. Ses vérités se heurtent aux intrigues ourdies dans le système bureaucratique rigide et chaotique de la fin du Reich. Il n'hésite pas à critiquer les actes cruels de ses collègues de l'Eisantzgruppe C et à dénoncer la corruption dans les camps de concentration. Ses études secondaires d'humanités classiques faites en France, sa culture, ses connaissances en droit européen lui donnent une ouverture d'esprit particulière, un désir d'analyse et de réflexion. L'homosexualité et l'inceste renforcent son statut de nazi marginal. Son homosexualité témoigne de ce refus de se tourner vers l'autre, de cette volonté de s'ancrer dans le domaine du même. Ainsi, Una, sa sœur jumelle devient son *alter ego*, le double qu'il veut retrouver. Les particularités de son prénom, Aue, reflètent son indépendance. C'est un prénom sans consonne, sans point d'appui, formé de voyelles qui se diluent, se laissent emporter facilement dans le flot des paroles, comme se délite devant les crimes commis le sens de la responsabilité. La consonne du prénom de sa sœur apparaît comme point d'ancrage dans sa recherche de frère en quête de l'amour perdu. Una reste la sœur qui peut rétablir l'équilibre de sa

vie. Aue et Una ont en commun deux voyelles, ce qui manifeste leur gémellité, leur union. Enfin, remarquons le *e* muet à la fin du prénom du personnage rêvant de féminiser son identité.

Aue, marginal et exclu, échoue souvent dans ses démarches professionnelles. Il se fait mettre à l'écart à cause de son incapacité à s'adapter, de son caractère ambigu, de son indécision. Ses actions contre la mouvance de ceux qui anticipent la volonté du Führer lui confèrent le statut d'étranger : « Je soupçonnais que mon nom restait associé à celui de Best, et ainsi accolé aux termes de *bureaucrate, juriste étroit, pas assez actif, pas assez dur* »<sup>1</sup>. L'itératif « assez » le place entre deux mondes. L'abîme s'ouvre devant lui. Thomas le montre bien dans ses critiques suite à l'échec de la mission de Max en France : « Tu ne comprends vraiment rien à rien. On croirait que tu débarques du fin fond de la Franconie. »<sup>2</sup> Limité dans ses démarches, Aue ne peut pas monter dans la hiérarchie. Thomas, bien intégré dans le système et flexible, l'aide à camoufler ses fautes. Son intervention dans la carrière de Max porte les traces d'une culpabilité non assumée, Aue se laisse conduire par l'autre. Force est de remarquer les signes de l'extériorité, lorsqu'il s'agit de gérer ses choix concernant l'évolution à l'intérieur de la machine destructrice. Le narrateur fait appel au lecteur en tant que témoin de son processus de déculpabilisation : « Que je n'aie même pas hésité, cela peut-il vous étonner ? Ce que Thomas me proposait ne pouvait que me sembler raisonnable, voire excitant. »<sup>3</sup> Le couple antinomique Voss-Thomas et les amis d'Aue qui trouvent la mort montrent sa marginalité. Tous les trois sont animés par une passion qui dynamise leurs actions et les rapproche : passion pour la connaissance qui a entraîné Voss dans une quête du mystère des langues, passion pour la connaissance pratique qui pousse Thomas vers le sommet de la hiérarchie nazie, passion de la connaissance pure qui attire Aue vers l'absolu.

L'insociabilité d'Aue est mise en relief par Thomas. Le fait qu'Aue soit prisonnier de son travail lui sert d'excuse pour s'isoler. Éloigné de l'horreur et investi de nouvelles fonctions positives pour chercher une solution améliorant les rations alimentaires des Juifs, il sort de sa coquille pour une courte période : « [...] je sentais que je rejoignais la communauté des hommes, ces gens pour lesquels je travaillais mais dont j'avais été tant séparé ».<sup>4</sup> Aue, « tellement froid et

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 61-62.

<sup>2</sup> Id., p. 61.

<sup>3</sup> Id., p. 63.

<sup>4</sup> Id., p. 642.

hautain »<sup>1</sup>, incapable de se faire bien comprendre, entretient des rapports tendus avec ses supérieurs. Il ne cultive pas ses relations sociales. Son statut de célibataire nuit encore davantage à son image. Le jeu des reflets dans les lunettes de Brandt quand celui-ci lui adresse des critiques est à prendre en compte dans l'analyse des liens sociaux. Son supérieur parle des inconvénients de son statut d'Allemand non marié. Son double, image renvoyée par les lunettes de Brandt, suscite des réflexions sur sa vie éparpillée, manquée, autre que ce qu'elle aurait pu être. La réverbération dans les lunettes de Brandt crée un jeu d'ombres et de lumières. On se demande si et où le narrateur cache la vérité, à moins qu'il ne la dévoile.

Le portrait d'Aue, dressé par Himmler, « obstiné et parfois pédant », mais sans « la moindre trace d'une tare morale »<sup>2</sup>, pose une touche d'ironie sur les théories raciales des nazis. Ce système idéologique est mis à mal par ce portrait tout à fait irréel tracé par un officiel nazi incohérent. Aue, incestueux, peut-être matricide, mais innocenté par son supérieur, est le contre-exemple qui infirme l'idéologie du système nazi.

À l'intérieur de celui-ci, Aue est perçu comme un être sec, incapable d'affronter les problèmes et de trouver des solutions - ce qui s'explique par son côté littéraire et amateur de docteur en droit. Le portrait qu'Hohenegg dresse d'Aue met en relief son esprit analytique, sa manière particulière de vivre : « [...] ceux comme vous qui savent que la vie est une blague, mais qui en souffrent »<sup>3</sup>. Son échec professionnel lui attise les sens et le pousse vers la débauche. Ses frénésies érotiques se multiplient au fur et à mesure que ses tâches redeviennent ignobles. Ses rendez-vous avec Mihaï, le secrétaire de la délégation roumaine, antidote de sa propre ambiguïté<sup>4</sup>, ont lieu entre l'évacuation de Budapest et celle d'Auschwitz. Le meurtre du joueur d'orgue et celui de Mihaï, commis en dehors du cercle infernal, soulignent sa rage intérieure, signe annonciateur du crime final et des actes impliquant cette fois-ci une responsabilité personnelle sans équivoque.

La notion de refoulement éclaire son rapport avec les autres et avec son moi. L'enfer qu'il vit en tant que nazi fait ressortir tout ce qu'il avait transféré vers l'inconscient. La souffrance ravive son passé et le souvenir d'Una. Se mirer en un autre soi-même, redécouvrir en soi l'image

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 682.

<sup>2</sup> Id., p. 692

<sup>3</sup> Id., p. 267.

<sup>4</sup> Id., p. 765.

de la sœur renvoie au « besoin de rétablissement d'un état antérieur » au désir de rejoindre sa moitié dans l'utérus maternel. Le mythe de l'androgynie évoqué par Platon dans son *Banquet* et repris par le narrateur lors d'une scène de séduction, montre sous une lumière encore plus vive la tendance de Max au mélange, à la perte de l'identification sexuelle. Gémellité, confusion des sexes, corps non différenciés renvoient à la perte et à la quête d'une unité harmonieuse initiale. La quête d'Aue parmi les femmes est vouée à l'échec, car aucune ne peut remplacer Una. Ce qui se dessine en creux, c'est l'image narcissique de sa libido, son corps étant devenu celui de sa sœur. On ne peut faire fi d'une analyse attentive de l'évolution de ses sensations et des rêves érotiques du chapitre *Air* où son corps joue le rôle principal. La baignoire où il rencontre Una imaginée symbolise l'équilibre des forces en suspension. L'objet enserre le corps du sujet et se moule sur sa forme traçant la limite absolue du dedans et du dehors. Dans le délire final, la réunion de deux jumeaux se réalise dans une autarcie coprophagique. Ils se suffisent à eux-mêmes, sans avoir besoin de rien ni de personne.

La voix humaine manifeste l'instance du corps et celle de l'esprit. Dans ce roman, le corps s'exprime partout. Décoder son langage chez Max met sur la route du sens. On constate une relation spéculaire avec son propre être. Son corps d'enfant trouve sa propre image dans celui de sa sœur jumelle. Souffrant de leur séparation, il cherche à s'identifier à elle, à ressentir ce qu'elle vit. Il rêve d'une transgression. L'image qu'il cherche dans le miroir lors d'une rencontre amoureuse se mue en visage de sa mère<sup>1</sup>, personne qui est à l'origine d'une double scission : l'une lors de la naissance, l'autre après la perte de l'enfance. La mère coupable, responsable du malheur du foyer, sera châtiée. Oreste n'enfreindra aucune loi divine en la tuant. Le symbole du miroir renvoie à la distance qui le sépare de sa moitié. S'éloignant de lui-même, il se perçoit de l'extérieur. Il entrevoit ses actions comme sur un écran de cinéma. La dualité s'insinue ainsi même au niveau de la perception de soi-même. Son autre moi, son moi étranger est pris dans les engrenages du système nazi. Les paroles froides, les descriptions impassibles de scènes inhumaines contrastent avec les larmes devant le gâchis humain et les souffrances physiques, signes d'un mal-être général. Ses effusions littéraires et musicales s'opposent à la rigueur de ses recherches scientifiques pour rédiger les rapports que sollicite l'administration nazie. Cet éloignement par rapport à lui-même peut être désiré. Il fuit la prise de conscience,

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 72.

l'appropriation de ses actes. Après tant d'années accablées par le mensonge, Max Aue décide de reprendre contact avec lui et avec sa conscience par l'écriture. Les voyages infinis entre les miroirs lui font perdre le sens du réel. Il éprouve des difficultés à distinguer l'image vraie de la fausse. L'irréel envahit le réel. Un gant au bord d'une fenêtre, le châle juif sur les épaules d'Hitler, la cicatrice de Thomas : autant d'éléments où se mélangent réel et irréel.

Le récit littellien met en résonance les deux versants de la vie du bourreau. Remarquons le reflet des tragédies historiques dans sa vie familiale et le détour par son passé. Le narrateur fait des plongées dans sa vie personnelle, dès que surgissent des éléments censés lui rappeler son existence en dehors du Reich. Les photos des Juifs allant vers la mort deviennent les rappels de la tragédie de sa famille sans père. Les cris du Russe blessé appelant sa mère sont associés à sa souffrance, quand il pense à celle qui a trahi le foyer familial, et à sa déchéance après le départ du père.

### **I.2.6 La quête religieuse**

Le récit de Littell est parsemé de déambulations du narrateur à travers des paysages urbains. Aue, féru d'art, ne manque pas de mentionner les moments qu'il passe dans des églises. L'image de l'une d'entre elles surgit au début de son périple, à cette occasion, il aide un Juif. À la fin du roman, il tue un joueur d'orgue dans une église. Nous y percevons une provocation, un défi. Les tourments de Max Aue n'ont pas de fin. Il ne trouve pas de réponse à ses questions. Ses crimes commis en suivant sa propre volonté se présentent comme une provocation à l'égard des dieux qui ont décidé de lui pardonner ce qu'il a accompli sans le vouloir vraiment. Ses actes, en effet, s'inscrivaient auparavant dans la logique du destin. Le bourreau avait l'air d'un héros tragique. Il suivait l'idéologie nazie à laquelle il adhérait, mais l'entrée dans la SD n'était pas, rappelons-le, un choix libre et personnel.

Il est sans doute important de s'arrêter aussi sur la question que Max pose à Wirths, après avoir écouté son plaidoyer sur l'humanité des *Häftlinge* qui provoque la furie des bourreaux. Il lui demande : « Êtes-vous croyant ? »<sup>1</sup>, ce qui marque son humanité. Celui qui se trouve devant lui est un homme ordinaire avouant avoir renoncé à ce qui le rattachait à l'humanité. Il ne peut plus être croyant dans un système où l'on tue son semblable, précisément pour nier son

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 575.

appartenance à une même espèce. L'officier fait un parallèle entre la loi du Führer et les lois bibliques pour expliquer les fautes commises sous l'égide d'une conception du bon Allemand. Selon ses théories, la place de Dieu est prise par le Volk qu'incarne le Führer. Par conséquent, la résistance est du côté de ceux qui ont gardé leur foi en Dieu.

*[...] ce n'est pas un hasard si les rares opposants au pouvoir furent en majorité des croyants : ils conservaient une autre référence morale, ils pouvaient abriter le Bien et le Mal selon un autre référent que le Führer et Dieu leur servait de point d'appui pour trahir leur chef et leur pays.*<sup>1</sup>

Dans ce contexte, les déambulations de l'officier dans la maison de Dieu montrent qu'il cherche un appui lorsqu'il tente d'échapper à la volonté envoûtante d'uniformiser les attitudes. Dès qu'il est mis en contact avec les massacres, son regard est attiré par les églises des villes « purifiées », au cours de la fuite avant l'arrivée des Russes. Le dernier chapitre du roman le montre en train d'écouter de la musique d'orgue dans l'église d'un hameau. La scène où Max porte le corps d'un Juif mourant dans l'épisode *Allemandes I et II* répond à une autre scène située à la fin du roman. On l'y voit dans la posture du criminel qui assume ses fautes. Il porte un Juif. Avant la chute de Berlin, il tue un Allemand. La discussion avec Nahum ben Ibrahim, le Juif sage, sur Dieu et sur la capacité de certains humains de connaître le monde avant leur naissance abreuve sa soif d'absolu. Ces instants concentrant la sagesse oubliée de l'humanité sont des pauses de réflexion. En acceptant, face aux croyances du vieillard, de jouer son jeu, de l'aider à rejoindre le tombeau qui lui était destiné, il prouve son ouverture. Il se démarque des autres nazis. Nous sommes tenue de relier les notions de culpabilité et de pulsion de savoir. Celle-ci est à la racine de la faute originelle, car elle devient plus forte que la « crainte de Dieu ». Elle pousse Adam et Ève à désobéir aux paroles de l'Autre. Et c'est la plongée dans l'humanité. Cette pulsion amène Aue à connaître l'inhumanité, à découvrir quels ressorts déterminent à massacrer. Tout cela aboutit à dévoiler les pulsions de mort et de vie.

### **I.2.7 Relation avec la mère**

Les complexes d'Œdipe et d'Oreste sont illustrés par les théories aryennes. Il s'agit de s'isoler au milieu de nations diverses, de privilégier les liens familiaux, d'éviter les mélanges « impurs ». Dès le début, les renvois au mythe d'Oreste signalent une relation conflictuelle avec

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 575

la mère. Celle-ci est coupable d'avoir deux fois séparé le couple gémellaire : dans un premier temps lors de l'accouchement ; par le placement des enfants dans deux internats différents, dans un second temps. Au sein de l'utérus, les interdits n'existent pas. Le lien entre les jumeaux ne connaît pas d'obstacle. L'indifférenciation des sexes vécue à cette époque révolue où les deux fœtus formaient un couple est recherchée par la suite dans l'homosexualité, la fétichisation du corps, le narcissisme voilé.

*Pour Max, comme d'ailleurs pour Freud, l'inceste contrarié mène à l'homosexualité [...] Avoir une jumelle (ou un jumeau), c'est avoir la possibilité de changer fraternellement de sexe, d'être femme ou homme selon son désir et sans passer par une intervention chirurgicale. L'opération est toute mentale, comme la régression est tout opératoire <sup>1</sup>.*

À nos yeux, en dehors du cadre mythologique, la figure de la mère dominatrice doit être liée au processus de déculpabilisation. Endosser l'uniforme lors de la visite dans le foyer familial équivaut à se protéger de la domination maternelle.

### **I.2.8 La culpabilité**

Le thème de la culpabilité s'inscrit déjà dans la structure du roman qui se charpente sur le mythe de l'*Orestie*. Les indices apportés par le titre et les allusions aux personnages sont confirmés par l'apparition des Érinyes à la fin du récit. En témoignant, Aue veut se libérer. Les lecteurs jouent le rôle du chœur antique qui doit décider de son pardon. De surcroît, la tragédie d'Eschyle est suggérée par une sorte de mise en abyme. Max Aue feuillette le recueil d'essais de Maurice Blanchot et tombe sur *Les Mouches*, réécriture de la trilogie de l'*Orestie*. L'Oreste de Sartre se réjouit de la liberté. Il peut choisir, tandis que, dans la tragédie grecque, c'est le destin qui décide. On a reproché la référence que Littell fait à la tragédie grecque du fait que l'intervention du destin orestien entraîne la disparition de la responsabilité. Mais, pour Littell, la tragédie est plus complexe, tout comme la lecture de son roman. Son Oreste choisit lui-même de tuer même si ses actions sont également influencées par les dieux. « C'est une lecture assez simplificatrice de la tragédie grecque. Il n'y a pas que le destin. Il y a l'humain, qui agit avec sa volonté, et il y a les dieux. Et les deux sont constamment frottés. C'est très complexe. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre Cormary, in *La Presse littéraire*, n° 8, janvier 2007.

<sup>2</sup> Daniel Cohn-Bendit-Jonathan Littell, « *Les Bienveillantes*, l'Allemagne et sa mémoire », *Le Figaro*, 3 mars 2008, propos recueillis à Berlin par Pierre Bocev et Cécile de Corbière.

La peinture du tragique de la condition humaine, présente dans les remarques du début de *Toccata*, place déjà le roman dans le sillage de *l'Orestie* : « un vieux fond de morale philosophique peut-être, qui me fait dire qu'après tout on n'est pas là pour s'amuser »<sup>1</sup>. Les paroles de son protecteur tissent la trame mythique du récit, marquant l'action des dieux qui le disculpent : « Si tu l'as fait, c'était ton droit, ton droit souverain »<sup>2</sup>. Le matricide est justifié comme dans le mythe d'Oreste par le péché de la mère. Tel Oreste, Aue ne nie pas ses crimes. Ses péchés apparaissent, exprimés sous sa plume lucide. Il veut expier ses fautes. Il se présente devant le tribunal des lecteurs des temps modernes. Son discours se place sous le signe de la responsabilité partagée du génocide. En ce sens, *Toccata* acquiert les dimensions d'un plaidoyer du héros tragique. Le narrateur s'adresse à un forum réuni pour décider de sa réhabilitation ou de son bannissement. Arrêtons-nous sur le lien à établir entre le titre *Les Bienveillantes*, à savoir les *Euménides*, qui renvoie à la compréhension qui pardonne, et les *Érinyes*, symbole de vengeance. *Euménides* et *Érinyes* traduiraient-elles l'écartèlement du bourreau face à la faute<sup>3</sup> ? D'une part, il assume sa culpabilité, mais il la dilue dans la tendance générale à l'obéissance ; d'autre part, au fil du texte, il indique sa contribution concrète aux massacres. L'acte d'écriture se transforme en conversion intérieure. Mettre ses pensées noir sur blanc signifie les expulser de son esprit tourmenté et, de la sorte, le purger.

La culpabilité peut renvoyer à l'idée d'abandon, de rejet par les autres. Dans notre démarche d'identification de la culpabilité, il nous faut prendre en compte l'isolement d'Aue par rapport au cercle familial. Sa malheureuse rencontre avec sa mère et son beau-père au sud de la France a lieu après les années où il a choisi d'évoluer dans le camp adverse, en tant que SS faisant partie des oppresseurs de la population française. Sa sœur, mariée et laissant dans le passé les souvenirs de leurs rencontres érotiques, le perçoit comme un étranger. Le jeu des déictiques met en évidence cette distance : « Vous aussi, vous avez tué des enfants. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

<sup>2</sup> Id., p. 764.

<sup>3</sup> « Les Érinyes symbolisent la culpabilité refoulée devenue destructive, le tourment du remords, les Euménides représentent cette même culpabilité, mais avouée, devenue sublimement productive », Jean Chevalier Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 422.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 720.

En allant plus loin, nous remarquons le petit nombre de rapports sociaux établis par Aue, la superficialité des relations, la fuite devant autrui. Même sa relation avec Thomas se borne le plus souvent à des échanges professionnels. Personne ne pénètre dans son univers personnel. Les liens qui commençaient à se nouer avec Hélène sont vite abandonnés. Ainsi l'équilibre qu'il cherche est-il impossible à atteindre. Le passé le poursuit. Notons les références aux Furies : « Le passé est une chose qui, lorsqu'il a planté ses dents dans votre chair, ne vous lâche plus. »<sup>1</sup> Cette remarque précède l'arrivée des deux policiers enquêtant sur la mort de sa mère. Leur présence n'est pas sans rapport avec la punition, la faute, les remords. Le juriste nazi est hanté par la peur de se mettre à nu. Il est toujours loin des autres : de sa famille mise à l'écart par ses choix idéologiques, comme de ses camarades qui ne franchissent pas la frontière de son cercle familial à cause des ténèbres qui englobent son passé. L'analyse de cet isolement est éclairante. On comprend ainsi que le milieu qu'il se crée correspond à un schéma que Goldberg a tracé dans son livre sur la culpabilité : « S'il n'éprouve aucun sentiment de culpabilité, c'est parce qu'il se met dans une situation où il est déjà puni. »<sup>2</sup> Sa quête de solitude s'inscrit dans la reconnaissance de la culpabilité. C'est une sorte d'autopunition. Faiblesse de son corps et de son esprit, cauchemars, fantasmes appartiennent au même champ lexical de la souffrance qui traduit un malaise spirituel. La tendance de Max Aue à répéter des expériences désagréables relève du registre freudien : « Nous croyons comprendre que, si l'enfant reproduit et répète un événement même désagréable, c'est pour pouvoir, par son activité, maîtriser la forte impression qu'il en a reçue, au lieu de se borner à la subir, en gardant une attitude purement passive.»<sup>3</sup> Il pratique la répétition pour pouvoir maîtriser l'inconnu et dominer les situations. Ainsi, nous pouvons à bon droit supposer qu'Aue s'expose d'une manière infantile et va à la rencontre du danger précisément pour maîtriser ce qui lui échappe, pour quitter le statut de « dominé ». Il erre parmi les snipers russes. Il affronte les explosions de Berlin assiégé.

Karl Jaspers, dans *La Culpabilité allemande*, mentionne quatre types de culpabilité criminelle : une politique, par rapport à l'État ; une juridique, passible des tribunaux ; une morale, dirigée par la conscience ; une métaphysique, sous le signe de Dieu. Aue n'est pas

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 673.

<sup>2</sup> Jacques Goldberg, *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 97.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 45.

concerné par la deuxième. Il fait partie de ceux qui ont dissimulé leur identité. Son Nuremberg n'a pas eu lieu. Du point de vue politique, sa position n'est pas nette. Certes, son adhésion au parti, son attachement au pays de son père, son espoir dans la victoire du Reich, sa soumission aux ordres, même si ceux-ci entraînaient des crimes contre l'humanité, ne peuvent pas être niés. Mais il n'empêche qu'il est critique par rapport aux méthodes proposées pour mettre en œuvre la solution finale. Dans la deuxième partie du roman, il sauve des vies juives pour soutenir l'industrie de guerre. De plus, il voit aussi l'horreur des actes commis. Il cherche à se déculpabiliser en évoquant les tares d'autres sociétés : celles de la France avant la Première Guerre et celles qui ont causé les pogroms de Russie. Ses théories correspondent aux résultats des dernières recherches des historiens : l'antisémitisme n'est pas responsable de la mise à mort des Juifs. « Dans toutes les sociétés, en tout temps, les problèmes sociaux ont connu un arbitrage entre les besoins de la collectivité et les droits de l'individu. »<sup>1</sup> Ses réflexions font écho à la théorie freudienne sur les foules. Les intérêts de l'individu se perdent au sein du groupe. Le désaccord et le dégoût d'Aue face aux actions inhumaines ne suffisent pas pour s'opposer aux buts poursuivis pour le bien du Volk. La culpabilité individuelle se dissout dans le labyrinthe de la bureaucratie nazie : « Cela veut dire que cette faute, contrairement à toute faute criminelle, dépasse et casse tous les ordres juridiques. [...] Tout aussi inhumaine que cette faute est l'innocence des victimes. [...] D'une faute qui se situe au-delà du crime et d'une innocence qui se situe au-delà de la bonté ou de la vertu, on ne peut rien faire humainement ni politiquement. [...] »<sup>2</sup> Arendt signale, dans sa lettre adressée à Jaspers, la difficulté d'individualiser la faute ; ainsi il devient difficile de délimiter la culpabilité.

### **I.2.9 Identité victimaire**

Les pensées du bourreau le font souffrir : « Ma pensée emballée, affolée, s'était muée en vieil assassin sournois, nouvelle Macbeth, elle égorgeait mon sommeil. »<sup>3</sup> Les déportés s'accrochant à la vie souffrent eux aussi. Rester en vie devient possible si on refuse de penser, même si penser est le propre de l'homme. Nous inclinons à penser qu'une reconnaissance

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 617.

<sup>2</sup> Hannah Arendt lettre adressée à Karl Jaspers, le 17 août 1946, voir le site suivant : [http://www.akadem.org/photos/contextuels/1652\\_\\_\\_correspondance\\_doc1.pdf](http://www.akadem.org/photos/contextuels/1652___correspondance_doc1.pdf)

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 475.

indirecte de la culpabilité se manifeste dans l'enchaînement des sept parties des *Bienveillantes*, roman, qui suit le parcours des victimes juives vers l'anéantissement.

*Toccata* a pour rôle d'ordonner les pensées du narrateur. Cette partie évoque un abaissement spirituel accepté dans la soumission aux idéologies puristes. Le processus qui mène à la destruction commence par viser le statut social et saper la force morale des Juifs. *Allemandes I et II* plongent dans l'univers de la destruction. Aue connaît le milieu hostile de la guerre. Les déportés entrent en contact avec le camp par la désinfection-purification. Le signe distinctif d'Aue, dans cette première étape, est la pelisse qu'il doit porter. *Courante* révèle les souffrances physiques et la pénurie de nourriture, ce qui mine l'existence d'Aue. La vie dans les camps revêt toutes ces caractéristiques. Dans *Sarabande*, l'épisode du crime amorce la dégringolade. L'aléatoire place une vie sous l'emprise constante de la mort telle qu'elle apparaît dans les camps nazis. *Menuet* s'attarde sur les travaux épuisants, coordonnée essentielle de l'univers des camps. *Air* met en avant le corps et la nudité. *Gigue* rapproche de la mort. Cette étape de son laisser-aller donne à penser qu'elle est en lien avec le « musulman » dépérissant de jour en jour. « Je m'enlisais dans mon abattement, raide, pétrifié, une triste statue de sel sur les rives de la mer Morte »<sup>1</sup>. Le trouble de la personnalité rejoint l'identification à la victime, avec dédoublement clairement suggéré par le narrateur lui-même. N'espérant plus retrouver l'amour de sa sœur, il en revient à son état d'insensibilité. Il devient « [un] autre qui parlait par [s]a bouche »<sup>2</sup>. Le choc de la séparation le fait souffrir physiquement, ce qui n'est pas sans rappeler les réactions de son corps quand il voit des massacres. Le chapitre *Menuet (en rondeaux)* a une double thématique : celle de la déportation et celle de la destruction du monde des bourreaux. Ce « paysage de fin du monde »<sup>3</sup> apparaît comme un jeu de miroirs où se reflètent les scènes de la destruction de Berlin par les Alliés et les images de l'attaque de Stalingrad. Max Aue y cherche des signes de vie. Comme dans le décor d'une scène de théâtre qui vient d'être désertée, on remarque les traces du passage des acteurs. Le regard du nazi saisit sur le vif la réalité des lieux, comme s'il captait l'essentiel de sa vie. Pris dans le tourbillon des ordres et des décisions, il attend le moment où tout lui sera expliqué et où la logique surgira. « Dioramas de la vie ordinaire [...] un miroir

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 458.

<sup>2</sup> Id., p. 459.

<sup>3</sup> Id., p. 739.

intact, et une reproduction encadrée de la hautaine *Inconnue* en bleu de Kramskoï »<sup>1</sup>, « un cadre avec une photographie ou une reproduction encore accroché au mur »<sup>2</sup>. Ces deux reproductions sont sans doute à ranger parmi les images liées au motif du double. Elles représentent le vrai moi que personne ne connaît vraiment (le miroir) et son image perçue par les autres, la reproduction imitant l'original. Les proches d'Aue, comme Thomas et Voss, pourraient deviner sa vraie nature, le secret de sa vie érotique et ses réflexions sur le processus du massacre. Mais ils disparaissent de son existence, car ils meurent.

À la fin du récit, les puissants deviennent vulnérables. La longue phrase du chapitre *Menuet* s'étendant sur deux pages et demie se mue en plaidoyer pour une responsabilité limitée : « Je n'y ai joué, après tout, qu'un rôle mineur. »<sup>3</sup> La confusion générale, les divergences au sein des cercles du pouvoir, le chaos qui s'empare de tout le système annoncent une défaite retentissante. La phrase est accablante. Elle est destinée à provoquer la confusion, à empêcher le lecteur de reprendre haleine et de réfléchir. Aue expose le chaos qui précède la chute du Reich dont les incohérences apparaissent dans les tâches doubles et contradictoires. Littell ponctue le récit d'accroches pour empoigner le lecteur : *voyez-vous, vous pouvez le croire*. Les Juifs paient tragiquement les conséquences des défaillances et des incohérences du système, en mourant par milliers. Le récit du bourreau est parsemé de noms-clés de la politique antijuive, de thèses véhiculées pour justifier cet acte criminel incompréhensible. Sa propre vision sur les événements intègre, quant à elle, des thèses présentées par des historiens actuels. Ainsi, la mort des Juifs hongrois est due moins à la folie antisémite qu'au dysfonctionnement du système et aux conditions économiques. Celles-ci ont fait mourir des personnes que ni l'Allemagne ni la Hongrie n'avaient intérêt à éliminer. La voix de Littell se fait l'interprète de découvertes historiques récentes.

Aue est prisonnier du système, formé à fonctionner dans un mécanisme comme une pièce apparemment sans importance, mais en fait indispensable pour enclencher le processus global. Le fait d'avoir une tâche précise, d'être isolé des autres, empêche d'avoir une vue d'ensemble et d'envisager tous les enjeux. Ainsi, l'expert du ministère de l'Alimentation et de l'Agriculture ne réfléchit pas au sort des Juifs évacués de Hongrie. Son but est d'assurer l'alimentation des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 334.

<sup>2</sup> Id., p. 739.

<sup>3</sup> Id., p. 715.

Allemands en faisant appel aux réserves de blé de la Hongrie. Cet exemple illustre la théorie menant à la déculpabilisation. Des décisions apparemment inoffensives pèsent néanmoins lourdement sur la vie des déportés et forment un maillon de la chaîne de la culpabilité. N'importe qui peut être à leur place : « [...] moi aussi, j'étais comme lui, et vous aussi, à sa place, vous auriez été comme lui »<sup>1</sup>. La relation de cet épisode correspond à la théorie du raisonnement par « catégories à problèmes » spécifiques aux nazis que Littell explicite dans son entretien avec Pierre Nora<sup>2</sup>. Ces faits situés en Hongrie éclairent la place du bourreau hors normes au sein du système. Son questionnement débouche sur un vide : « le pourquoi de tout ça, c'est une question dont j'ai déjà beaucoup parlé et à laquelle je n'ai toujours pas de réponse »<sup>3</sup>. L'emploi du présent offre un autre point de vue, celui du moment où le narrateur écrit, avec des dizaines d'années de recul. Mais sa tentative de comprendre les théories qui ont mené au massacre échoue. Par ailleurs, rappelons que l'ambition de comprendre est consécutive au sentiment de la faute. « Dire que j'avais des doutes sur nos méthodes, je le puis en toute sincérité : j'en saisis mal la logique »<sup>4</sup>, « Cela me semblait un malheur même si c'était inévitable et nécessaire. »<sup>5</sup> Aue distingue nettement ses réflexions de celles des autres. D'autre part, il importe de voir dans sa démarche la volonté de guérir son esprit. D'une certaine manière, il reconnaît ses erreurs. Il écrit pour sa « propre hygiène mentale, comme lorsqu'on a trop mangé, à un moment ou à un autre il faut évacuer les déchets »<sup>6</sup>. L'implicite de ces phrases nous l'apprend : le juriste SS veut soulager sa conscience.

Les échecs du nazi révèlent sa condition d'étranger. Ses erreurs attirent les réprimandes de ses protecteurs. Les reproches de Leland éclairent un peu les comportements d'Aue au niveau des rapports professionnels. On voit qu'il ne cadre pas avec les exigences du poste. Il se dissipe. Il s'oppose. Il est rigide malgré ses penchants littéraires.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 719.

<sup>2</sup> « Les nazis raisonnaient en fonction des catégories à problèmes et de solutions à ces problèmes, solutions incluant le meurtre de masse », Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire du roman », *Le Débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 34.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 717.

<sup>4</sup> Id., p. 81.

<sup>5</sup> Id., p. 82.

<sup>6</sup> Id., p. 720.

*[...] les circonstances de ma vie troublée, divisée entre deux pays, me plaçaient à l'écart des autres hommes [...] Depuis la Russie, déjà, je me sentais comme décalé, capable de faire ce que l'on me demandait, mais comme restreint en moi-même en termes d'initiative [...]; je ne parvenais pas [...] à trouver mon chemin...<sup>1</sup>*

Il nous faut remarquer que la responsabilité d'Aue ne suscite en lui aucun remords. C'est pourquoi il n'éprouve aucun sentiment de délivrance. Une lecture attentive ne peut laisser échapper la récurrence de l'image de la larve. La nymphose ne se produit pas. Tout ce qu'Aue avait refoulé surgit à sa conscience sous forme d'hallucinations visuelles et sonores. Cela fait penser à une dialectique de mémoire et d'oubli. Là où la victime veut oublier, le bourreau veut combler les lacunes de la mémoire défaillante, remplir les vides, faire connaître tous les détails, extérioriser les sons coincés dans la gorge du rescapé qui ne peut survivre qu'en oubliant, ou est incapable d'exprimer par des paroles, signes d'humanité, son expérience de l'inhumain. Max veut rejoindre le chemin de la victime. La dualité, la perte d'identité apparaissent aussi dans le jeu qui consiste à mettre de la distance entre le rêve et la réalité. Le vacillement de l'identité survient dans l'effondrement. En quittant les confins du moi, Aue laisse entrevoir une autre facette de sa réalité à travers ses rêves et ses fantasmes. L'épisode de ses hallucinations et de son délire, les trois évasions de *l'enfer*, ses départs et ses retours marquent les oscillations, les hésitations, la quête. Il se cherche quand il sort du coma. Il se recompose. Force est de souligner l'enfermement du personnage sur lui-même. Ses tentatives de sortir du solipsisme et de rejoindre autrui sont placées sous le signe de l'échec : mort de Voss, rupture d'avec Hélène, meurtre de Thomas.

Notons le dédoublement inscrit dans cet itinéraire de quête identitaire. Quand il écoute Hohenegg raconter comment il a été sauvé après avoir été blessé à Stalingrad, Aue a l'impression d'entendre parler d'un autre : « Je me sentais incommensurablement loin de tout cela, comme si ça concernait un autre homme, que j'aurais à peine connu ».<sup>2</sup> Ce vide est rempli par l'image de la jeune fille pendue qui le hante, tel le dibbouk de Romain Gary habitant le subconscient d'un ancien nazi. D'autre part, la seule femme qu'il a aimée devient son double. Una représente son autre moi, ce qui peut être mis en rapport avec sa tendance à revivre son passé, à s'ancrer dans la période heureuse de son enfance, celle de l'union avec Una. En effet, sa sœur jumelle le perçoit

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 699-700.

<sup>2</sup> Id., p. 597.

comme n'ayant pas dépassé cette étape de la vie. Max Aue sillonne l'espace de la guerre. Sa voix exprime une quête identitaire. Nous avons essayé de déployer la problématique identitaire dans plusieurs domaines censés révéler le statut particulier de Max Aue à l'intérieur du système qu'il respecte et renie à la fois. Bien que la culpabilité ait constitué l'axe central, nous avons également investigué d'autres voies comme l'approche analytique par les symboles de l'errance, du miroir, du double, de la gémellité. De plus, nous avons complété l'étude du trouble identitaire en tenant compte du regard des autres. L'incomplétude due à la scission opérée au niveau du couple gémellaire confère au narrateur l'hypostase de marginal ce qui lui permet d'expérimenter la position de victime. Par notre étude, nous avons cherché à mettre en lumière le parcours victimaire du héros littellien revivant son passé sous le signe de la souffrance.

Cette première partie a entrepris de rendre compte de la personnalité, du vécu et des actes du narrateur ; but difficile à atteindre, vu que l'auteur présente, comme nous l'avons montré, un personnage en mal d'identité, un juriste plongé dans la confusion de la guerre, un homme cultivé au cœur de la barbarie, donc écartelé, ne parvenant pas à faire coïncider ses actes, ses besoins physiques, ses pensées, ses idéaux, rêves. Sa quête identitaire qui suit les chemins de son errance militaire reste inaboutie. Mais, à la faveur de références mythologiques, Oreste, Persée, Orphée, l'androgyné, nous pouvons au moins appréhender sa complexité. C'est cette personnalité qui capte le réel et l'interprète, bref se crée une vision.

## **PARTIE II LA RÉALITÉ À TRAVERS UNE VISION**

## Partie II La réalité à travers une vision

L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux

Eschyle

« L'image [...] est une réalité qui ne cesse de se mêler à la réalité, d'en recueillir l'empreinte et d'y répandre un fragment de réel qui déplace la notion du réel. »<sup>1</sup>

L'image ne peut être conçue que parmi les facultés mentales, en rapport avec la mémoire, l'imagination, la pensée ou le rêve. Elle participe à notre vie affective, s'intègre dans notre vie psychique<sup>2</sup>. Dans un monde où prédomine le visuel, il paraît juste de se demander comment la littérature fait image. En analysant des œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, le siècle « réaliste », Philippe Hamon a montré comment la littérature est le lieu où s'exprime et se problématise le rapport de l'homme contemporain à l'image. Dans le roman littellien, en plus du lien entre littérature et histoire, examinons donc le rapport entre la coulée narrative et l'image. En effet, l'auteur met en texte nombre d'images destinées à être lues, à capter le regard du lecteur, à le saisir et à l'entraîner dans le tourbillon de l'horreur.

Les coordonnées de temps et d'espace du monde de la shoah sont filtrées par la vision du personnage narrateur, un ancien nazi. Celui-ci se représente le monde en se remémorant son passé génocidaire, à travers son vécu de bourreau. Nous utiliserons le mot *vision* dans les deux acceptions. La première désigne la manière dont Max Aue perçoit et conçoit l'ensemble des événements auxquels il a participé. Sa représentation du monde s'accomplit par une appropriation spirituelle personnelle, dans le sens qu'affirme Merleau-Ponty : « Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde. »<sup>3</sup>. Ce que le juriste SS choisit de représenter forme un fragment de la réalité d'une constellation d'événements, et ce choix configure sa vision.

Le second sens donné à la vision concerne la représentation qui dépasse les frontières du réel, de l'immédiat, du concret : un enchevêtrement de rêves, cauchemars, fantasmagories que le

---

<sup>1</sup> François Soulages et Jacques Morizot, in *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS Éditions sous la direction de Michel Blay, 2003, p. 525.

<sup>2</sup> D'après la définition de l'image donnée par l'*Encyclopaedia Universalis*, corpus 11, Paris, 2002, p. 820.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976, Avant-propos, p. II

narrateur des *Bienveillantes* brode sur la trame de la réalité. Le questionnement que nous avons mis en évidence dans la première partie de notre thèse se prolonge dans l'axe de cette réalité parallèle. Ainsi, le voyage fantasmagorique en dirigeable, l'épisode d'Hitler portant un châle juif, les rencontres imaginaires avec sa sœur montrent les rapports existant entre la réalité attestée historiquement et celle qui apparaît dans l'esprit du nazi.

Les métaphores obsédantes de l'œil, du regard, de la vue, à mettre en rapport avec la notion de vision, parcourent le texte du roman. Cette deuxième partie permet d'illustrer le parcours eidétique, les évolutions de la pensée de Max Aue, les théories présentées dans la première partie. En interrogeant les images, les symboles décelables dans les substrats de l'imaginaire, nous tâcherons de saisir comment le narrateur porte des coups de pinceau personnels sur la toile de la réalité et de voir si les touches ainsi apportées sont en accord avec sa manière de concevoir ce qu'il représente.

## II.1 Imagerie des *Bienveillantes*

Aristote, dans son livre *De l'âme*, évoque une coexistence du visible et de l'invisible. Pour lui, il est possible de voir encore du visible dans l'invisible, d'entendre encore du son dans le silence<sup>1</sup>. En suivant cette idée, nous nous engagerons sur une piste qui nous semble importante : la mise en rapport de couples antinomiques qui, dans la perspective aristotélicienne, s'entrecroisent. D'abord, nous nous demanderons, si dans l'excès des images et des sons déversés par le bourreau qui veut se confesser, il reste encore de la place pour l'invisible et le silence. En effet, la narration se déroulant à plusieurs niveaux est parsemée d'interstices, de silences dans lesquels descriptions et narrations insèrent des images et des objets étranges. On assiste au glissement sans transition d'un palier à l'autre : réalité, fiction, mythologie. L'invisible est à chercher dans les trous du tissu narratif et le silence dans les questions sans réponse que Max Aue se pose.

Le rapport que Jean-Jacques Wunenburger établit entre la réception de la réalité et les images confirme la pertinence de notre itinéraire à travers les images des *Bienveillantes* : « Le

---

<sup>1</sup> Cousinié Frédéric, *Imago vocis : Écho, image de la voix*, dans *Écho et Narcisse de Nicolas Poussin*, in *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, tome 108, n° 108-1, 1996, p. 281.

réel n'est jamais pensable que sous forme d'image, car pour la conscience qui dans l'acte perceptif rencontre le monde, le monde n'est qu'une totalité d'images en puissance qui se rapportent tout à coup à un centre de perception, le Moi. »<sup>1</sup> Nous nous sommes proposé d'identifier et de mettre en relation les différents types d'images qui parsèment la narration littellienne pour mieux atteindre la configuration de la trame du génocide tel qu'il est vécu par l'un de ses acteurs.

*La valeur symbolique dépend donc davantage du regard que de la chose vue, de la conscience que du monde. C'est bien pourquoi les valeurs symboliques se voient généralement attribuées de manière privilégiée à des signes fortement ambivalents.*<sup>2</sup>

Dévoiler les signes qui acquièrent valeur de symboles nous aide à décortiquer la pluralité des strates du texte. Tout ce qui tient au champ visuel (œil, regard, caméra, photos, album, miroir) s'enchaîne pour faire découvrir la place du bourreau au sein de la hiérarchie nazie. Dans une première partie de son périple, le narrateur est plutôt passif au plan des perceptions, jusqu'au moment de l'Aktion de Baby Yar où il doit achever les mourants, ce qui renforce son statut de bourreau. L'ambivalence dominant/dominé, bourreau/victime surgit à travers ces symboles qui sont perçus de manière ambiguë. L'œil du bourreau qui regarde rejoint celui du mourant. Aue fait sien le corps de la Juive pendue qui devient un miroir où il se reflète. Le lecteur n'est pas invité à une contemplation détachée et passive. Il est plongé par le narrateur au cœur de l'action destructrice. Il a l'impression de devenir acteur au sein de la tragédie.

Dans le roman de Littell, le moi narratif redonne vie à la réalité abominable de la Shoah, à travers son œil-caméra. Le lecteur se laisse imprégner par l'atmosphère déchirante. Nous ferons nôtre l'approche imagistique, « la méthode indiciaire » utilisée par Morelli, historien de l'art italien, Conan Doyle et Freud, nous chercherons des images, des traces, des indices, des points marginaux pour accéder à « une réalité plus profonde, inatteignable autrement<sup>3</sup>. Sa méthode se focalise sur les détails, sur des aspects secondaires, mais révélateurs. « Pour savoir, il faut savoir voir »<sup>4</sup>, énonçait Didi-Huberman analysant l'*ABC de la guerre* de Brecht. Le savoir

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 16.

<sup>2</sup> Id., p. 59.

<sup>3</sup> Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 59.

<sup>4</sup> Georges Didi Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 33.

issu de la vraie perception s'acquiert en dépassant le stade du regard éberlué. Lire les images revient à les démonter, puis à les remonter, à les interpréter, à dépasser le stade des clichés visuels<sup>1</sup>. Cette démarche épousant celle de la déconstruction nous a semblé appropriée pour analyser les couches de réalité dans *Les Bienveillantes*, surtout parce que le roman est tissé d'images. L'œuvre de Littell nous apparaît comme une suite d'images en langage<sup>2</sup>. Pour atteindre le savoir-voir, il faut chercher des indices, des éléments itératifs ou nouveaux, chasser le banal et chercher l'inédit, mettre en relation tous les types d'images, créer un réseau, chercher le sens dans les profondeurs du texte, car Littell veut montrer que la guerre déplace et dépasse les frontières de la réalité telle que nous la percevons. Derrière les notations les plus plates, on décèle un autre réel.

Arrachées au réel<sup>3</sup>, les images sillonnent la mémoire du lecteur. Mises en rapport les unes avec les autres, elles inspirent des interprétations qui captent de nouveaux sens. Nous sommes en présence d'une voix qui dit l'indicible, d'images qui dévoilent l'inimaginable. L'Histoire est projetée dans le temps et l'espace du lecteur par la voix du bourreau se remémorant son passé, enchaînant de terribles images décrites si minutieusement qu'elles lui donnent l'impression de se dérouler sous ses yeux.

La problématique de la ressemblance de l'image qu'illustre par excellence le mythe de Narcisse est chargée d'autres valeurs dans le cadre du pacte de lecture que Littell propose en faisant d'Aue un héros narrateur. Le danger de l'image spéculaire mise en relation avec la peinture par Philostrate<sup>4</sup> peut menacer celui qui contemple un tableau ou lit un texte qui reflète la réalité. Narcisse face à la source est comme le spectateur devant le tableau : « Je suis comme Narcisse, je crois voir un autre dans le tableau, mais c'est moi : tout regard sur un tableau est

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 36.

<sup>2</sup> Association que nous a inspirée le syntagme que Didi-Huberman a utilisé pour caractériser Kriegsfilmbild de Brecht : « langage en images de l'événement ». L'album de Brecht est un montage de photos, coupures des journaux représentant des scènes de guerre accompagnées d'une épigramme.

<sup>3</sup> Didi-Huberman analyse les photos prises par un membre de la Sonderkommando d'Auschwitz en été 1944, l'acte de celui qui allait mourir équivaut pour lui à « arracher quelques images à ce réel-là [...] arracher à la pensée du "dehors" un imaginable », Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 16.

<sup>4</sup> D'après Philippe Dubois, Philostrate serait le seul à invoquer le mythe de Narcisse par l'intermédiaire de la peinture : Philippe Dubois, *Acte photographique*, cité in Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 66.

narcissique.»<sup>1</sup> Aue, misant sur l'arbitraire existentiel qui déterminerait au hasard les statuts de victimes et de bourreaux, propose un jeu au lecteur : imaginer de se mettre à sa place. Nous serions censés, devant l'évocation qu'Aue fait de la Shoah, y poser un regard narcissique. Et si Aue, c'était moi ?

En nous appuyant sur la classification des images réalisée par Jean Jacques Wunenburger, nous investiguerons d'abord le champ de l'imagerie, celui de l'imaginaire et de l'imaginal<sup>2</sup>. Le roman tire un parti énorme de l'impact du visuel. Le narrateur se présente comme une caméra filmant imperturbablement les faits de son existence. Le lecteur est pris dans le tourbillon des représentations. Il ne peut pas s'en arracher. De temps en temps, la voix du bourreau nous interpelle et nous prend pour nous entraîner plus loin dans un remous boueux d'actes inhumains. Remarquons la kyrielle des images introduite par les scènes hallucinatoires qui hantent la vie présente d'Aue. La violence infligée autrefois le poursuit cruellement dans son quotidien. Sa tête devenue four crématoire, lui fait endurer ce supplice dû aux visions dantesques qui se détachent de son passé. Le carnage, le sang, les paquets de chair collés au mur se retrouveront dans la relation des événements atroces de la guerre. Chaque séquence sera reprise dans le récit proprement dit.

*Je me figure une grenade dégoupillée roulant sous les rangées de sièges ; sur la place publique, un jour de fête, je vois la déflagration d'un véhicule bourré d'explosifs [...] le sang ruisselant entre les pavés [...] j'entends les cris, les gémissements, des gens aux membres arrachés comme les pattes d'un insecte par un petit garçon curieux.*<sup>3</sup>

Ces flashes apparaissent comme la bande-annonce du film que Max Aue fera voir aux lecteurs. Le metteur en scène accorde une importance particulière au fond sonore de ces séquences. Notons les cris des victimes s'opposant à son silence. « Je reste calme, quoi qu'il adviene, je ne donne rien à voir [...] impassible comme les façades muettes des villes sinistrées

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois, *Acte photographique*, cité in Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 66.

<sup>2</sup> Wunenburger distingue trois niveaux de formation d'images : l'imagerie désignant l'ensemble des images mentales et matérielles, constituant des représentations du réel ; l'imaginaire comprenant des substitutions du réel absent- fantasmes, rêverie, fiction ; l'imaginal désignant notamment le plan des symboles, paraboles, mythes. Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 24.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

[...] »<sup>1</sup> « mais les choses remontent, en vagues lourdes et noires »<sup>2</sup>. Sa réaction annonce sa manière de vivre ses exactions, quand il s'inscrivait dans la politique des apparences inébranlables du fasciste. Mais la maîtrise qu'il a affichée, pour se conformer au système, masquait ses bouleversements intérieurs. Le délabrement de son corps a valeur de prémonition : elle annonce ce que le nazi va subir lui-même

Ce métatexte placé au début du livre est la quintessence du roman, tant au niveau du contenu qu'à celui de la mise en récit. Les images préfigurent le déroulement des atrocités que le héros-narrateur va relater, en faisant sentir sa présence dans les séquences filmiques projetées sur la toile de la guerre. Le récit dans *Je vois de Toccata* se construit sur un autre axe temporel. *Je contemplai* ancre le regard dans le passé. Or, le regard du narrateur constitue un facteur important de la mise en scène. Son œil extérieur suit la scène où il joue lui-même. Remarquons que les séquences de massacres s'ouvrent sur une vue d'ensemble, un travelling, à la suite duquel l'œil-caméra se focalise sur des détails. Les visages informes et les corps lourds des cadavres forment le premier plan des images des actions menées en Ukraine.

*Les cadavres s'entassaient dans une grande cour pavée, en monticules désordonnés, dispersés çà et là. Un immense bourdonnement obsédant, occupait l'air : des milliers de lourdes mouches bleues voletaient sur les corps [...] Les morts gonflaient déjà, je contemplai leur peau verte et jaunâtre [...].*<sup>3</sup>

L'écrivain pose de vigoureuses touches réalistes. La palette des couleurs de la mort se détache distinctement. Observons que la première description de cadavres présente les victimes du NKVD<sup>4</sup>. Dans les dernières scènes de mort détaillées apparaissent des corps d'animaux et de SS dans les rues de Berlin en flammes.

*Dans une grande cage, un immense gorille noir se tenait assis, mort, une baïonnette fichée dans la poitrine. [...] Ce gorille avait un air surpris, étonné ; son visage ridé, ses yeux ouverts, ses énormes mains me parurent effroyablement humains, comme s'il était sur le point de me parler.*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

<sup>2</sup> Id., p. 15.

<sup>3</sup> Id. p. 39.

<sup>4</sup> Commissariat du peuple aux Affaires intérieures, la principale structure de sécurité soviétique à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, créée en 1934, avant de se retirer du territoire conquis par les Allemands ; le NKVD a exécuté tous les prisonniers politiques.

[...] L'eau qui débordait de l'étang venait imbiber les vêtements de deux Waffen-SS couchés là, un troisième reposait, adossé à une cage, l'œil terne [...].<sup>1</sup>

La technique descriptive reste la même. Après le gros plan viennent les détails, dont les yeux font forcément partie. Ceux, expressifs, de l'animal contrastent avec le regard éteint du SS. Ne serait-ce pas une façon de déplorer une humanité déshumanisée, pire que l'animalité ? Les animaux, victimes de la guerre des hommes, sont investis de ce que les hommes étaient censés avoir : la compassion. On se demande à juste titre ce qu'il en retourne des Juifs. La victime juive est représentée dans les interstices, dans un vide où on s'interroge sur des faits difficilement crédibles. Le silence est la réaction par rapport au sort des Juifs. L'absence de la figure juive victime des nazis, au début et à la fin de la marche vers la mort, éclaire un autre aspect de la réalité des *Bienveillantes* : l'histoire sanglante de personnes ayant souffert parmi leurs semblables était ignorée par ceux-ci. Sur la scène du roman, le rideau ne s'ouvre ni ne tombe sur les Juifs.

Selon Umberto Eco, l'image est un texte visuel. La preuve en est « que son équivalent verbal n'est pas un simple mot [...] parfois tout un discours »<sup>2</sup>. Littell suit la démarche inverse. Son texte visuel se mue en images susceptibles de marquer plus profondément l'esprit du lecteur. L'impact de la vue des massacres sur le moi narratif est passé sous silence au début. Aue aborde d'abord en spectateur les réactions des autres acteurs des tueries. Le fait de ne pas avoir tué lui permet ce point de vue extérieur, d'où il peut s'interroger sur les motivations et les réflexions des meurtriers. *Je regardai* revient obsessionnellement, mais ce regard pénètre les barrières corporelles et plonge dans le néant. Il découvre l'inutilité des actes de l'homme se réjouissant de la vie. Entouré par l'absurdité de la mort, Max Aue n'a plus qu'une seule préoccupation : déceler et démonter le mécanisme qui déclenche les choix humains : « Moi, je les regardais, comme si mes yeux étaient un appareil de Roentgen : sous la chair, je percevais distinctement les squelettes [...] leurs bouches emplies de terre ne riraient plus, alors à quoi bon cette triste débauche ? »<sup>3</sup> Cette caméra braquée sur les autres se tourne vers lui. Son triple statut de protagoniste, de cameraman et de spectateur de son propre scénario renvoie à l'image spéculaire.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 892-893.

<sup>2</sup> Cité in Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 82.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 89.

Paradoxalement, pour Didi-Huberman, arracher une image à l'anéantissement devient un « dernier geste d'humanité »<sup>1</sup>. L'entreprise de « désimagination » des nazis pour effacer même les traces de l'existence des Juifs est arrêtée par les témoignages des rescapés, par l'apparition de documents cachés par les détenus, par les photos prises lors des exactions. Aue, grâce à son récit, reconstruit ces images, rend possible une vision sur la destruction des Juifs. C'est une manière de faire sortir de l'inimaginable. Les descriptions affrontent l'indicible, l'inimaginable, l'impensable.

La face visible, extérieure des êtres et de leurs actes est bien perçue par le narrateur. Sa voix, même si elle raconte en détail ce qu'il a vu, se garde bien, au début du moins, d'accompagner d'impressions personnelles les descriptions de massacres. Aue est à l'intérieur de ses tableaux narratifs, mais il en est pourtant absent. Ce manque de commentaire, ce silence intrigue et irrite à la fois. Serait-ce l'espace de réflexion qu'il accorde au spectateur ? Les remarques de Didi-Huberman sur le phénomène de la distanciation dans la création et la perception d'une œuvre picturale donnent un indice pour comprendre le rapport du narrateur avec le contenu de ces séquences descriptives. Elles permettent une prise de recul pour aiguïser son regard. « [...] *distancier, c'est montrer* [...] C'est juste faire apparaître l'image en renseignant le spectateur que ce qu'il voit n'est qu'un aspect lacunaire et non pas la chose entière [...] »<sup>2</sup>. Le lecteur est censé compléter les lacunes et, sachant que tout n'est pas représenté, il est censé réagir à la place du narrateur, et relier les niveaux de réalité.

Des éléments visuels incongrus surgissant dans des scènes narratives jettent des ponts entre les parties du roman. L'apparition d'un gant au bord d'une fenêtre que le narrateur retrouve le lendemain constitue un point de repère dans son univers déséquilibré, changeant d'un jour à l'autre. En désarticulant la perception habituelle des relations entre les objets et les situations, en agençant les rapports autrement, on peut confirmer notre thèse : la réalité du bourreau se construit comme un puzzle. Quel sens prendrait la description des échardes que l'officier assistant à une exécution de masse découvre dans ses doigts ? « C'était surprenant. Comment étaient-elles arrivées là ? Je n'avais pourtant rien senti. »<sup>3</sup> L'apparition des espaces blancs dans

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 21.

<sup>2</sup> Didi-Huberman rapporte les paroles de Bertolt Brecht dont il analyse l'œuvre. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 67.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 84.

l'enchaînement narratif est à mettre en relation avec l'inconséquence de l'officier. Il est sur les lieux des massacres sans y être vraiment. Focalisé sur les petits morceaux de bois, il se détourne du reste. Le vide, la béance que la présence de Max Aue crée à l'intérieur du système sont annoncés par de petites « fissures qui allaient s'élargissant »<sup>1</sup>.

Des scènes mineures glissées en plein milieu de la violence permettent de suivre le chemin involutif du bourreau. Dans ce sens, il faudra nous focaliser sur de tels tableaux. Un long gant de satin au bord d'une fenêtre dans Berlin assiégé devient un « signe opaque, discret, qui cherchait certainement à me dire quelque chose »<sup>2</sup>. Le fait d'essayer un gant de femme introduit une composante sensuelle et érotique qui précise la condition malheureuse d'Aue au sein de la guerre. On pourrait y déceler une autre l'intention du narrateur : détourner l'attention vers des détails pour perdre la vue l'ensemble, pour minimaliser son implication dans le déroulement de la solution finale. Remarquons le processus de fragilisation physique et mentale du nazi.

La violence déchaînée déplace les limites de l'appréhension de la réalité telle que les humains peuvent la percevoir. La béance s'installe au niveau du sens. Une suite d'images décrites minutieusement prolonge l'évocation des massacres entrepris par la population des villes ukrainiennes. Faire de l'assassinat des soi-disant persécuteurs (les Juifs bolcheviques<sup>3</sup>) un spectacle grotesque qui provoque la joie des opprimés (la population de l'Ukraine) montre le souci de souligner la fragilité de l'individu et du groupe social.

*Au centre de la foule [...] se pavanaient des hommes en costumes pillés à un théâtre ou à un musée, des mises extravagantes, une perruque Régence avec une veste de hussard de 1812 [...] tous étaient munis de gourdins ou de fusils. À leurs pieds plusieurs hommes à genoux léchaient le pavé [...] la plupart d'entre eux saignaient abondamment*<sup>4</sup>.

L'auteur, remarquons-le, revêt les tueurs, de l'uniforme du hussard de 1812. Il rappelle ainsi Napoléon, la grande armée, la campagne de Russie et la défaite. La victoire et la défaite, la vie et la mort ne sont plus séparées que par des frontières fragiles. Notons que les descriptions précises que Littell donne par la voix du narrateur sont basées sur des photos et des témoignages de la population locale, dénichées lors de ses trois années de recherche documentaire. L'une de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 170.

<sup>2</sup> Id., p. 411.

<sup>3</sup> Association fréquente dans l'imaginaire collectif.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 50.

ses sources majeures, l'œuvre de Raoul Hilberg, précise les formes de collaboration locale rencontrée surtout en Ukraine et dans les régions de la Baltique<sup>1</sup>. Michaël Prazan parle d'une reconstitution « inattaquable, jusque dans ses dialogues »<sup>2</sup>.

Dans la même ville, Lemberg, Max Aue entame son parcours architectural. Ses déambulations continuent, même si elles sont interrompues par des scènes violentes : une femme presque nue se meurt, un homme jeté par la fenêtre s'écrase dans la rue, devant lui. Son absence de réaction montre qu'il se distancie du monde extérieur. Il faut remarquer la récurrence du symbole du trou dans *Les Bienveillantes*. Nous y reviendrons. À l'occasion de ses détours lors de ses découvertes architecturales, il oscille entre deux pôles : la construction, le démantèlement. Dans un monastère, il trouve des vestiges d'une civilisation en voie d'anéantissement : « des rouleaux en hébreu, des châles de prière, de vieilles gravures montrant les Juifs à la synagogue »<sup>3</sup>. Le Juif est détruit, mais sa culture ne périra pas, il y aura toujours des vestiges qui lui permettront de renaître. C'est le sens du châle qui apparaît comme une malicieuse prémonition dans la vision d'Aue où Hitler portant un châle sur ses épaules.

En continuant à explorer le champ du visuel, il nous paraît indispensable de nous arrêter sur l'épisode de Babi Yar. La documentation de l'auteur permet de reconstituer le décor réel où se déroulent les actes des victimes et des bourreaux<sup>4</sup>. Cette toile de fond dantesque pèse lourd dans l'économie narrative du roman, car Max Aue commet ses premiers crimes dans cet épisode. Remarquons l'organisation significative du tableau en diptyque. Dans la première partie, le projecteur est braqué sur les bourreaux, sur les personnages ayant réellement vécu et s'étant rendus sur les lieux : Jecklen, le Dr Rasch, Blobel, gradés de la sixième armée. Le dispositif mis en place est longuement détaillé. La deuxième séquence, où Aue apparaît comme tueur actif, fait voir davantage les victimes, les réactions de leurs corps, leurs souffrances. Aue est dans le ravin où on l'a obligé de descendre, mais son malaise l'empêche de faire son travail de bourreau. Il vit

---

<sup>1</sup> Raoul Hilberg associe l'ampleur des pogroms, l'hostilité latente jusqu'alors contre les Juifs et la création des polices auxiliaires formées des locaux désireux de se venger, Raoul Hilberg, *La Destruction des Juifs de l'Europe*, vol I, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2006, p. 559.

<sup>2</sup> Prazan avoue avoir retrouvé les sources de Littell au cours de son investigation et de ses lectures : Michaël Prazan, *Einsatzgruppen*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 108.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 53.

<sup>4</sup> Michaël Prazan inclut dans son livre le témoignage de Dina Mironovnz Vaserman rescapée de Babi Yar, les descriptions de celle-ci font miroir à la scène retracée par Max Aue, Michaël Prazan, *Einsatzgruppen*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 208.

les supplices des victimes dans son propre corps, il « étai[t] une vulgaire poupée »<sup>1</sup>. Cette représentation bipartite de l'épisode du plus grand massacre réalisé par un Einsatzgruppe s'explique par le désir du narrateur de se démarquer nettement des autres et de faire mieux voir sa dualité.

Parmi les trois âges du regard distingués par Régis Debray, le régime visuel<sup>2</sup> est celui qui rend le mieux compte du trajet imaginaire et imaginal que Littell nous propose. Les images réelles et irréelles sont bâties sur des ressorts dynamiques sollicitant le lecteur/spectateur pour qu'il promène son regard en partant de l'ensemble pour aller vers le détail avant d'opérer un mouvement de balayage. Dans le repérage et l'analyse des images qui vont nous occuper, nous verrons que la réalité peinte est plus que la réalité vue, vécue.

*La photo ayant acquis le statut d'image « ressemblante » peut aussi parfois faire apparaître des aspects de la réalité inaperçus avant. Au-delà de la ressemblance, selon Barthes, il y a là « l'air », « l'animula », « la petite âme individuelle » des personnes ou des lieux*<sup>3</sup>.

### II.1.1 Photos-souvenirs/vidé référentiel pour Littell

La photo occupe une place de choix dans le champ des images des *Bienveillantes*. Émanation du réel passé<sup>4</sup>, elle permet un ancrage supplémentaire dans la réalité historique. La photo matrice du roman, l'image obsédante de la Juive pendue, hante le narrateur. Le portrait de la belle fille tel qu'il le peint réitère les éléments de la photo prise par les Russes et devenue image de propagande antinazie. L'éventail des photos s'enrichit aussi une fois qu'on les soumet à l'analyse dans la perspective antinomique souvenir/vidé référentiel. La photo comme référence dans le parcours existentiel d'un être humain se transforme en blanc chez Max Aue. Il ne peut pas s'appuyer sur un tel repère, car il ne peut se représenter sa famille, désunie, disloquée, même par des instantanés. Le nazi n'a aucune photo de famille et pourtant, il regarde les photos des autres. Par celles-ci, il veut combler, de manière obsessionnelle, un manque de compréhension

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 126.

<sup>2</sup> Régis Debray propose trois âges du regard : le « régime idole » où « l'image est voyante », le régime « art » où « l'image est vue », et le « régime visuel », cité in Martine Jolly, *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Nathan, 2000, p. 55.

<sup>3</sup> Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 79.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, cité in Martine Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Nathan, 2000, p. 63.

par rapport à la destruction de l'autre. L'album qui vaut à Max Aue les louanges de ses supérieurs montre son besoin de remplir son vide intérieur.

Par ailleurs, si nous poursuivons le repérage des traces de la réalité, nous nous arrêterons encore sur des photos en tant qu'objets réels témoignant du présent transformé en passé et du passé pouvant être réactualisé. Prendre des photos lors des massacres semble un comportement habituel de pervers voulant garder des traces d'actes de prétendue bravoure. Les nazis photographient ainsi les victimes en train de mourir. Cette action est fréquemment évoquée dans la relation du bourreau qui se confesse. Dans cette optique, on peut concevoir comme une mise en abyme l'affiche qu'Aue remarque à la vitrine d'un magasin : « On y voyait un agrandissement d'une photo de cadavres, avec une inscription en cyrillique [...] Juifs.»<sup>1</sup> Tout son trajet sera balisé de cadavres de Juifs, de ces corps dont il sentira la lourdeur à travers les réactions de son propre corps. Le délabrement des corps est décrit en détail, le fil rouge du sang des Juifs relie les images que le lecteur voit se dérouler dans une danse vertigineuse.

Arrêtons-nous sur une scène immortalisée en réalité par des témoins nazis : l'exécution publique de Kieper et Kogan, Juifs communistes. Littell relate l'événement sur base de documents réels et de photos. Ainsi, les Landser que Max Aue remarque en train de photographier acquièrent une sorte de statut de personnages réels. La photo en train d'être prise dans le roman deviendra la photo que l'auteur regardera. Il n'est pas dénué de sens de pointer cette mise en abyme. Les détails présentés ne sortent pas du cadre réel : manière de préparer la pendaison et le nombre des Juifs arrêtés pour y assister.

La dualité du bourreau narrateur apparaît aussi dans son rapport avec les instantanés de morts. D'une part, il est médusé<sup>2</sup> par le pouvoir de l'horreur, d'autre part, il conçoit les photos comme « une remémoration amère, un rappel solennel »<sup>3</sup>. L'album photo qui lui vaut les félicitations de Blobel marque une étape dans son évolution, mais est aussi une occasion de fixer dans sa mémoire le parcours des actes criminels. Ainsi la culpabilité apparaît-elle. Ne serait-ce pas un défi lancé à son destin ?

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 51.

<sup>2</sup> Id., p. 99.

<sup>3</sup> Id., p. 30.

Aux photos fixant la mort, prises par un nazi, le discours de Max Aue oppose celles de famille des Juifs au bord de Babi Yar. Ces clichés rappellent l'histoire d'une vie et rendent aux victimes leur identité. Éparpillées lors du massacre, mises en rapport avec les souvenirs du bourreau, elles réunissent mourants et tueurs sous le signe de la famille et de l'humanité. Notons, à ce propos, un thème en contrepoint : le vide de la vie du SS, solitaire, rêvant du calme familial. Paradoxalement, il perçoit le bonheur de ceux qui vont mourir à côté de leurs familles, tandis que lui, le tueur, est privé de la chaleur de ses proches. Une sorte de montage photographique, de mise en parallèle des clichés offre la possibilité de saisir la thématique de la proximité entre bourreau et victime. La normalité de la vie des Juifs est détruite comme celle de son enfance. La vue des photos de familles heureuses fait surgir du passé d'Aue le souvenir d'une photo d'une famille prussienne d'avant la Grande Guerre, famille modèle dont il rêvait. Cette photo qui apaisait ses malheurs au pensionnat en dit long sur son statut d'étranger. La quiétude trouvée dans une image montre aussi l'inconsistance de son passé et de son présent. Le vide de sa vie équivaut à la mort des Juifs qui ont connu la joie familiale. L'enfer de son passé rejoint celui des Juifs : « l'enfer pour eux, c'était ici, maintenant, et le passé disparu, ils ne pouvaient que le regretter »<sup>1</sup>. Ainsi le présent du nazi prolonge-t-il un passé dévastateur.

Les photos de la lignée paternelle se situent dans la même veine du passé brisé. Son grand-père s'avère être l'ami de Mandelbrod qui jouera un rôle de protecteur pour Max dont l'avenir semblait prometteur. Le passé du SS narrateur apparaît sur la photo par le regard de l'aïeul : portant l'empreinte de l'instabilité : « celui de gauche, aux traits étroits et un peu flous et au front barré par une mèche portait aussi une cravate [...] des yeux secrets, transparents presque ».<sup>2</sup> Les traits flous, les yeux dissimulés représentent les marques d'une identité fragmentée, celle de l'officier nazi. Des pans de son passé familial lui reviennent tout le long du roman sans qu'il puisse les intégrer à son identité. Le chemin qu'il suit ne prolonge pas celui de son père, authentique national-socialiste. Son choix de retourner en France, pays qu'il a fui pour quitter le cercle maternel, ne correspond pas à son statut de bourreau. Faudrait-il y voir un retour en arrière ? Pris entre un présent qu'il rejette et un passé qu'il renie, entre l'Allemagne de son père ayant dévoyé ses idéaux et la France où sa mère s'est réfugiée, l'adulte Max Aue choisit d'affronter son passé.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.122.

<sup>2</sup> Id., pp. 418-419.

Les trous qu'il laisse dans son passé font qu'il préfère nous livrer un homme incomplet, un nazi qui sort de l'ordinaire. Son père avait été complètement banni de sa vie d'enfant, sa mère n'en ayant gardé aucune photo. Le SS analysant la photo envoyée par le juge Baumann essaye de reconstruire son passé. L'impossibilité de reconnaître son père l'effraie et aggrave son trouble identitaire. Il s'effondre davantage.

*[...] j'examinais toujours la photo, fouillais dans mon souvenir pour rassembler des bribes sur mon père, sur son apparence, mais c'était comme si les détails se fuyaient les uns les autres et m'échappaient, la tache blanche sur la photographie les repoussait comme deux bouts d'aimant de même polarité, les dispersait, les corrodait<sup>1</sup>.*

La photo du père a pris une importance considérable, comme si Max Aue en attendait la confirmation de son parcours en découvrant ce père évanoui dans un passé trop lointain pour que la force des souvenirs puisse le ranimer. La photo ambiguë et insaisissable ne lui permet pas de se réapproprier le passé, d'acquérir la certitude d'une filiation solide. La fluidité de l'image rejoint celle du visage du grand-père, découvert sur une autre photo mettant, elle aussi, sous le signe de l'interrogation le côté paternel de sa famille. L'uniforme du père est comme un héritage. Le fils suit le chemin de son père en essayant de sortir celui-ci de l'oubli. Le national-socialiste aux ancêtres paternels indéterminés, au sang impur par la lignée maternelle, n'a pas une généalogie conforme au nazisme.

Dans les photos du roman personnel, rangeons les instantanés que montre une prostituée à Aue qui n'a pas envie de ses services : deux photos représentant des fillettes jumelles dont l'une, morte, est dans un cercueil. Celle qui est restée en vie, devenue un paria pour la famille, raconte son existence vécue à l'ombre de la morte. Ce récit retrace une vie semblable à celle du bourreau séparé de sa jumelle et banni de sa famille : « J'avais une sœur jumelle. Elle est morte à dix ans »<sup>2</sup>. Ces phrases martèlent la conscience du frère amoureux. La vue du reflet de la sœur dans le miroir préfigure la quête du double féminin de Max Aue dans la glace de la résidence d'Una.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 740.

<sup>2</sup> Id., p. 441.

L'attrait du bourreau pour le visionnement apparaît, en effet, au fil des pages. La coupure qui s'opère dans ses actions de SS ne se crée qu'en passant par une introspection déchirante. Le tableau de Watteau que Max Aue regarde au musée du Louvre lui sert de miroir.

*L'indifférent [...] avec un visage indéfinissablement triste, presque perdu, ayant déjà tout oublié et ne cherchant peut-être même plus à se souvenir pourquoi ou pour qui il posait ainsi. Cela me frappait comme un commentaire assez pertinent de ma situation, et il n'y avait pas jusqu'au titre qui n'y apportât son contrepoint [...]*<sup>1</sup>

*Sarabande* évolue sous le signe de la quête de soi. Les motivations qui poussaient Max à adhérer au processus exterminateur se perdent lorsqu'il accède à une prise de conscience plus vive. La question *pourquoi ?* devient le paradigme de son existence. Le contrepoint qui marque la partition de sa vie est sa passion pour Una. L'indifférence n'affecte pas ce pan de son existence. Son obsession le pousse à voir derrière les visages l'image de sa sœur. Una reste une constante de son univers, un repère qui le maintient et le fragilise à la fois. Ses pensées pour elle l'éloignent du tourbillon des crimes, mais le maintiennent aussi dans l'illusion.

Le passage de l'univers de l'imagerie vers l'imaginaire est en fait celui du même à l'autre, de la ressemblance à la différence. Au début, Max Aue a l'air de cadrer avec le type du bourreau nazi impassible, se conformant rigoureusement aux ordres. Puis le système est court-circuité. Le narrateur n'a plus la juste perception de lui. Ses rêves, ses rêveries devenus échappatoire le troublent et l'angoissent.

Le monde imaginaire se présentant comme négation ou dénégation du réel trouve ses origines dans le fantasme, le rêve. La vision envahit le visible. L'intrusion du mystérieux et du fantastique perturbe la perception du réel et provoque un éclatement du sens. Les paroles de Didi-Huberman : « Pour savoir il faut s'imaginer »<sup>2</sup> montrent la nécessité de faire appel à l'imaginaire pour maîtriser la réalité. L'onirisme s'éloigne du monde réel conférant à celui-ci un masque. Il le cache, l'estompe, le transforme. L'étrange qui surgit dans la perception de la réalité de Maximilien Aue fait fonction d'écran protecteur. Les rêves qui s'interposent entre lui et le monde tel qu'il le perçoit brouillent les frontières et les indices : la blessure bien réelle de Thomas pour Aue n'existe que dans ses cauchemars, tandis qu'Hitler porte le voile des Juifs. Les

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 473.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 141.

rêves nocturnes de Max, celui du métro et celui de l'utopie d'un camp sans violence relèvent d'un autre monde. Ils nous parlent d'un Aue différent, qui souffre. Rêverie, fiction, corps, miroir, labyrinthe jouent dans la modélisation du réel le rôle de symboles explicatifs. Il arrive que, dans l'imaginaire, on repère l'imaginal, des noyaux censés contenir le sens du texte. Le symbole que les stoïciens ont associé à la compréhension, la main ouverte et tendue qui peu à peu se ferme pour empoigner le contenu, nous sert dans notre démarche interprétative pour marquer une fois de plus la position de Max Aue par rapport aux actions menées au nom de l'humanité, mais contre elle. Ses efforts pour saisir le sens de ce qui a enclenché le processus du génocide n'aboutissent à aucun résultat. La scène où il voit sa main s'éloigner du corps, rapportée au symbole stoïcien, montre son irrémédiable échec dans la voie de la compréhension.

Remarquons avec Wunenburger que le monde imaginal qui reproduit dans l'invisible le plan du visible<sup>1</sup> inclut images visuelles, schèmes, paraboles, mythes. C'est dans ce sens que fonctionnent les références mythologiques du texte littellien. Les symboles décelés dans le roman, comme celui, puissant, de la voix, s'harmonisent avec celui du regard qui lui, se rattache au processus de compréhension. Comme le précise MM Davy, la vision imaginative est accompagnée d'une écoute. L'audition rejoignant la vision joue son rôle dans les étapes de la compréhension : « Le symbole s'adresse davantage à l'ouïe qu'au regard. Parmi les sens intérieurs qui doublent les sens extérieurs, l'ouïe l'emporte sur les autres. »<sup>2</sup> Littell donne également à sa narration une dimension auditive en conférant à l'enchaînement de ses chapitres un aspect musical. Si nous rappelons qu'Aue n'a pu devenir musicien, comme il le souhaitait, il est pertinent d'affirmer que les titres des chapitres symbolisent sa vie manquée.

### **II.1.2 La magie des nombres**

Le repérage, au niveau du texte, des nombres et de leur symbolique convient à notre démarche de décryptage du récit littellien et se rattache à la mise en forme de l'univers imaginal, censé préciser la réalité telle qu'elle est vécue par Max Aue. Au premier abord, le chiffre deux s'impose. Il est présent dans plusieurs thématiques. L'entrée *deux* du dictionnaire de symboles<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 21.

<sup>2</sup> Id., p. 51.

<sup>3</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 350.

indique que ce chiffre peut représenter l'opposition, le conflit, toutes les ambivalences et les dédoublements. Ces connotations apparaissent tant au niveau de la construction du roman qu'à celui du statut des personnages et de leur histoire. Littell crée un roman doublé d'un plan mythologique. Il raconte l'histoire d'un personnage fictif évoluant parmi des personnages réels ayant connu la Deuxième Guerre mondiale. Le narrateur, officier SS plongé dans cette réalité cruelle, s'échappe souvent dans un monde de rêves et de fantasmes où se mêlent des bribes de son passé, doublant ainsi les couches du récit.

La dualité apparaît aussi dans les couples gémellaires dont la présence ne peut passer inaperçue. La symbolique du miroir ne manque pas de renvoyer à la dualité, comme nous l'avons déjà vu. Depuis, l'Antiquité, le chiffre 2 a valeur de maternité et de féminité. Il est donc impossible de ne pas faire référence à la sexualité de Max Aue, en quête du féminin. Arraché à la gémellité par la naissance et privé de l'amour de sa sœur, le jeune pensionnaire chassé de la maison familiale pour cause d'inceste décide de renier sa masculinité en cherchant des situations où s'éprouvent des sensations féminines.

Les chiffres impairs évoquent le ciel ; les pairs, la terre<sup>1</sup>. Le nombre des chapitres du roman fait référence au périple « aérien » de Max différent de celui, « terrien », des autres nazis. Le chiffre sept, vénéré comme nombre entier, indivisible, symbolise la complétude<sup>2</sup>. Littell présente la destruction d'un monde en sept chapitres. Si, dans l'Antiquité grecque, les sept cordes de la lyre avaient une valeur magique, Littell écrit un récit formé des sept parties d'une suite pour marquer les étapes d'un trajet infernal. Sept comporte aussi des connotations d'anxiété, vu qu'il marque le passage du connu à l'inconnu, la fin d'un cycle et son renouvellement. Il n'est pas dénué de sens d'associer la construction des *Bienveillantes* à la cyclicité et d'y voir une façon pour Littell d'attirer l'attention sur le retour actuel des génocides. En poursuivant l'étude de la symbolique du chiffre sept, notons sa présence massive dans le judaïsme, par exemple dans la menora, le chandelier à sept branches qui, comme l'étoile de David, représente l'identité hébraïque. La présence du chiffre sept dans *Les Bienveillantes*

---

<sup>1</sup> Guy Lazorthes, *L'Imagination, source d'irréel et d'irrationnel. Puissance créatrice*, Paris, Ellipses, 1999, p. 56.

<sup>2</sup> « Il symbolise la totalité de l'espace et la totalité du temps (...) Tout ce qu'il y a dans le monde est sept, parce que chaque chose possède une ipséité et six côtés. » Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 860.

montre encore davantage la contamination de l'univers du bourreau par des éléments juifs majeurs et des marques d'ambiguïté, une perte de repères, une déviation.

Notons aussi les sept crimes commis par Aue lors de son premier acte meurtrier dicté par la soumission. Il doit tuer conformément au principe que tous doivent être impliqués dans l'élimination. Pour supprimer tout espoir d'innocence, dans le ravin de Baby Yar, il est obligé d'achever des mourants, deux victimes sont mentionnées. Sa responsabilité dans les deux crimes qui suivent est exprimée sur le mode de l'incertitude, du rêve, de l'irréel. Les 908 pages du roman ne nous apprennent pas si Max Aue a vraiment tué sa mère et son beau-père. L'enchaînement des meurtres continue par l'assassinat d'un homosexuel roumain et d'un vieillard en train de jouer de l'orgue dans une église. Notons que ces deux crimes sont du domaine de l'inexplicable et révèlent le déclin moral du narrateur, vu qu'il n'a aucun mobile. Ils referment un chapitre noir de son existence et du roman, mais ouvrent un chemin vers la vie. Il assassine aussi son ami Thomas pour s'emparer de ses papiers de STO et prendre une nouvelle identité. Dans l'assassinat de son double fictif, Thomas, sans doute faut-il voir la rupture d'avec le nazisme où son ami l'avait entraîné et le commencement d'une nouvelle vie. Thomas est le lien à rompre pour se détacher d'un monde devenu étranger et en train de s'écrouler. Ces sept<sup>1</sup> péchés enferment à jamais le narrateur dans le camp des coupables. Littell ne lui laisse aucune porte de sortie. Si, au début, il tue par obéissance, par la suite, il est responsable de ses crimes.

Selon la numérologie, la date de naissance de Max Aue, 10 octobre 1913, par l'addition des chiffres qui la compose, donne 7. En conséquence, toute son existence est sous le signe de ce chiffre, qui vu ses nombreuses valeurs religieuses positives<sup>2</sup>, le place sous le signe du pardon malgré les atrocités commises devant et par lui. En somme, le destin s'est montré bienveillant à l'égard du narrateur qui, à l'âge vénérable de 93 ans, n'a pas à répondre de ses crimes devant un tribunal. Il est à noter que la date de naissance de Jonathan Littell, 10 octobre 1967, mène au même résultat. S'agirait-il d'une simple coïncidence entre le jour et le mois ? L'auteur, dans ses entretiens, a reconnu avoir puisé en lui pour composer son personnage. « Je pourrais dire que

---

<sup>1</sup> « Sept est aussi le chiffre de Satan qui s'efforce de copier Dieu : *le singe de Dieu*. Ainsi, la bête infernale de l'Apocalypse a sept têtes. » Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 862.

<sup>2</sup> « Sept est la clé de l'Évangile de saint-Jean : les sept semaines, les sept miracles, les sept mentions du Christ : *Je suis*. Il revient quarante fois dans l'Apocalypse. [...] Le septième jour [...] où Dieu se repose après la Création. » Ibid.

c'est moi. [...] Disons que c'est un moi possible. Il y a beaucoup de moi dans ce type, à côté de beaucoup de choses qui ne sont pas moi »<sup>1</sup>.

Le chiffre sept a aussi des connotations sexuelles. Il porte la marque de l'androgynie<sup>2</sup>. Suite à la perte de l'amour de sa sœur, Aue rêve de la rejoindre par le biais de l'homosexualité. Homme, il désire devenir femme. À la recherche de son bonheur perdu, il songe à revenir à l'utérus maternel qu'il avait partagé avec Una dans une unité parfaite. Ses confessions égrainent aussi ses amours masculins passagers : rencontre malencontreuse qui lui vaut l'entrée dans la SD, début de sa vie érotique au pensionnat, rendez-vous avec Mihai, le diplomate roumain qu'il tue. On compte en tout six liaisons. Or, six est un nombre féminin. Les aventures d'Aue relèvent d'une féminité qu'il veut ardemment atteindre.

Le ternaire ponctue les sinuosités du parcours de Max Aue. Par trois fois, il sort du système nazi, lors de séjours marquant une pause dans le processus du désastre. Au début, ses malaises lui valent un séjour dans un sanatorium de Crimée. La balle qui perce sa tête le tient loin du front pour un certain temps. Pour son troisième congé, il choisit seul une destination qui annonce sa fugue finale. Ce troisième exploit, comme dans les contes, marque un tournant dans l'évolution des événements, la fin d'un cycle, la reconquête d'un équilibre. Après cette dernière pause, le nazi fuit le monde atroce qui s'écroule.

Le narrateur essuie trois échecs aussi au sein du système qu'il a intégré. Ses rapports sur la situation politique en France et sur le statut des Bergjuden s'avèrent être trop vrais pour ses supérieurs qui ne veulent voir que ce qui leur convient. À la fin, dans un monde qui s'effondre, il devient impossible de sauver la vie de Juifs produisant des armes. Néanmoins, chaque fiasco est suivi d'un revirement. Après la guerre, Max Aue mène une vie paisible. Il échappe à la justice des hommes, mais est poursuivi par celle de sa conscience qu'il a réveillée en rédigeant ses confessions.

---

<sup>1</sup> *Le Figaro, la Revue littéraire*, interview par Florent Georgesco, décembre 2006.

<sup>2</sup> « Le sept, nombre de l'homme parfait-c'est-à-dire de l'homme parfaitement réalisé- est donc, on le comprend aisément, le nombre de l'androgynie hermétique », Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 865.

### II.1.3 Images itératives

Tout comme les images circulent d'une toile à l'autre, certains thèmes littelliens se retrouvent dans toute son œuvre. Littell lui-même suggère de repérer toute la palette des sens lorsqu'il analyse l'œuvre de Bacon : « Il devient nécessaire, pour les lire, de suivre à la trace leurs déplacements, dans leur frénésie ou leur paresse, de rechercher les correspondances, les figures récurrentes de ce langage ou de cette rhétorique »<sup>1</sup>. Son livre sur l'œuvre de Francis Bacon renforce l'idée de son rapport particulier au visuel. Nous rapprocherons donc cette lecture de l'œuvre baconienne et le roman qui nous occupe. Qu'est-ce qui lierait Bacon et *Les Bienveillantes* ? La réponse est chez Hans Belting, historien de l'art allemand dont Littell rapporte les paroles : « L'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images. C'était certainement le cas pour Bacon, qui savait sans doute avant même de commencer à peindre qu'un cadavre, comme le dit Blanchot, est déjà une image. »<sup>2</sup> Les tableaux de Bacon pourraient trouver place dans l'un des épisodes du roman, car la palette thématique du peintre comprend des motifs littelliens : violence du réel, mort, homosexualité, corps, démembrement. Tout comme Bacon peint un corps qui ressent, Littell évoque l'univers d'un nazi qui raconte des massacres en rapportant ses souffrances physiques et psychiques. Au moment du vernissage d'avril 1944, le triptyque *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* déplaît, parce que jugé trop réaliste. Il semble refléter des expériences de vie et de mort que l'humanité commence à connaître avec la découverte des camps. Le monde rejette le côté monstrueux de Bacon et celui des crimes nazis. Une partie de la critique littéraire s'insurge contre *Les Bienveillantes*, œuvre jugée trop outrageante pour la mémoire des victimes. Ne serait-ce pas aussi la présence des Érinyes qui rapprocherait les œuvres de Littell et de Bacon ?

*Triptyque : Trois études sur Francis Bacon* éclaire le rapport entre Littell et l'image et ses choix dans *Les Bienveillantes*. Les trois personnages peints par Bacon dans *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* et décrits en détail par Littell mettent au jour trois figures de son roman. La figure masculine, à la « jambe plantée solidement dans le sol »<sup>3</sup>, lançant un cri atroce colle parfaitement à l'image du bourreau nazi, à sa rage ou à son désespoir projetés vers

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Triptyque : Trois études sur Francis Bacon*, Paris, L'arbalète, Gallimard, 2011, p. 55.

<sup>2</sup> Id., p. 24.

<sup>3</sup> Id., p. 12.

les hauteurs, ce que confirme Manuela Mena, conservatrice du Prado, lors d'un entretien accordé à Littell :

*La figure mâle de droite aboie agressivement, et alors que la figure de gauche tord son cou avec ressentiment, à la fois passive et menaçante, la figure du centre, les yeux recouverts de longues bandes blanches [...] siffle ou crie de peur, prise au piège<sup>1</sup>.*

La figure féminine représenterait la victime juive, acceptant son sort. La troisième, mélange de masculin et de féminin, figurerait Max Aue, piégé dans sa condition sexuelle. L'hermaphrodite, figure récurrente dans les tableaux de Bacon, a pris vie dans le roman littellien. Un autre versant de l'interprétation prend sens : on verrait dans le triptyque trois hypostases de Max Aue : le nazi croyant, l'homosexuel rêvant de devenir femme, et le bourreau devenu victime, accablé par son destin et la conscience de ses actes. Remarquons l'absence significative du regard. Les yeux ne sont pas définis. Ceux de l'hermaphrodite sont bandés de blanc. Le refus de voir nous semble évident. Il symboliserait le refus du bourreau nazi d'adhérer complètement à la réalité qu'il voit. En mettant le roman en rapport avec le *Triptyque* de Bacon, nous dégageons mieux les trois axes des *Bienveillantes* : la dure réalité de la guerre, la veine personnelle (parcours infernal d'un frère amoureux de sa sœur et devenu homosexuel), la mythologie avec la figure féminine maternelle de Jocaste attendant la mort.

Les traits caractéristiques communs des images littelliennes et des tableaux de Bacon : sang, regard, corps, permettent de rapprocher les deux œuvres pour signaler l'importance que l'auteur des *Bienveillantes* accorde au visuel. Le désir baconien de mettre en avant le corps tordu, souffrant, réalité cruelle, mais en même temps connotée, se retrouve dans le roman de Jonathan Littell. La violence du réel accable le lecteur. Les éclaboussures de sang criblent le tissu narratif tout comme les toiles de Bacon. Une violence infernale imprègne la texture quotidienne de la vie. Selon Bacon, « le simple fait d'être né est une chose très féroce »<sup>2</sup>. Cette conception de l'existence fonde le personnage littellien. Elle le situe dans un quotidien imprégné de violence. La naissance apparaît comme un malheur. Les deux créateurs ont la même proximité avec la mort. Ils veulent la comprendre et la vaincre. C'est l'enjeu des représentations picturales de Bacon et de la confession du bourreau-narrateur des *Bienveillantes*. Quelques triptyques

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Triptyque : Trois études sur Francis Bacon*, Paris, L'arbalète, Gallimard, 2011, p. 15.

<sup>2</sup> Id., p. 45.

baconiens retracent la mort de personnages réels parmi lesquels l'amant du peintre, George Dyer, qui s'est suicidé. L'expérience de la mort hante Max Aue qui la décrit minutieusement, lui qui a connu la violence meurtrière comme officier d'un Einsatzgruppe, puis plus tard à Stalingrad.

Littell place l'image au centre de ses créations artistiques, qu'il s'agisse de littérature ou de documentaires réalisés avec un photographe. Son intérêt pour les génocides et pour les effets visuels apparaît dans *Chasse à l'homme aux confins du Congo*<sup>1</sup> et *Congo : la guerre oubliée*<sup>2</sup>, reportages écrits suite à une incursion dans le Nord-Est de la République démocratique du Congo, enquêtes sur les rebelles ougandais de l'Armée de résistance du Seigneur. Les photos de Paolo Woods accompagnent la voix de Littell relatant les massacres des tueurs de la LRA. Aussi nous a-t-il paru bon de dégager les lignes de l'imagerie dans d'autres récits de Littell. Une suite d'images parcourt de même *En pièces*. Le personnage principal, le narrateur du récit est plongé dans un univers qui l'exclut, comme si son existence était vécue par un étranger. Sa vie lui semble « une image vue à travers une paroi de verre [...] », il lui est « impossible de passer outre, de briser cette surface invisible [...] »<sup>3</sup>. Son corps étranger saisi à travers le reflet du miroir<sup>4</sup> renvoie à la sensation d'étrangeté vécue par Max Aue. Tout comme l'officier nazi, le narrateur d'*En pièces* a l'impression de voir sa vie de l'extérieur. L'évasion de la maison familiale et la rencontre d'une jeune fille lui rendent la possession de son corps. Cette fuite du foyer maternel n'est pas sans rappeler les malheurs de l'enfance du SS. En restant dans les ressemblances thématiques, nous distinguons la présence d'Una à travers l'évocation de la fille qui échappait sans cesse à son amant, « incapable de la situer dans le même espace que [lui] »<sup>5</sup>.

La photo qui fixe la mort d'un condamné tué par un soldat asiatique, « le moment de la mise à mort articulé au moment de la fabrication de l'image, l'image rêvée, inouïe, accomplie, dans sa répétition banale [...] de l'instant de la mort d'un homme »<sup>6</sup>, est en résonance avec les photos prises par les SS lors des massacres des Juifs. Saisir la mort par la métaphore de l'image, voilà une attitude qui fait écho aux paroles de Bachelard cité par Jonathan Littell dans *Triptyque* :

---

<sup>1</sup><http://www.lemonde.fr/afrique/visuel/2011/08/06/aux-confins-du-congo-chasse-a-l-homme-dans-les-pas-de-jonathan-littell>

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Le Monde Magazine*, n°62, 20 novembre 2010, pp. 22-32.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *En pièces*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010, p. 14.

<sup>4</sup> Id., p. 18.

<sup>5</sup> Id., p. 32.

<sup>6</sup> Id., p. 31.

« La mort est d'abord une image, et elle reste une image. Elle ne peut être consciente que si elle s'exprime et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores. »<sup>1</sup> Par ailleurs, notons dans le fait de photographier une manière extérieure et distanciée de situer le phénomène de la mort dans l'ordre de l'image.

Une autre peinture jette un pont par-dessus l'ambiguïté qui se dégage de certaines scènes narratives. Le narrateur du court *Récit sur rien*, se promenant dans un musée, fasciné par une toile qui le regarde nous rappelle, d'une part l'officier SS arpentant les salles du Louvre et s'arrêtant devant *L'Indifférent* et, d'autre part, Jonathan Littell au Prado examinant les tableaux de Bacon : « cette peinture étonnante agissait comme si c'était elle qui me regardait, elle était un visage, souriant avec sérieux et bonté, qui me regardait le regarder, sans me lâcher du regard [...] »<sup>2</sup>. Dans ce court texte, nous décelons encore l'importance du regard lié au thème du dédoublement dans le miroir qui reflète une figure « d'une beauté vague, indéfinie, trouble »<sup>3</sup>. L'étrangeté est accentuée par l'ambiguïté sexuelle. L'œil mat de cyclope qu'est le miroir, correspondant de l'œil pinéal, révèle un corps habillé de dessous féminins qui laissent voir la « peau blanche sous laquelle serpentaient les épaisses veines »<sup>4</sup>. La figure de la sœur jumelle d'Aue s'y distingue clairement. L'image de l'androgynie évoquée par cet homme en dessous féminins ressentant « les deux sexes à la fois se promen[ant] dans [son] corps »<sup>5</sup> traduit l'impossibilité de se fixer dans une sexualité. Le thème de l'ambiguïté identitaire chemine dans toute l'œuvre de Littell. Flottement, oscillation sont des données de l'existence du bourreau nazi. Notons leur présence dans *Récit sur rien* également. Perdu entre rêve et réalité, le protagoniste attend l'autre qui lui tracera le chemin. Le personnage portant des dessous féminin renvoie à Aue endossant les sous-vêtements de sa sœur jumelle. Les thèmes et les hypostases itératives nous donnent l'impression d'une démultiplication, d'une dissémination, d'un éparpillement des thèmes des *Bienveillantes* dans toute l'œuvre littellienne. Ce que le roman a « condensé » en 900 pages est découpé et repris dans des séquences narratives plus courtes.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 71.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *En pièces*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010, p. 40.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Récit sur rien*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2009, p. 14.

<sup>4</sup> Id., p. 16.

<sup>5</sup> Id., p. 17.

[...] ils me transformaient du tout au tout, faisaient de moi une libre oscillation autour de laquelle flottaient librement mes désirs se portant sur tout et rien, se fixant seulement pour se détacher et se porter sur leur contraire, avant de revenir ou de partir ailleurs, et je ne savais plus si j'étais homme ou femme [...]<sup>1</sup>

## II.2 Imaginaire des quatre éléments

« La perception du réel et la représentation imaginaire sont taillées dans la même toile. [...] L'imaginaire n'est autre que le réel, mais un réel légèrement décalé par rapport à son espace et son temps propres [...]. »<sup>2</sup> Clément Rosset, reprenant les théories de Bachelard, met en évidence la cohabitation de la fonction du réel avec celle de l'irréel dans l'esprit de l'être humain. Dans ce contexte, l'importance de l'approche de la réalité par l'imagination prend toute sa force. Pour Rosset, ce qui s'oppose au réel, c'est l'illusoire. Pour démontrer la réalité de l'imaginaire, il se réfère à Don Quichotte. Dans le but de mettre en évidence l'illusion, il se sert du cas de Madame Bovary. Ce qui distingue imaginaire et illusion, à son avis, serait la précision du premier et le flou de la deuxième. Les rêves, les visions d'Aue sont décrits avec la même précision que la réalité de la guerre dont ils constituent un complément. Les deux mondes coexistent, s'entrecroisent et s'empruntent des sens. Le passage du réel à l'irréel lors de l'accident du narrateur se fait de manière imperceptible. Le lecteur ne s'en aperçoit qu'au moment où les actions d'Aue frisent l'incroyable : il plonge dans les eaux glacées de la Volga qui lui paraissent tièdes et rencontre le corps de son ami Voss.

Qu'il y ait un imaginaire des rêves, la psychanalyse nous l'a appris. Gaston Bachelard s'attache à la rêverie diurne, « cette activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste »<sup>3</sup>. Outre le domaine du rêve, des visions et des fantasmes, le roman de Littell fournit à notre analyse des images foisonnantes de la réalité de la Shoah telle que le narrateur la perçoit.

Du point de vue structurel, le roman se déploie sur deux axes narratifs : d'une part, le discours et la vision du bourreau nazi sur la Deuxième Guerre mondiale, sur l'extermination des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Récit sur rien*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2009, p. 18.

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Fantasmagories suivi de Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 105.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Librairie José Corti, 1957, p. 129.

Juifs et, d'autre part, la catastrophe pulsionnelle d'un homme qui déverse son roman familial d'enfant abandonné par un père parti sans laisser de traces, nazi lui-même et déclaré mort par une mère abandonnée ; victime chétive de ses camarades de classe, lecteur passionné ; jeune homme inexorablement dominé par le désir d'être une femme et croyant pouvoir y arriver en se faisant sodomiser. La réalité de cette œuvre n'est pas perçue d'emblée, mais par le biais du subconscient qui se laisse entrevoir sous le vécu du criminel de guerre. Un jeu de perspective guide le regard du lecteur du réel vers l'arrière-pensée, pour le ramener de nouveau à la réalité. À la fin, la voix du visionnaire l'emporte sur la perception du message.

L'imaginaire poétique de Bachelard a servi à de nombreuses analyses littéraires. Il peut donner la clé de la réalité telle que révélée par Jonathan Littell, dans son roman. On peut déceler les images qui sont à l'origine de l'acte créateur et une foule d'autres qui produisent du sens dans le roman si on les éclaire par les théories de Gilbert Durand et Gaston Bachelard. Ce dernier est convaincu que notre appartenance au monde des images est plus forte, plus constitutive de notre être que notre appartenance au monde des idées. La démarche créative de l'écrivain américain repose sur ces théories. Il évoque la photographie saisissante d'une partisane russe pendue par les nazis, découverte en 1989, et le film *Shoah* de Claude Lanzmann, images qui ont donné de la consistance à son désir d'écrire un livre sur l'Holocauste. L'approche par les figures de l'imaginaire jette une nouvelle lumière sur la perception de cet événement littéraire qu'est le roman *Les Bienveillantes*.

Pour saisir la réalité de ce roman dans son entière complexité, il faut prêter attention à toutes les images qui tissent la toile de fond historique. Certes, l'irruption du fantastique, de l'irréel dans la trame du récit est à analyser, mais en plus, il faudra dépasser l'immédiat, pour accéder au sens qui n'a pas encore été appréhendé. Bachelard, philosophe de formation scientifique, a opté finalement pour « les dialectiques de l'imagination qui veut saisir tout le réel et qui trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre »<sup>1</sup>. Sa démarche, qui n'a pas la rigueur scientifique, suit le fil de la rêverie des images et mène à des vérités cachées. Comprendre la réalité par l'irréel tapi au fond du réel, c'est à quoi le critique nous incite en disant que « la fonction de l'irréel est la fonction qui dynamise vraiment le psychisme, tandis que la fonction de réel est une fonction d'arrêt, une fonction d'inhibition, une fonction qui réduit les

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 33.

images [...]. On voit donc bien qu'à côté des *données* immédiates de la sensation il faut considérer les *apports* immédiats de l'imagination. »<sup>1</sup> On peut se demander quel rôle jouent toutes les intrusions des rêves et des fantasmes dans le récit qu'Aue fait de la Shoah, sinon celui d'ouvrir une nouvelle voie vers la vérité, de percer les cuirasses, de dépasser la froideur des notations.

La réponse nous est donnée par Bachelard pour lui, « l'espace saisi par l'imagination ne peut pas rester l'espace indifférent [...]. Il est vécu. Et il est vécu non dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. »<sup>2</sup> Éléments de l'imaginaire qui dénotent l'ambivalence de la vie du bourreau, couple de valeurs antinomiques qui finalement s'entremêlent mettant en évidence un statut d'entre deux mondes, la terre et l'eau réunies forment la boue qui envahit l'univers du nazi, perturbent et obscurcissent la vision qu'il a de son vécu manqué.

On commencera l'étude de l'imaginaire par l'eau dont la fluidité connote la structure du roman et, de surcroît, apparaît au début et à la fin de l'action. Nous nous attacherons ensuite au trajet du narrateur dans le sens du repliement, du complexe du retour à la matrice maternelle. Puis, on s'arrêtera à l'imaginaire de la terre, chargé de la symbolique des profondeurs pour le lier à celui de la boue. Le champ de la mort est parfois humanisé par des digressions attirant l'attention du lecteur sur l'aspect grandiose de la nature. Des images de hauteur traduisent un souhait de détachement, de rupture. Son vécu marqué par le malheur est une sorte de chute.

L'espace de la guerre est vécu sous le signe du feu. À cela Littell ajoute maintes références à la terre : boue, tombeau. En outre, l'évolution somatique de Maximilien Aue s'inscrit dans les deux registres : celui de la terre et celui du feu. Son statut de bourreau hors normes va de pair avec des états physiques manifestant un permanent malaise et avec son désir de retourner au non-être. De surcroît, un réseau des relations se crée entre les images « qui ne sont pas des concepts » et qui ne « s'isolent pas dans leur signification »<sup>3</sup>. Semblable à la dentelle que le narrateur voit naître sous son regard, le récit prend forme en reliant des parties liées entre elles celles-ci se répondent comme les composantes d'une suite musicale. Les quatre

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 96.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Librairie José Corti, 1957, p. 17.

<sup>3</sup> Id., p. 9.

éléments de l'imaginaire bachelardien forment un réseau. Le feu, l'air, l'eau, la boue sont des thèmes dont la valeur symbolique permet de décortiquer ce roman « emboîté », parce qu'ils polarisent l'imagination de Littell.

### II.2.1 L'imaginaire aquatique

La lecture de l'imaginaire aquatique à travers les complexes bachelardiens dévoile les deux versants de la cruauté, celui des humains déchaînés contre leurs semblables et celui de la sexualité qui met en acte ce qui reste inconscient pour les autres.

Les réseaux d'images forment des complexes et aident à saisir les nuances de l'imagination. Les complexes associés aux eaux violentes mettent au jour le « rôle actif de notre connaissance du monde »<sup>1</sup> qui n'est pas possible sans provocation. Poussé par le désir de connaître, de retrouver peut-être une partie de la vie de son père, Aue adhère au parti nazi. Devenu un rouage de l'équarri-soir, il y demeure maintenu par une curiosité morbide. Dans le roman *Les Bienveillantes*, le complexe larvé de Xerxès se manifeste par le vieux mythe poméranien, raconté par la sœur de Maximilien Aue. Vineta, une belle ville, est engloutie dans la Baltique. L'océan se métamorphose en amant de la fille du roi, pour apaiser son désir inassouvi, et il prend possession de la ville. Les eaux punissent les souhaits incommensurables des hommes. La jeune fille oppose son désir insatisfait à l'océan qui inonde la ville pour faire de la princesse sa femme. Le rêve du personnage narrateur où le dieu Calamar chassait les habitants de la ville par la puissance des vagues ajoute d'autres valeurs à ce complexe, parmi lesquelles il importe de mentionner l'allégorie du pouvoir destructeur nazi au plan européen. Aue devenu grand Calamar expulsant tous les habitants de la ville aquatique qu'il domine symbolise le désir de contrôler. Ce rêve ne témoigne-t-il pas du souhait d'Aue de reprendre le contrôle de sa vie ? Ces scènes sont parsemées de symboles qui renvoient à la confrontation de deux forces : les eaux et le désir humain à maîtriser. Le complexe de Xerxès que Bachelard a intégré à la psychologie de l'eau a comme point de départ l'histoire de ce roi qui a ordonné de châtier la mer, suite à la destruction de ponts par une tempête. Se révolter, punir la mer en la fouettant comme Xerxès devient insensé. S'opposer au déferlement de la vague de destruction nazie manque de sens. Aue intégré au système ne peut plus rebrousser chemin.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 215.

Plaisir et angoisse du nageur, tels qu'ils sont contenus dans le complexe de Swinburne dénotent les états d'esprit de Max lors de ses délires : « Une sorte de fureur érotique traversait mon corps paralysé [...] je devais entrer et sortir du sommeil et de ces rêves oppressants comme un nageur, à la surface de la mer, passe dans un sens et dans l'autre la limite entre l'eau et l'air. »<sup>1</sup> Ces limites dépassées par le nageur font référence à ses allers-retours entre la réalité et le rêve. Les souvenirs solaires évoquant l'époque heureuse de son enfance précisent les contours de la réalité dévoilée par ce complexe que Bachelard a créé pour rendre compte de l'ambivalence des sentiments du nageur exprimés dans sa lutte avec les vagues. Il s'agit de la coexistence de la peine et de la joie, le grand mystère de la connaissance par la douleur. Swinburne rapporte la jouissance du saut dans la mer, lorsque son père, le tenant à bout de bras, le jetait dans les flots. La joie n'était pas le seul sentiment ressenti par l'enfant. Sans doute celle-ci occultait la peur qui y était associée. L'angoisse qu'il provoque est aussitôt suivie d'un grand bonheur. Swinburne associe le sadisme au masochisme.

Le fil d'Ariane de notre enquête nous conduit à identifier de telles valeurs dans le texte littellien. Le jeu avec les vagues de la mer lors des séjours familiaux près de Saint-Jean-Cap-Ferrat devient dangereux. Max, enfant est déjà attiré par le péril. Sa passion pour l'absolu s'y manifeste. Il s'adonne à des traversées périlleuses, depuis la petite île où il s'était réfugié avec sa sœur « regagner la rive devenait un jeu périlleux, tout d'adresse et d'ardeur enfantines »<sup>2</sup>. L'accident occasionné par la puissance d'une vague qui le plaque contre le rocher donne lieu aux plaisirs érotiques : ses blessures sont embrassées par Una, comparée à un chat avide lapant son sang.

La valeur sexuelle de l'eau vient compléter le champ de l'imaginaire aquatique. Maximilien imagine voir naître de l'eau le corps de sa sœur en prenant un bain dans la baignoire de celle-ci. Il se laisse aller à l'étreinte chaude de l'eau, comme à l'étreinte de l'amour : « mon menton dépassant à peine de l'épaisse couche de mousse, comme devait y flotter le visage serein de ma sœur, ses longs cheveux remontés en un lourd chignon »<sup>3</sup>. Des scènes liées à la vie intime de sa sœur envahissent son imagination. Dans le chapitre *Air*, l'eau acquiert ces valeurs, par

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 741.

<sup>2</sup> Id., p. 374.

<sup>3</sup> Id., p. 819.

lesquelles elle éveille un érotisme sordide. Loin de la réalité misérable, dans la maison de sa sœur, le bourreau se construit un univers érotique qui le protège.

L'eau dans l'univers de l'horreur est marquée par une ambivalence<sup>1</sup> : symbole de la vie, de la pureté, elle représente aussi la mort, la souillure. Pour Aue le bourreau, l'eau acquiert nombre de valeurs purificatrices. La scène où il se lave avec l'eau trouvée dans les seaux d'une isba vidée de ses habitants par les flammes meurtrières des nazis est révélatrice. Ce rituel sacré à connotations purificatrices fait disparaître la saleté des gestes meurtriers auxquels il a assisté. Ce passage où la symbolique de l'eau est prégnante évoque le baptême de Jean. Les péchés salissent comme de la crasse. L'eau nous en lave. Cette pratique est en même temps une contestation des multiples rites sacrificiels juifs pour le pardon des péchés. D'une part, Aue s'approprie le symbole du baptême qui signifie repentir et rémission des péchés ; d'autre part il s'oppose à la spiritualité juive. Le texte de Littell est parsemé de nombreuses références à des moments où le narrateur prend un bain, d'autant plus précieux que dans un monde en voie de destruction, l'accès à l'eau devient un luxe.

Se couler dans l'eau renvoie au retour dans le ventre maternel et implique la souffrance : « j'en ressortais [...] avec la peau rouge vif, et m'effondrais nu sur mon lit, le cœur battant la chamade »<sup>2</sup>. Cette nouvelle valeur de l'eau converge avec l'archétype du régime diurne de l'imaginaire auquel Durand accorde un rôle de purification : *la limpidité de l'eau lustrale*, « l'eau qui fait vivre par-delà le péché, la chair et la condition mortelle »<sup>3</sup>. Notons les références à la neige, eau lustrale par excellence tant par la blancheur que par le froid. Évoquée souvent durant son séjour à Stalingrad, elle cache les horreurs des massacres. Les cadavres deviennent des « formes adoucies par la neige »<sup>4</sup>. Cet élément ouvre la voie à la rêverie. Le monde, par la magie des flocons, se transforme pour quelques instants en un « pays de fées cristallines, joyeuses et légères »<sup>5</sup>. Plus loin, l'univers de l'enfance est de nouveau lié à la neige par le biais de souvenirs

---

<sup>1</sup> Dans *L'Eau et les rêves*, Bachelard explique que tout élément présuppose l'existence d'une ambivalence ; d'après lui, l'élément aquatique est scindé en deux types d'eaux : l'eau est tantôt pure et calme, tantôt troublante, profonde et violente. Durand, en reprenant les réflexions bachelardiennes sur l'imaginaire poétique, précise que les plus belles images symbolisent souvent des noyaux d'ambivalence. Cette ambivalence évoque le terme « coincidentia oppositorum » par lequel Jung laisse surgir l'idée que chaque symbole unit deux moitiés opposées.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 408.

<sup>3</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 194.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 326.

<sup>5</sup> Id., p. 351.

de jeux aux accents érotiques : se rouler dans la neige en maillot de bain après avoir sué dans la pièce à vapeur<sup>1</sup>. Cependant, la neige, le froid s'avèrent impuissants devant le déferlement de la cruauté : le sang visqueux des victimes ne gèle pas, il tache les étendues terriblement blanches aux environs de Kharkov.

L'eau par sa puissance maternelle rejoint la valeur de profondeur<sup>2</sup>. L'attrait qu'ont pour Max Aue l'intériorité et le repli sur soi est aisément repéré au niveau de l'imaginaire de la terre comme à celui de l'eau. Ces deux éléments renvoient à la nostalgie du ventre maternel. Aux références directes à la matrice et aux divers parcours souterrains qui y font penser, ajoutons celles où est évoqué le liquide porteur de la vie. En proie à la fièvre, l'officier rêve de se baigner dans le liquide amniotique. Le bonheur édénique requiert pour lui d'échapper au monde : « j'aurais voulu que la naissance n'existe pas »<sup>3</sup>. L'eau « claire, accueillante, d'une tiédeur maternelle »<sup>4</sup> de la Volga fait comprendre le caractère fantastique que prend le récit. La disparition suite à sa blessure, de la frontière entre la réalité de la guerre et le délire de Max est un signe de régression vers les profondeurs rassurantes du ventre maternel.

L'eau-mort se manifeste en eau boueuse où flottent des cadavres et qui remplit la fosse des tueries où elle se mêle au sang. Elle devient tombe, mort incomplète. Les Juifs ne peuvent pas trouver le repos. La terre refuse de les recevoir. Soulignons la présence massive, dans tout le récit, de l'élément liquide tant chez les victimes que chez les bourreaux : sang, éclaboussures rouges, vomissures, déjections, liquide séminal<sup>5</sup>. Chaque action de massacre a des répercussions au niveau du corps de Max Aue qui semble se dissoudre. Les moments de répit correspondent aux périodes où il ne côtoie plus les tueries.

Il nous faut ensuite compléter le champ sémantique de l'eau par un autre élément, la pluie. C'est l'arrière-plan des épisodes troublants de massacres où une fille enceinte et le nouveau-né sont sauvagement tués. La pluie martèle le corps de la victime et, plus tard, celui du bourreau fusillé pour sa cruauté par un de ses semblables. La scène décrite sur deux pages est

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 375.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 11.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 745.

<sup>4</sup> Id., p. 384.

<sup>5</sup> On est tenu ici de rappeler la théorie de Bachelard selon laquelle « pour l'imagination matérielle tout liquide est une eau », *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 158.

parsemée de références à l'eau du ciel et à l'eau de la terre. L'univers liquéfié semble emporter tout de manière indifférenciée. Des détails tels que les yeux d'Aue sous la pluie dégoulinant du canon qui le menace, ou les yeux ouverts et étonnés du cadavre lavé par la pluie, semblent filmés par une caméra soucieuse de saisir toute la réalité<sup>1</sup>. L'eau ruisselant sur le visage de l'officier a une valeur symbolique de souffrance. Les larmes de la nature prolongent celles que le bourreau a versées lors de la tuerie par balles dans le ravin de Baby Yar : « je m'arrêtai et me mis à pleurer »<sup>2</sup>. Dans ce contexte, il est important de rappeler l'importance du symbole du regard pouvant participer à la poétique du sensible. Dans *Les Bienveillantes*, l'œil du narrateur devient caméra; celui du lecteur visionne tout.

L'eau est aussi le symbole de la limite, de la frontière entre le réel et le fantastique. L'eau fraîche de la piscine où Maximilien Aue nage devient « une chape pesante, étouffante », au moment où il voit passer deux Orpo amenant deux Juifs pour les fusiller. Le sang et « les corps flottant sur le ventre »<sup>3</sup> se transforment dans des images qui envahissent son esprit angoissé. L'eau, comme appel vers l'au-delà, comme frontière entre réalité et fantastique, comme le dédoublement de la vision provoquée par l'écoulement des algues de la rivière rappelant les uniformes verts des hussards<sup>4</sup>, annonce l'égarement dû à la blessure de Stalingrad. Ainsi, la défaite hitlérienne est préfigurée par les corps flottants des soldats de Napoléon. À Stalingrad, la Volga devient le dernier élément de l'espace réel. Mais elle ouvre aussi à l'irréel. Les eaux du fleuve acquièrent une tiédeur maternelle. Attiré par le liquide chaud, il plonge sous la glace. Les ondes, emportant les cadavres des nazis cette fois-ci, lui font voir la réalité de son passé récent. « Un corps me heurta, puis continua son chemin [...] j'aperçus son visage et ses boucles blondes dansantes, c'était Voss, souriant. »<sup>5</sup> Le réel glisse vers le fantastique signalé par l'apparition du corps de son ami mort depuis quelque temps déjà.

L'eau est liée à la boue, élément d'un univers hostile, matière grise qui entraîne la confusion. L'ambivalence est étroitement liée à la fluidité, envisagée comme écoulement d'un état, d'un espace, d'une temporalité vers d'autres états, espaces, temporalités. Coulante, l'eau est

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 150.

<sup>2</sup> Id., p. 126.

<sup>3</sup> Id., p. 554.

<sup>4</sup> Id., p. 132.

<sup>5</sup> Id., p. 384.

aussi en rapport avec la matière fécale qui obsède le héros depuis *Allemandes* jusqu'à *Gigue*. « La nuit, l'inquiétude déteignait sur mon sommeil et infectait mes rêves : j'étais saisi d'une intense envie de déféquer et je courais aux cabinets »<sup>1</sup>. La fluidité affecte aussi l'espace. Réalité et rêves perdent leurs frontières. L'officier a des visions. Il voit Hitler porter le châle des Juifs. L'épisode hallucinatoire qui suit sa blessure et le chapitre *Air*, pause dans le récit de la guerre, éclairent sur l'état de la conscience de celui pour lequel la mort est devenue un métier. L'ambiguïté du statut de Max au sein du système est renforcée par ce tangage entre deux espaces, deux temporalités. Son adhésion au système subit le questionnement de la raison. Max essaie de comprendre et ainsi il grippe le mécanisme du système meurtrier.

De surcroît, l'eau peut être associée à la musique et à la danse par le biais de la fluidité qui caractérise l'enchaînement des chapitres du roman, empruntant leur nom aux composantes d'une suite allemande et pouvant évoquer l'instabilité psychique du nazi visible dans l'inceste et l'homosexualité. Ayant perdu l'amour de sa sœur, il essaie de combler ce vide et de vivre la sexualité au féminin, mais ses relations ne sont que des expériences. En outre, la présence de l'eau n'est pas sans rappeler l'inconstance du narrateur par rapport à l'idéologie qu'il a embrassée. Tous les débats idéologiques auxquels il se livre mettent en évidence son manque de certitude. Son antisémitisme garde les traces de l'humanisme que sa formation lui a conféré.

Il faudrait, à notre avis, rappeler les analyses de Bachelard sur le murmure des eaux et des ruisseaux, sur la fluidité du chant aquatique semblable aux paroles humaines. La voix du narrateur laisse couler le récit des massacres. Elle est accompagnée par le passage des eaux parallèle au déferlement continu des nazis. Le décor d'*Allemandes I et II* s'ouvre sur les eaux grises du Bug, rivière frontière entre Ukraine et Pologne. Plus loin, le Dniepr gonflé marque une autre étape de l'avancement des commandos de la tuerie, celle de la boue envahissante. L'évolution de Max dans le champ des crimes rencontre l'eau courante. Par contre, son éloignement est sous le signe de l'eau stagnante. Ses rêveries devant la mer Noire à Yalta répondent à celles auxquelles il se livre devant la baie vitrée de la maison de repos donnant sur la mer Baltique, en Poméranie.

Si nous associons l'eau à l'inconstance, nous voyons autrement les éléments de la scène finale du roman. Berlin envahi par les troupes alliées est inondé. L'eau submerge le métro où

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.112.

notre héros se réfugie pour échapper à la poursuite des policiers. Son parcours change de direction. C'est lui le fugitif. Des tonnes d'eaux déversées de la Maison de la Mer emportent le sang du gorille poignardé. Le monde des animaux du zoo inondé semble empreint de l'humanité que les hommes refusaient à leurs semblables : « un dauphin [le] contemplait d'un œil inquiet », les yeux du gorille mort lui paraissent « effroyablement humains »<sup>1</sup>.

L'imaginaire des quatre éléments de la matière, même s'il en favorise un, joue avec les autres et leur combinaison. Gilbert Durand admet la polyvalence de l'interprétation quand il s'agit des transpositions imaginaires. Les objets symboliques ne sont jamais purs, ils contiennent des réseaux à plusieurs dominantes et les thèmes se multiplient. L'objet symbolique est soumis souvent à des renversements de sens. Durand se sert d'une action pour interpréter les images : la descente, la digestion, ouvrant ainsi une voie pour pénétrer les couches de la réalité des *Bienveillantes*. Le symbolisme digestif qui intègre terre et eau, est associé à celui de la mère, révèle le monde intérieur d'un bourreau incapable de réagir, soumis au sens du devoir. Pourtant, il nous faut préciser que le psychique d'Aue, entraîné vers une vie nocturne bouleversée échappe au « devoir ». Rêves, fantasmes, hallucinations l'entraînent hors du champ des massacres.

Comprendre la réalité acquiert une dimension existentielle, physiologique et spirituelle, ces trois dimensions se côtoient dans la conception du narrateur nazi : « [...] 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. Le reste est facultatif »<sup>2</sup>. Il appert que l'analyse du corporel peut être révélatrice d'attitudes, de comportements. La psychologie digestive, utile dans l'analyse du complexe de Jonas<sup>3</sup>, est une piste à suivre dans l'exploration de l'imaginaire du roman et nous nous y arrêterons plus loin.

Le mal-être est vécu aussi comme une perte de l'espace heureux-la maison de l'enfance solaire et la proximité de la sœur.

---

<sup>1</sup>Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 892.

<sup>2</sup>Id., p. 13.

<sup>3</sup>Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, pp. 141-143.

## II.2.2 Nostalgie du retour

### Maison-espace perdu

L'approche phénoménologique des images de l'espace heureux et de la maison<sup>1</sup> ouvre de nouvelles voies vers l'inconscient du bourreau nazi. Le chapitre *Courante* est traversé par la dichotomie bachelardienne cave/grenier. Les ténèbres des sous-sols où les messagers de la mort ont trouvé refuge sont à l'origine des rêves labyrinthiques de Max. La progression vers les bureaux de l'AOK de Stalingrad ressemble à une descente aux enfers. L'espace exigu, l'air lourd, la famine témoignent d'un univers hostile d'où la réflexion est chassée. Les puissances souterraines provoquent une peur que Max veut vaincre par la lumière de ses souvenirs. Il quitte la cave de la réalité pour accéder au grenier des rêves. Lors de la visite du théâtre transformé en hôpital, à l'insu de son gardien, il explore le grenier qui lui rappelle les combles de l'enfance où lui et sa sœur se livraient à des jeux érotiques.

Les rêveries de l'enfant faisant l'expérience de l'espace intime et protégé de la maison natale ont « un privilège de profondeur », parce qu'elles sont l'expression directe de l'inconscient qui est « logé dans l'espace de son bonheur »<sup>2</sup>. Au grenier, les peurs des ténèbres s'évanouissent. Le concept de la verticalité de la maison onirique,<sup>3</sup> dans la troisième partie de la suite, relève du désir de l'officier souffrant qui veut s'arracher à la réalité cruelle. *Courante* et les fréquents retours en arrière font venir au premier plan les souvenirs « solaires » qui aident Aue à s'évader. Si le grenier du théâtre de Stalingrad lui rappelle celui de la maison de son beau-père d'Antibes où sa sœur et lui exploraient leurs corps, *Sarabande* nous dévoile un autre pan de souvenirs. Durant sa convalescence, l'officier découvre une réalité qu'il apprend à gérer. Les souvenirs « lunaires » de son enfance font référence au commencement de la « chute », la séparation des deux êtres fragiles qui sur leurs corps découvrent les signes de l'âge adulte.

---

<sup>1</sup> Les lieux natals rappellent à Bachelard la première rêverie. La maison dont rêve le phénoménologue est la maison-origine ; il en propose deux types : maison imaginée comme être vertical, maison imaginée comme être concentré, chacune d'elles faisant appel à un type de conscience. Ayant mené à bien ses recherches sur les quatre éléments, il élargit son champ d'étude à la forme qui sert de support à ces éléments : l'espace. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Librairie José Corti, 1957.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 29.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Librairie José Corti, 1957.

*Les souvenirs affluaient brutalement ; à la différence de ceux qui se pressaient en grandes vagues, à Stalingrad, ce n'étaient plus les souvenirs solaires, éclatants, de la force du bonheur, mais des souvenirs déjà teintés de la froide lumière de la pleine lune, blanche et amère*<sup>1</sup>.

Cette classification du narrateur incite à une approche du texte en tenant compte des régimes diurne et nocturne de l'imaginaire que nous allons développer plus loin. La lune, astre qui rejoint le symbolisme de la temporalité et de la mort, est placée dans le régime diurne pour mettre en valeur les symboles spectaculaires, solaires. Ce qui portait Aue vers la lumière, les hauteurs, les souvenirs de l'époque où était découvert un amour pour Una par la suite perdu, pâlit sous les reflets froids de la période qui suit la séparation.

Pour Aue, être errant, la maison ne peut être rejointe que dans les rêves<sup>2</sup>. La perte de ce refuge est directement liée au fait que sa mère le trahit en l'éloignant du foyer et en bannissant la figure du père disparu. Placé dans un pensionnat, alors qu'il est tout jeune, il devient un étranger par rapport à la famille. La chaleur du logement n'est perçue que dans ses rencontres avec sa sœur jumelle. Le bourreau traverse des espaces malheureux et sans intimité : la paillasse d'une isba, un beau palais bombardé, les bunkers de Stalingrad. L'intimité de la maison appelle le sein maternel<sup>3</sup>, mais Max Aue a perdu ce qui favorise le repos dans la maison. La présence de Moreau interdit l'accès aux rêveries heureuses. De retour dans la maison natale, le narrateur est perdu. Il cherche à apaiser ses souffrances auprès des arbres du parc. Aue ne retrouve plus rien de familier dans sa chambre. Seul, le grenier ranime le passé. « Mes souvenirs se dressaient autour de moi, devenus tactiles avec l'air, l'odeur, la lumière, la poussière : et je plongeai dans ces sensations comme j'avais plongé dans la Volga, avec un abandon total. »<sup>4</sup> Ce passage nous révèle comment la remémoration prend valeur de présence effective. Les souvenirs empruntent l'aspect des êtres vivants lui tenant compagnie dans le royaume des ténèbres qu'il parcourt. La Volga, véhicule liquide des songes, est évoquée une fois de plus, créant ainsi un lien avec l'épisode de son délire aux accents oniriques.

---

<sup>1</sup>Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 442.

<sup>2</sup>Bachelard lie l'acte d'habiter aux valeurs de l'inconscient Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 135.

<sup>3</sup>Bachelard remarque l'association des deux archétypes mère et maison dans les vers de Milosz, le retour à la mère et le retour à la maison étant reliés. Le thème du repos se retrouve dans le rêve d'une maison. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 139.

<sup>4</sup>Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 482.

La valeur du grenier est confirmée plus loin dans le roman : Max Aue avait rangé l'épisode de la blessure de Thomas dans « le grenier des hallucinations et des rêves ; maintenant, cette cicatrice venait tout bouleverser »<sup>1</sup>. La cicatrice du ventre de Thomas, prouvant l'existence d'une blessure, vient contredire les représentations de la réalité gravées dans son esprit. Son organisation intérieure est bouleversée. La réalité, le rêve et l'hallucination ne sont plus séparés. La réalité a pénétré dans l'espace réservé à l'irréel. La confusion empêche la compréhension.

### **Le retour au ventre maternel**

La marque essentielle de l'existence de l'enfant est son caractère heureux<sup>2</sup> qu'il faut mettre en relation avec la maison et le retour au ventre maternel<sup>3</sup>. Le texte de Littell réunit les images du sommeil, du repos et de la mort dans celle de la chrysalide évoquée dans les premières lignes des *Bienveillantes* et qui rappelle cet état transitoire entre deux étapes du devenir, la condition de l'accomplissement étant le renoncement à un passé et l'acceptation d'un nouvel état. Mais le directeur de l'usine de dentelle, ancien SS, ne peut accéder à une nouvelle étape de sa vie. Accablé par le passé qui l'habite, il sent la présence des Érinyes. Devenu chrysalide dans sa vieillesse, il ne peut quitter le cocon. La résurrection, la sortie du tombeau n'ont pas lieu. « Et puis le temps passe, la nymphose ne vient pas, on reste larve, constat affligeant, qu'en faire ? »<sup>4</sup>

Fuir la réalité, retrouver la vie d'avant la naissance se révèle être un songe que le bourreau nazi chérit. En frôlant la mort, il rêve du retour au ventre maternel, refuge contre l'hostilité de l'espace réel. Cette nostalgie du bonheur d'avant la naissance est vécue douloureusement : « [...] me plongeait dans un ravissement engourdi, comme un retour au ventre

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 637.

<sup>2</sup> Bachelard fait référence à une étape primordiale de bien-être, de protection et de chaleur maternelle, de submersion inconsciente dans un « paradis terrestre de la matière » que suit l'expérience traumatisante de l'hostilité des hommes et du monde. L'état originel de l'homme est marqué par la communion qui existe entre lui et le cosmos. « En ces solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde. » Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 92.

<sup>3</sup> Dans *Symboles de l'intimité* Gilbert Durand renvoie au complexe du retour à la mère qui inverse et surdétermine la valorisation de la mort. On apprend que bien des peuples ensevelissent les morts dans la posture du blottissement fœtal voulant ainsi anéantir la terreur éprouvée, la mort se mue en repos primordial. Il s'agit, selon Durand, d'un « Jonas de la mort », de l'emboîtement des tombes. Les mots de l'analyste du repos et de ses rêveries sont révélateurs pour l'association de la mort et de l'espace d'avant la naissance : « ventre maternel, sépulcre comme sarcophage sont vivifiés par les mêmes images : celles de l'hibernation des germes et du sommeil de la chrysalide. », Gilbert Durand *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Dunod, 1992, p. 270.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 637.

perdu »<sup>1</sup>. Être dans l'eau, c'est « doux et bon comme le liquide amniotique »<sup>2</sup>. Remarquons qu'au niveau du champ sémantique de l'identité, la quête du bourreau à travers tout le roman est celle de l'enfance perdue et de son paradis. Littell l'avoue lui-même : « Ce qui caractérise le personnage de Max, c'est l'enfermement dans le fantasme de l'enfance. Ce qui permet de devenir adulte, c'est-à-dire un être moral ouvert au monde et à l'autre, c'est dépasser ça. Aue, il reste complètement piégé par ça »<sup>3</sup>. Mais ce n'est pas l'innocence qui est l'objet de la quête de l'enfance. Selon Littell, en effet, « l'enfance c'est le fondement de la cruauté »<sup>4</sup>. Il s'agit bien d'une lecture freudienne, l'auteur souligne « le désir sans bornes des enfants, qu'il soit sexuel, alimentaire, ou pour la stimulation dans les jeux [...] »<sup>5</sup>.

De surcroît, nous distinguons avec Jean Burgos, les images du repli qui se retrouvent dans « l'espace protégé, mais précaire vers lequel on s'achemine et duquel, on le sait, il faudra repartir ; l'espace protecteur, monde complet dans lequel on s'installe et s'enfonce, à l'écart du monde extérieur et de ses intempéries de toute sorte »<sup>6</sup>. La restriction spatiale continue, la clôture du texte, le schème de l'emboîtement, le troisième groupe des schèmes déterminant l'écriture du refus convergent dans le sens du resserrement, de la minimisation, de la miniaturisation d'un univers « gulliverisé ». Les limites entre le réel et l'imaginaire sont floues. Aue découvre que la cicatrice qui barrait le ventre de son ami Thomas est bien réelle, même s'il a cru que la blessure n'existait que dans ses rêves hallucinatoires. Son monde rétrécit, la réalité est incapable de contenir ce qu'il ressent :

*Je sentis presque le coup sur mon front, mon angoisse grandissait comme une chose grise et flasque et sans limites, un corps monstrueux qui occupait l'espace restreint des vestiaires [...] Gulliver terrifié, coincé dans une maison des Lilliputiens*<sup>7</sup>

L'écriture de l'antihéros ou du héros à l'envers, de celui qui cherche à s'oublier tout au fond de lui-même semble, être celle du narrateur des *Bienveillantes* quand il raconte son séjour

---

<sup>1</sup>Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 343.

<sup>2</sup> Id., p. 649.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, « Conversation à Beyrouth », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 7.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 82.

<sup>7</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 637.

en Pomeranie. Enfermé dans la maison de sa sœur, il se voue à des pratiques érotiques étranges. Des images intimes de refuge parsèment les rêves, la vie psychique du bourreau : ventre, forêt, maison de l'enfance, maison de la sœur bien-aimée.

Dans la métaphysique du repos, Bachelard analyse le repliement sur soi qui prend les allures de l'enroulement, le corps devenant objet pour lui-même. L'imagerie de cette involution s'étend largement dans *Air*. Seul, dans la maison de sa sœur jumelle qu'il veut retrouver par tous les moyens, livré à lui-même, Max cherche dans son corps les traces de l'amour incestueux d'autrefois et essaie de le faire revivre. Tous ces fantasmes pervers qui surgissent en lui ont trait à sa relation incestueuse et montrent un échec dans la rencontre du féminin et de l'amour à travers la relation avec Una. Il est à remarquer la circularité de la représentation du réel : le noyau n'est plus sa conscience, mais son corps.

### **II.2.3 La terre-appel vers les profondeurs**

Dans la poétique de l'imaginaire, la terre apparaît comme l'un des symboles les plus prégnants, avec ses diverses formes de dureté et de mollesse. Vécue de l'intérieur, elle nous invite à explorer les profondeurs de l'esprit. Dürler remarquait que « la descente dans le sein de la terre est un des symboles les plus agissants pour étudier l'inconscient »<sup>1</sup>. Exprimées par des images matérielles, terrestres, les peines humaines semblent plus lourdes, plus noires, plus dures, plus troubles, bref, plus réelles. Le réalisme terrestre va donc dans le sens de la saturation. La réalité terrestre chez Littell progresse dans cette direction. Elle évolue du poussiéreux vers le boueux, lourd et noir. La terre se détaille dans le récit de Littell sous toutes ses formes. Elle devient sable qui crisse entre les dents du narrateur pour marquer son désaccord et qui emplît sa bouche en l'empêchant de parler, de sorte que l'indicible mis en question dans la littérature de la Shoah par les victimes devient sa problématique. La terre est aussi ce qu'il a envie d'avalier. Liquéfiée, boue grise où l'on s'enlise, elle transforme le sens de la mort, car elle la fait lentement venir. Elle est aussi le sol gelé refusant aux envahisseurs tout accès à ses profondeurs pour se nourrir ou enterrer leurs compagnons d'armes. « Terre battue », « débris éparpillés », « décombres », « gravats »<sup>2</sup> forment une constellation d'images évoquant un désastre où le

---

<sup>1</sup> Cité in Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 258.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 33.

regard du lecteur est plongé dès le début du récit. Le territoire conquis par les nazis apparaît comme la terre promise. Parée de beautés et de richesses, la terre attire l'ennemi rêvant d'une période d'après-guerre florissante dans les riches régions occupées ayant « de la bonne terre »<sup>1</sup>. La réaction d'irritation de Max devant l'attitude de l'ordonnance Popp qui palpe, sent et goûte la terre où l'on vient d'enterrer les cadavres des *Untermensch* laisse affleurer un peu de son humanité.

À notre sens, l'analyse des images de la terre doit emprunter, tout d'abord, un parcours souterrain, dans les caves, les cryptes, les grottes, lieux à connotations d'intériorité et de recueillement. Le plus grand nombre d'images souterraines apparaît lors de la bataille de Stalingrad. Cette période éprouvante pour l'armée allemande concorde avec la descente d'Aue isolé, égaré, au fond de lui-même. Son détachement de la dure réalité se manifeste peu à peu par le bouleversement de son esprit. Il se surprend « à étudier les entrailles, dévidées sur la neige rougie, d'un jeune soldat au ventre crevé, pour y trouver des traces de [son] passé ou des indices sur [son] avenir »<sup>2</sup>.

Le champ des sensations est souvent complété par l'odorat essentiel pour représenter des scènes de mort. L'horreur touche en effet les cinq sens. La misère prend toutes les dimensions de l'être. La gadoue de l'extérieur envahit les abris où morts et vivants subissent la crasse : infirmiers en blouse souillée, moribonds à même le sol couvert de boue et de sang.

*Dans la crypte, l'odeur m'enveloppa comme un drap mouillé, une chose vivante et polyforme qui se lovait dans les narines et la gorge, faite de sang, de gangrène, de blessures pourrissantes, de fumée de bois humide, de laine mouillée ou trempée d'urine, de diarrhée presque sucrée [...]*<sup>3</sup>.

La visite des camps d'extermination effectuée par l'officier nazi en tant que responsable de l'alimentation et surtout la celle des mines introduit le lecteur dans des souterrains décrits avec des termes renvoyant à l'enfer. Les notations relatives à trois sens - le noir des galeries basses, les cris, les odeurs nauséabondes - s'agencent pour constituer le tableau terrifiant d'un monde où les sous-hommes, affirmant ainsi leur humanité, s'accrochent à un mince espoir de vie. Leur travail souterrain de fourmis « creusant, déblayant, étayant, invisibles mais continuant

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 86.

<sup>2</sup> Id., p. 351.

<sup>3</sup> Id., p. 371.

sans relâche leur travail insensé »<sup>1</sup> après s'être acheminées vers le crématorium pour y puiser les ressources, n'est pas sans ressemblance avec le travail insensé des Juifs des camps, trop faibles, car mal nourris et mal traités, pour donner le rendement attendu. À cette époque, l'intérêt va vers l'intérieur, vers les profondeurs de la terre.

Enfin, une autre valeur importante réside dans la dualité : terre créatrice/ terre tombeau. Dernière demeure pour quelques-uns, nouveau début pour d'autres, la terre malaxée, humée et goûtée par Popp, l'ordonnance de Max lors de la fusillade des Juifs au bord de la fosse, représente le sol fécond pour bâtir une ferme. La vie et la mort s'entrelacent ainsi, début d'une nouvelle vie pour le soldat, fin pour ceux dont le corps nourrira le sol. La même terre douce emplit la bouche des Juifs et, dans les visions de Max, celle des jeunes filles qui se laissent tripoter par des soldats cherchant à dénier la conscience de leurs actes.

Pour compléter l'approche par les figures de l'imaginaire de la terre, passons au symbole du serpent. « Mes propres travers tombaient de moi comme la peau d'un serpent lors de la mue, mes hantises se dissolvaient comme un nuage d'été, je rejoignais le fleuve commun. »<sup>2</sup> Le narrateur envisage la perspective d'un changement grâce au mariage avec Hélène en se référant à la symbolique du serpent. Ce reptile associe des valeurs de répugnance, de froideur, de glissement, et fait songer au renoncement, au rejet de l'idée explicitée quelques lignes plus loin. La femme, dans le mariage, épouvante l'esprit du narrateur troublé par les horreurs auxquelles il a assisté : femmes enceintes attendant leur tour pour être gazées. Dans ce contexte, il préfère rester homosexuel. En se représentant comme un serpent, il laisse entrevoir les interdits de la zone sexuelle et anale qu'il a transgressés, mais qui n'ont plus de sens dans un monde déboussolé. Trois images correspondant à trois éléments : le serpent associé à la terre, aux nuages et au fleuve, autant de repères d'une vie commune avec Hélène dont il entrevoit la possibilité.

Son désir de se libérer de tout ce qu'il vit et de se retirer dans le tréfonds de son être transparait dans ses multiples renvois aux actions et aux positions du serpent : retombé dans son état maladif, il s'enroule. Les images du cheminement labyrinthique de ses rêves, du métro et de la vie souterraine du reptile se rejoignent dans l'idée de repliement sur soi, d'ensommeillement

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 576.

<sup>2</sup> Id., p. 747.

de la conscience. Les rêves du métro dévoilent un psychisme accablé. La culpabilité apparaît dans l'image du ticket qui lui manque. Il craint d'être pris. Son errance dans les couloirs montre qu'il est également perdu dans sa vie réelle aussi. Le labyrinthe du narrateur est plutôt dur et blessant, pareil à celui que Bachelard identifie dans la poétique de Huysmans<sup>1</sup> : échelles de fer, poutres d'acier, combinaisons d'images brutales créant une impression de violence.

Son objectif à lui, Max ne le trouve pas. Il est envoyé d'un côté à l'autre du champ de bataille. Grâce à la bienveillance de son ami Thomas, il monte quelques échelons de la hiérarchie nazie sans avoir de vraies ambitions. La blessure qui lui ouvre l'œil pinéal lui fait prendre conscience de la non-concordance entre son esprit et les atrocités auxquelles il a été confronté. Son souhait de décrocher un poste qui l'éloigne du champ des massacres marque la discordance entre sa nature et ses actes inscrits dans la logique de ce qui a été commencé.

La démarche autobiographique du narrateur peut se comprendre à la lumière du symbole du labyrinthe. Celui-ci représente sa vie. Le fil d'Ariane peut être son propre discours qui doit l'amener à la lumière, à la délivrance en se retrouvant lui-même. Son inertie caractérise l'être éreinté, las de chercher un sens. Ses mémoires sont censés lui indiquer le chemin de la sortie, le réveil : « Peut être est-ce pour cela que je rédige ces souvenirs : pour me remuer le sang, voir si je peux encore ressentir quelque chose. »<sup>2</sup> Bunker, tombe, kourgane, labyrinthe sont des lieux qui suggèrent que le SS se place plutôt dans un processus de retrait, de repliement, de chute, de refus.

### **La boue entre enlèvement et confusion**

Le quatrième chapitre de l'ouvrage bachelardien *L'Eau et les rêves* étudie quelques mélanges où l'eau intervient : l'union de l'eau et du feu, de l'eau et de la terre et de l'eau et de la nuit. L'union de l'eau et de la terre donne la pâte. L'eau est le premier auxiliaire de celui qui pétrit. Elle apparaît comme ambivalente. Elle lie et délie. Le pouvoir de lier, attribué tantôt à l'eau, tantôt à la terre, est à l'origine du visqueux qui parfois empêche la dynamique des rêves. La boue, matière de la mollesse, représente dans l'imaginaire bachelardien la régression vers les matières malpropres, la fixation anale, le stade de la première enfance, le sadisme triste et sale.

---

<sup>1</sup> Cité in Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 255.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

Pour Kristeva, les matières molles suscitent des valeurs contraires, telle la lutte contre le visqueux, la poix, le gluau, substances qui matérialisent l'épaisseur des ténèbres. En effet, la verticalité, la dureté qui structurent le psychique du fasciste appellent au combat contre la dissolution. En outre, Bachelard, en citant Luc Dietrich et Lanza del Vasto qui donnent une définition de la boue, indique d'autres valeurs que capte la rêverie : « [...] mélange de tout ce qui est abandonné, c'est le mélange de la tiédeur et de l'humidité, de tout ce qui a eu forme et l'a perdue, la tristesse fade de l'indifférence »<sup>1</sup>, ce qui n'a pas de forme, ce qui est indifférencié, ce qui est mélangé, la bourbe peut être perçue comme confusion.

La boue est partie intégrante de l'univers gris où bourreaux et victimes se confondent. Elle peut servir à l'effacement. Il y a peu de figures juives qui se détachent comme individualités, parmi les neuf cents pages du roman *Les Bienveillantes*. De la masse indistincte des Juifs amenés à la mort, le narrateur fait ressortir le sage juif, la fille pendue, Yakov. Pour le reste, la figure de la victime est gommée, cela permet au bourreau de se l'approprier et de parler à sa place. L'étude des marques de l'effacement de la figure et de la voix juives dans le texte de Littell ouvre une piste féconde pour la compréhension du texte. Le roman regorge de tout un vocabulaire créé pour désigner les actions de destruction, d'anéantissement visant les Juifs, comprenant des mots communs qui cachent une réalité monstrueuse. La zone grise que Primo Levi définit dans son roman *Les Naufragés et les rescapés* comme une « zone qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves »<sup>2</sup> intègre les personnes ambiguës, prêtes au compromis. Sa signification peut s'étendre au roman de Littell. Le statut du narrateur, comme nous l'avons déjà souligné, ne correspond pas à la figure du bourreau ordinaire. Aue lui-même affirme ne pas trouver sa place dans la galerie des portraits qu'il peint. Son masque froid, indifférent, correspond à sa place dans le système. Mais sous ce masque brûle la déchirure intérieure. La pensée du nazi filtre les principes qui lui sont imposés. Dans de petits gestes s'ébauche une attitude de compassion envers les victimes vouées à la destruction. Il entre ainsi dans la zone grise. L'ambiguïté de sa position dans la machine de la destruction confirme notre thèse. D'après Primo Levi, l'ambiguïté qu'« irradiant les systèmes fondés sur la terreur et la soumission »<sup>3</sup> représente le trait d'identification de cette zone grise.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 130.

<sup>2</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

<sup>3</sup> Id., p. 57.

Le gris de la gadoue fait que tout se confond. Aue identifie chez la doctoresse « d'apparence si glaciale, des profondeurs troubles et agitées de remous boueux »<sup>1</sup>. Weseloh, cette *infirmière blanche*, catégorie dans laquelle Littell inclut la femme allemande<sup>2</sup>, point de repère important dans le maintien de la verticalité du fasciste, cache en elle impureté, mollesse, obscurité.

Chez Littell, la boue, le visqueux traduisent d'une part la réalité dure des tueries de l'extermination et, d'autre part, les supplices du corps du nazi condamné à des diarrhées manifestant les troubles de son esprit. La boue, malheureuse fin, terre molle refusant les corps des Juifs massacrés. Les fosses creusées au bord des villages ukrainiens étant pleines, il devient impossible d'y enterrer les victimes.

Complétons l'approche de l'imaginaire terrestre sous le signe de la confusion en pointant d'autres contextes d'emploi de ce mot. Considérons, par exemple, la comparaison du cerveau de Maximilien Aue avec une « boue épaisse et gluante, pleine de vers et d'une vie immonde fouillée par une truie, les cris du gamin blessé qui appelait sa mère »<sup>3</sup>. Cette image appartient plutôt à l'univers de la victime, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent. Elle signifie la défaite, la fracture de la cuirasse du nazi. Elle affecte sa pensée même. Son cerveau dissous en boue, marqué par la dégradation, intègre les caractéristiques des opprimés : saleté et décomposition. Cette matière redevient active en réagissant au passé pour assurer la survie de l'esprit. Le mot *maman* ouvre la porte vers ce passé. Mais le retour au temps d'autrefois n'est pas toujours heureux. La naissance de son homosexualité au pensionnat, la perte de son père, l'égaré de sa mère s'inscrivent dans le même registre d'impureté et de salissure. Par contre, les souvenirs liés à sa sœur éclaircissent son esprit et, paradoxalement, son amour incestueux porte les seules traces de pureté dans l'enfer du génocide : « Je me couchai dans la poussière et les gravats et le passé se déploya comme une fleur au printemps »<sup>4</sup>. Les propos de Bachelard concernant la poétique de Strinberg tourmenté par l'enfer excrémental nous servent d'appui

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 289.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Le sec et l'humide*, Paris, Gallimard, 2008, p. 62.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 342.

<sup>4</sup> Id., p. 374.

dans l'interprétation de cette image. Il fait référence à la fleur sublimant l'ordure : « Vie végétale rajeunie qui sort d'une boue rassasiée d'ordure. »<sup>1</sup>

Quand le champ des massacres s'étend en Ukraine apparaît la boue gluante, épaisse et noire, mélange de la « poussière de loess, fine comme de la farine » avec l'eau des brefs orages d'été. Elle accompagne les malaises et les vomissements du narrateur. L'isomorphisme des images tel qu'il apparaît dans la philosophie bachelardienne acquiert ici des formes concrètes : la terre rejoint l'eau dans la *buna*. La salissure morale prend la forme de cette boue qui envahit fréquemment l'environnement guerrier provoquant la déchéance physique : « les poux », « les diarrhées »<sup>2</sup>. La mort y trouve facilement sa place. La décomposition des corps dans les marécages devient une menace continue pour les vivants. La fange revêt son vrai sens dans les propos du Sturbannführer Kehrig annonçant à Maximilien sa décision de quitter le champ d'action des commandos de la mort. Rester et mettre en pratique le *Führerbefehl* équivaut pour lui à se « vautrer dans cette fange »<sup>3</sup>. Le narrateur dénonçant la dégradation morale de ses collègues évoque une matière marquée des valeurs négatives telles que le trouble, le rebut : la lie. Il se distingue de leur groupe et ne reste là que pour ne laisser derrière lui que la tourbe. Ainsi son choix de continuer ne s'appuie pas seulement sur sa passion d'absolu : si tous les hommes honorables partent, « il ne restera plus ici que les bouchers, la lie »<sup>4</sup>.

Le passé revécu par Aue dans la perspective du lien avec sa mère devient un « marécage pestilentiel »<sup>5</sup>. En dépit des souvenirs solaires suscités par sa sœur, les images qu'Aue retrouve quand il descend en lui-même engluent son esprit, brisant son élan vers les hauteurs. Le passé devient un abîme où il tombe, entraîné par le poids de sa déchéance ; un marécage qui correspond au quotidien des crimes. Il ne crée pas l'oubli du mal, mais son intensification. Aucun refuge n'accueille celui qui choisit de rester au milieu de l'enfer. Affronter le réel, vivre le mal au jour le jour, boire le vin jusqu'à la lie, telle est la punition du bourreau. Le passé du chapitre *Courante* se peint en teintes sombres, puis se dissout dans l'hallucination. La seule

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 127.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 80.

<sup>3</sup> Id., p. 102.

<sup>4</sup> Id., p. 103.

<sup>5</sup> Id., p. 346.

image lumineuse vient du liquide s'écoulant de son corps. L'abject converge vers le beau. Leur trait commun est la fluidité : les flots de la mer bleue, symbole de l'amour pour sa sœur.

La glaise, signe de saleté, des conditions misérables des habitants de la région occupée se propage chez les envahisseurs : « On s'enfonçait dans la gadoue jusqu'aux chevilles. [...] Certains des hommes en avaient plein le visage, on voyait juste luire leurs yeux exténués »<sup>1</sup>. La souffrance humaine est perçue à travers les images terrestres. La boue englué tout, tant les soldats allemands que les villageois crasseux et pouilleux. La répétition obsessionnelle du mot « boue » renforce l'idée de dégradation qui envahit l'armée allemande dont les moyens modernes sont inadaptés à un environnement primitif : « la pluie et la boue, c'est tout »<sup>2</sup>. Ainsi est présentée la réalité du champ de bataille réduit à ces deux éléments que les Allemands ne réussissent pas à contrôler. On sent le commencement de la fin. La progression dans de telles conditions perd tout sens. L'errance s'impose : « Le voyage en camion jusqu'à Iagotine reste pour moi une longue divagation, un sombrement sans fin »<sup>3</sup>. La confusion, l'incertitude caractérisent l'évolution de Max Aue. La fange gelée annonce une autre menace pour l'Allemand : l'hiver. Mais en dessous de la dureté, subsiste « la boue visqueuse, traître »<sup>4</sup>. Tout concourt à mettre en évidence, une fois de plus, le concept d'ambiguïté, d'incertitude. Cette vase submerge le quotidien des guerriers et sa disparition n'est que temporaire. Tout est relatif, comme d'ailleurs la victoire des armées du Reich. L'enchaînement des saisons privilégie de nouveau l'apparition des éléments susceptibles de se transformer en ce liquide ayant valeur de faiblesse et défaite : « la poussière collait à mon visage comme un masque gris »<sup>5</sup>. Cette teinte favorise la confusion. « Les piliers de poussière »<sup>6</sup> dans le ciel, métaphore suggestive de l'avancement de l'armée dans le territoire à conquérir, mettent en valeur l'ambivalence. Le solide et l'inconsistant se réunissent.

En évoquant les pages de Michelet dans *La Montagne* sur les bains de boue d'Acqui, Bachelard fait référence au retour à la mère, à un assujettissement confiant aux pouvoirs

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.147.

<sup>2</sup> Id., p. 144.

<sup>3</sup> Id., p. 153.

<sup>4</sup> Id., p. 157.

<sup>5</sup> Id., p. 215.

<sup>6</sup> Id., p. 216.

matériels de la terre maternelle. La volonté de fouiller la terre rapproche l'homme de l'état d'avant ou d'après la naissance. Dans une scène de délire, Aue mange la terre. La valeur symbolique de cet acte en étroite liaison avec son rêve de régénérescence dans le ventre maternel : « j'aurais voulu qu'elle soit molle, chaude et grasse, qu'elle fonde dans ma bouche, et que je puisse m'y enfoncer de mon corps entier, m'y couler comme dans une tombe »<sup>1</sup>. La mollesse, la chaleur se chargent des valeurs de confort, de bien-être recherché par le corps meurtri. En évoquant cela comme objet de sa quête, Max quitte le profil psychologique du fasciste analysé par Littell dans son essai *Le Sec et l'humide*, sous la lumière des théories de Theweleit. Il ne cherche pas à fuir la dissolution. Son fantasme confirme ses égarements par rapport au système dont il fait partie. Il veut y échapper et comme s'il n'y avait pas d'autre solution, il tente de revenir à l'état prénatal. Le contact avec la terre relève des songes des premiers âges de l'humanité. L'officier allemand rêve de sa tombe qu'il veut confortable et intime comme celle des peuples montagnards du Caucase, soucieux de laisser leur corps en contact avec la terre.

La boue témoigne de la dissolution de l'être. Les descriptions de Littell ne mentionnent pas de rochers évoquant l'onirisme du travail. Elles comportent seulement des représentations de terre insaisissable : sable, poussière, boue. Or, le rocher qui pour Bachelard « explicite l'effort humain » faisant penser « au biceps conscient de sa puissance »<sup>2</sup> ne trouve pas de place dans l'univers du meurtre. La petitesse des actions des protagonistes apparaît dans les images de dissolution, de fluidité, d'inconsistance.

La confusion et l'ambiguïté se remarquent même sur le plan du langage. La mollesse de celui des nazis n'est qu'une forme de duperie, utilisant des mots qui masquent l'atroce réalité, qui apaisent la conscience des tueurs et qui bercent les victimes d'illusions : la solution finale. Pourtant les paroles des mêmes bourreaux trahissent inconsciemment la réalité qu'ils veulent dissimuler. Notons l'utilisation du mot *Revier*<sup>3</sup>, appartenant à l'argot des camps par un *Feldwebel*. Ce mot désignant l'hôpital rappelle l'existence des victimes dans les camps de concentration. Il fait sentir le refus de l'opprimé de se rendre à l'inhumain, mis en lumière par les

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 385.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, Paris, Éditions José Corti, 1947, p. 194.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 153.

paroles qu'il crée. La victime dont on nie l'humanité fait sentir son existence par le biais du langage.

La visite de Speer dans le camp s'inscrit dans la série des récits de l'univers concentrationnaire rapportés par des témoins et plus rarement des bourreaux<sup>1</sup>: corps squelettiques des détenus en loques, soupe sans consistance, châlits en bois superposés servant de lits, cadavres entassés près des vivants. La gadoue revient sans cesse mêlée aux immondices, dispersée sur le chemin de la visite. La remarque d'un des assistants de Speer souligne la monstruosité : « Mais c'est l'enfer de Dante ! ».<sup>2</sup>

Littell brosse à cette occasion le portrait de la victime, le détenu d'un camp. Le visage aux dimensions disproportionnées à cause de la maigreur devient monstrueux. Les yeux immenses et vides au centre d'une figure indistincte traduisent l'effondrement intérieur. Le regard est devenu fuyant dans un monde de terreur où un simple coup d'œil peut infliger la mort. Il signifie aussi un manque d'humanité, caractère dévolu aux races inférieures. Le grouillement, symbole thériomorphe conformément aux structures anthropologiques durandiennes, associé aux activités des détenus comparés avec une armée de fourmis, rend compte de la confusion dans laquelle vit le narrateur. Ces vies humaines détruites, soumises, déconsidérées, s'acharnent à exister, à signaler leur présence et, dès lors, la paradoxale impuissance des oppresseurs, incapables de tout maîtriser, d'arracher le désir de vivre.

La saleté des déportés s'intègre bien dans l'univers de la boue, signe de la dégradation. C'est une marque itérative partagée entre envahisseurs et victimes. Lors de la traversée d'une Russie hostile, aux terres brûlées et aux eaux infestées, sans moyens appropriés pour lutter, les Allemands subissent la misère et le même destin que leurs ennemis : la mort. Les taches que remarque Aue de manière obsessionnelle sur son uniforme d'officier suggèrent le flou qui mine la frontière entre le statut des victimes et celui du nazi appartenant à un système où l'ordre est impératif. La crasse s'empare peu à peu de lui. Les défaillances de son corps le montrent. L'horreur de la vie souterraine de Mittelbau réapparaît dans le *Menuet*. Cette fois, l'ennemi

---

<sup>1</sup> *Le commandant d'Auschwitz parle*, romancé plus tard par Robert Merle dans *La mort est mon métier*.

<sup>2</sup> Id., p. 680.

évolue dans des conditions misérables. Les données olfactives suscitent le dégoût : « odeurs indéfinissables, douces et nauséabondes »<sup>1</sup>.

Ainsi, on arrive à tracer un parcours allant des valeurs de la boue au désir de retour aux origines, au ventre maternel, en passant par les réactions physiologiques d'un corps traumatisé. Bachelard trouve que c'est dans « une régression vers le stade de la première enfance, vers la fixation anale que l'on peut caractériser le sadisme triste, le sadisme sale »<sup>2</sup>. Les interminables diarrhées du SS provoquent parfois des rêveries jalonnées de scènes de son enfance heureuse près de sa sœur. Vouloir la rejoindre signifie désirer réintégrer l'unité d'avant la naissance dans la chaleur du ventre maternel. Par ailleurs, le sadisme triste qu'il manifeste envers sa mère et son beau-père s'explique dans le désir de se venger de la perte du bonheur de *ne pas être au monde*. Une scène suggestive le montre regardant sa mère et Moreau manger les saucisses qui lui avaient servi à des jeux érotiques baroques.

Les descriptions qu'il donne de sa visite des camps de mort sont froides, ponctuées ici et là de quelques remarques concernant son mécontentement à l'égard de l'inefficacité du fonctionnement de la force de travail. Les mauvais traitements que subissent les détenus trouvent un contrepoint dans ses rêves sur le camp idéal, « sans violence, autorégulé, fonctionnant parfaitement »<sup>3</sup>. Sa froideur et son indifférence apparentes sont annulées par l'intensité de l'activité nocturne de son sommeil. Remarquons que ces rêves « comme un long ver se déroulant dans [sa] tête »<sup>4</sup>, réitèrent d'une certaine façon un monde souterrain riche de significations. « Rêves lourds, pénibles [...] comme de longs courants sous-marins qui remuaient la vase des profondeurs tandis que la surface restait lisse, étale »<sup>5</sup>. La surface lisse tient à sa carapace dure, à la froideur affichée lors des moments forts de la Shoah. La vase évoque le trouble, le visqueux qui empêchent d'avancer. Cependant de petits gestes laissent entrevoir l'humanité tapie au fond de son âme : remettre dans le camion le pied en bois d'un vieillard, tenir dans ses bras une jeune fille juive qui a perdu sa mère. Sa vie d'officier est doublée d'une autre cachée, celle de son subconscient, de ses fantasmes qui témoignent de son vécu spirituel. Les deux existences

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 679.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 109.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 572.

<sup>4</sup> Id., p. 570.

<sup>5</sup> Id., p. 170.

s'entrecroisent, plongeant ainsi la réalité dans un continuel questionnement : la blessure de son ami Thomas, le châle de rabbin qui couvre les épaules d'Hitler. Le lecteur se pose des questions sur la vérité des récits, ce que le narrateur prévoit puisqu'il écrit, comme pour le rassurer : « Tout ceci est réel, croyez-le ».<sup>1</sup> Nous allons y revenir dans la dernière partie de notre étude. Certes, on pourrait mettre en doute le rôle des rêves et des fantasmes au sein d'un récit que certains critiques ont pris pour historique. Cependant, rappelons-nous les propos de Bachelard, scientifique et poète de l'imaginaire : « Mais c'est là la *matière du songe* qui donne la première vérité, celle qui fait confiance de l'âme du rêveur ».<sup>2</sup>

La dualité du personnage s'éclaire si on l'envisage à la lumière des remarques de Bachelard : « Cette division de l'être du sommeil et de l'être de la veille, cette dualité de la vie du rêve et de la vie réelle sont présentées avec une grande délicatesse psychologique ».<sup>3</sup> Aue apparaît comme un être du sommeil. Il y trouve refuge contre l'anéantissement et la dissolution de son psychisme. La somnolence se mue en protection contre la violence de la réalité. Par ailleurs, l'être de la veille réclame l'action, dès qu'il sent avoir trouvé comment se sauver, c'est-à-dire s'investir dans des actions à dessein plus humaines. Mentionnons les actions de *Menuet (en rondeaux)*. Aue, en tant qu'officier délégué auprès du *Reichsführer*, essaie d'améliorer les conditions de vie et la nourriture des commandos de travail.

L'imaginaire de la terre représente un thème riche à exploiter dans la dernière partie du roman, celui de fuite d'Aue à travers bois, avec Thomas venu à son secours. Les champs enneigés et silencieux, les fermes closes et muettes forment un décor qui correspond à l'état du narrateur décrit dans *Air*. Arraché à son refuge fantasmagorique, il se montre indifférent à tout ce qui l'entoure, ce qui justifie qu'il suive les décisions de son ami. Les séquences décrivant les dégâts provoqués par les ennemis russes apparaissent comme un reflet de celles évoquant l'avancée des *Einsatzgruppen* en Ukraine. La même hostilité marque l'espace étranger à conquérir du début et celui, bien connu, où le narrateur fuit, à la fin du roman. Les chars laissent derrière eux une « large bande d'éclats de bois mêlés de sang et de bouillie de chair dans des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 377.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 220.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard se réfère au récit d'Hoffmann, *Les Mines de Fallun*. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, pp. 257-258.

flaques d'entrailles de chevaux ».<sup>1</sup> Le corps humain devenu bouillie n'a plus aucune valeur. L'indifférence de l'officier s'explique. La vie n'a plus guère d'importance pour lui. L'obsession de la boue revient sous plusieurs formes, symbole de l'enfoncement, de l'enlèvement annonçant la débâcle finale. Le narrateur et Thomas évoluent dans un milieu hostile, encerclés par les ennemis, cherchant refuge au sein d'une nature hostile. S'enfonçant dans des chemins boueux et amollis par les bourrasques, dans un sol marécageux parsemé de cadavres, les fuyards tâchent de s'abriter. La terre, ferme figure de Morgana, leur donne de faux espoirs.

Notre étude sur les valeurs de la boue a découvert des liens entre elle et l'esprit du personnage principal, révélant ainsi une zone de réalité qui échappe à la première lecture. La mollesse de la boue évoque l'inertie des pensées, la torpeur envahissant l'esprit du fugitif. « [...] je ne pensais à rien, ma tête restait vide de toute idée et de toute image, tous mes efforts allaient à mes pas ».<sup>2</sup> La dernière partie de la suite, *Gigue*, ne contient aucune référence aux songes et aux fantasmes de l'officier. De rares notations sur son vécu intérieur sont liées plutôt à des réactions aux événements qui le sortent de son indifférence : rage provoquée par *L'art de la fugue* joué durant un moment inopportun, terreur ressentie lors de la rencontre du commando des enfants qui massacraient les déserteurs. Notons ici la ressemblance de la scène du meurtre de Piontek, où le chauffeur est tué sauvagement par ces jeunes, avec celle où Turek tue un Juif. L'œil projeté hors de l'orbite fait figure d'élément commun. Par contre, cette fois, Max avoue son épouvante. Délivré de la contrainte du système où il était enfermé, il affiche son humanité.

### **L'imaginaire de la dureté**

L'étude des images du froid complète celle de l'imaginaire terrestre, en livrant d'autres perspectives sur la réalité vécue par le bourreau qui dit l'indicible. Le boueux fait place au gelé. « Le ciel était clair, dégagé, le froid coupant, le soleil, fusant de partout à travers les ouvertures béantes des façades, se reflétait sur la neige sèche, éclatait, éblouissait, et là où il ne pouvait passer projetait des ombres d'acier ».<sup>3</sup> Le froid semble glacer le paysage hivernal. Même la chaleur du soleil prend des caractéristiques proches de la dureté : *le sec, acier, coupant*. Ce

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 844.

<sup>2</sup> Id., p. 846.

<sup>3</sup> Id., p. 382.

paysage aux aspects minéraux renvoie à la symbolique du refus, de la souffrance.<sup>1</sup> Le froid glacial du paysage représente l'hostilité de la terre envers une humanité malveillante. Les corps des Allemands morts s'entassent dans des congères, refusés par le sol dur comme fer. Quant au narrateur, sous l'emprise du froid, il se replie dans des espaces protecteurs. Sa position fœtale sous sa pelisse, dès le début du voyage vers Stalingrad, en dit long sur son évolution au cours de cet épisode. Son détachement se manifeste dès le début.

De surcroît, la dureté apparaît sous la forme du visage glacé de la Méduse qu'est devenue la Juive pendue. Par le biais de la figure de la Notre-Dame-des-Neiges, les images de pétrification reviennent ainsi dans plusieurs chapitres. Le complexe de la Méduse que Bachelard repère chez Huysmans révèle la projection d'hostilité : « une furie muette, une colère pétrifiée, bloquée soudain dans l'instant de son excès ».<sup>2</sup> Le corps de la Gorgone, devenu un miroir, dévoile l'aversion que nourrit l'âme du narrateur pour les tares du système meurtrier. La dureté a l'aspect de son refus d'adhérer aux mécanismes qu'il ne comprend pas. Il connaît l'absurdité des tueries et désire s'en arracher : « Une telle cruauté n'avait pas de nom, quelle que soit sa nécessité objective elle ruinait tout [...] je ne comprenais plus rien et je voulais être seul pour ne plus rien comprendre ».<sup>3</sup> Réfugié dans la maison de sa sœur en Pomeranie, loin des malheurs du monde, il revoit dans la neige la silhouette de la fille de Kharkov. Ce souvenir réitératif permet de mettre en rapport le titre du roman et les légendaires Érinyes. Cette image obsédante a valeur de punition.

L'échec d'Aue quant à la démonstration de la judéité des Bergjude survient dans un contexte d'âpreté hivernale qu'évoquent les descriptions. Le froid annule tout mouvement, donnant une impression de monde de l'au-delà. La matière imagée s'enrichit d'éléments du registre de la dureté : « C'était comme un monde d'horribles formes blanches, angoissantes, féeriques, un univers cristallin d'où la vie semble bannie ».<sup>4</sup> Les montagnes ne suggèrent pas le refuge, l'appel vers les hauteurs. Elles deviennent des murs rendant l'espoir inaccessible. Pareille

---

<sup>1</sup> D'après Bachelard, le métal est en rapport avec la froideur et « l'hostilité du métal est ainsi sa première valeur imaginaire. Dur, froid, lourd, anguleux, il a tout ce qu'il faut pour être *blessant*, psychologiquement blessant » Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 238.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 208.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 836.

<sup>4</sup> Id., p. 310.

aux rêveries cristallines bachelardiennes<sup>1</sup>, la description d'Aue suit la dialectique du grand et du petit. Partant d'éléments précis de l'empire cristallin, il en arrive à la beauté immense où montagnes, soleil et mer s'unissent, en symphonie de couleurs. Le désir de rejoindre un au-delà, « ce pays que connaissent bien les enfants, d'où l'on ne revient pas »<sup>2</sup>, change de coordonnées spatiales. Le souterrain est remplacé par les sommets.

Notre analyse des images de la terre voit encore dans celles-ci d'autres valeurs. Destination finale pour les corps des Juifs, elle croise la symbolique de la charrue. Blobel, le commandant de l'Einsatzgruppe, profondément marqué par la décision de tuer tous les Juifs, même femmes et enfants, réagit violemment : « Il faudrait une charrue, une charrue, il faut les labourer dans le sol ».<sup>3</sup> Cette expression renvoie à la situation particulière évoquée par le narrateur. Les tueurs trouvent difficilement un terrain ferme où enterrer les morts, tant le sol est gorgé d'eau. Les corps doivent être morcelés pour rejoindre les sillons de la terre ouverte, blessée par le soc. *Labourer*, verbe du champ sémantique du travail renvoie à l'idée de transformer le massacre des Juifs dans une activité humaine valorisée. Le marché du travail propose divers postes dans l'administration dont l'objectif final est l'anéantissement, comme l'indiquent le récit de Hatzfeld et les témoignages des Hutu qui rentrent des tueries, plus fatigués qu'après une journée de travail aux champs. La charrue de Blobel correspond à la hache des bourreaux rwandais.

Le parcours dans l'imaginaire de la dureté mène à d'autres substances intéressantes. Le narrateur, revenu à la vie après sa blessure, découvre grâce à son œil pinéal d'autres perspectives sur la réalité. Cette réappropriation de l'existence est liée au contact avec des substances dures : les gestes habituels des gens, pas encore atteints par la guerre, le heurtent « comme le contact avec une lamelle de verre tranchante ». Les renvois à la raideur se multiplient : « dessous, cela se fragilisait, effroyablement, je me sentais fait d'une substance friable, qui se désagrègeait au moindre souffle »<sup>4</sup>, « j'avais l'impression de marcher sur du verre prêt, à tout moment, à éclater sous mes pieds »<sup>5</sup>. En lisant ces passages, on ressent la dureté, l'hostilité et en même temps la

---

<sup>1</sup> Mentionnées par Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 293.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 310.

<sup>3</sup> Id., p. 42.

<sup>4</sup> Id., p. 410.

<sup>5</sup> Id., p. 411.

faiblesse, la souffrance. Aue ne peut plus s'adapter à son milieu social qui l'agresse. Son étrangeté le fragilise dans ses rapports avec le monde. Il sent l'imminence d'une rupture. Sa vulnérabilité est constamment provoquée par sa précarité physique, mais elle s'exprime de façon plus appropriée dans la scène du baiser à la Juive avant qu'elle ne meure. Le corps suit le trajet dessiné par les quatre éléments : brûlé par un feu intérieur, il devient statue de sel, vite effondrée pour être emportée par le vent. Souiller le corps qu'il va mettre à mort mène à la souffrance. L'esprit du juriste de l'horreur est anéanti par le regard clair et lumineux de l'innocence : « Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ce tas de sel et le dispersa ».<sup>1</sup> La fragilité du corps sur le point de se désintégrer reçoit la valeur de la voix que le bourreau ne laisse entendre, celle de sa souffrance face aux atrocités de la solution finale. L'image s'enrichit de significations très proches de celles de Bachelard dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, où il rappelle l'histoire du mineur minéralisé du conte *Mines de Falun* de Hoffmann : « À peine sorti de la mine, le corps minéralisé tombe en poussière ».<sup>2</sup> Après avoir vécu au cœur des ténèbres, à force d'avoir côtoyé les misères humaines, le corps du narrateur a acquis les caractéristiques de ce milieu, tel celui du mineur resté quatre-vingts ans sous terre. Souffrant, miséreux, malade, après le coup de fusil qui le plonge au milieu des fantômes, Aue guérit et revient à la vie. Mais le retour est douloureux. Le narrateur est à ce point marqué par ses expériences qu'il ne peut plus réintégrer le monde extérieur. Les verbes *fragiliser*, *désagréger* accompagnés, du syntagme *substance friable* évoquent la désintégration.

#### II.2.4 La poétique de l'air

Notre approche déconstructiviste s'arrêtera maintenant à une autre composante- à notre avis, révélatrice-du bourreau, qui fait contrepoint à l'imaginaire de la terre. Au couple antinomique dureté, solidité/fragilité, inconsistance, il manquait un deuxième terme : la symbolique de l'air. Nous l'analyserons pour compléter la palette des images censées nous aider à reconstituer cette mosaïque qu'est la réalité du bourreau. La terre, élément signifiant la force, la sûreté n'est plus l'univers de celui qui cherche l'espace vital. Elle représente un monde de massacres, l'enfer du narrateur. L'air, relevant de l'instable, de l'incertain, devient une donnée de l'univers de Max Aue. Ainsi, les exclusions disparaissant, nous en revenons à l'ambiguïté. La

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 171.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 258.

définition du mot « air » implique les éléments de fluidité et de déplacement renvoyant aux hésitations du bourreau dans les domaines de l'idéologie et de l'éthique professionnelle. De plus, « air » suggère l'inconsistance décelée dans les théories nazies. Rappelons une raison invoquée dans le roman pour justifier le massacre des Juifs : la ressemblance entre Juifs et Allemands. L'impossible coexistence de deux races puissantes conduit à l'anéantissement de l'une par l'autre.

Par ailleurs, l'air est la voie de communication entre terre et ciel, par conséquent il inclut le sème d'« intermédiaire ». Max Aue ne fait pas partie de la société des vrais nazis, mais il n'appartient pas non plus au reste de l'humanité. Ajoutons à la palette symbolique du mot « air » la dimension sonore, la référence à une mélodie vocale ou instrumentale. La voix du nazi devient plus prégnante dans l'avant-dernier chapitre, étant donné qu'il choisit d'y exposer ses débats érotiques solitaires. Son univers intérieur occupe le devant de la scène. Qui plus est, en tenant compte de la structure du roman, « air » désigne l'avant-dernière partie de la suite de Bach, donc a des implications dans le domaine de la danse. Le corps du narrateur esquisse les mouvements de la danse libératrice dans la maison vide des Úxküll. Isolé du monde, il s'adonne à des rituels érotiques à connotations sadomasochistes. L'érotisme du chapitre se rapporte au même monde de l'éthéré. Max Aue poursuit une démarche de dépassement du corps. Celui-ci reste comme une dépouille derrière lui, après avoir été éreinté par une quête d'absolu.

Ses fantasmes relèvent du champ de l'air. Le récit de l'épisode où Max est blessé n'offre pas de repères tranchants aidant le lecteur à voir le narrateur passer dans un monde fantasmatique où ses aventures sont en grande partie sous le signe de l'air. Notons l'annonce de cette incursion aérienne : « derniers immeubles dressés au sommet des falaises qui surplombent la grande rivière »<sup>1</sup>. Le vent soulève la neige sur la glace qui emprisonne la Volga. Le vol peut être associé à l'état de rêve. L'apparition du dirigeable et le fait qu'il faille monter pour y accéder signalent déjà la présence du monde irréel. L'harmonie, l'ordre apparent qui semblent régler le petit univers du zeppelin sont vite troublés par l'apparition du chef de l'expédition, le colérique docteur Sardine. Le monde découvert « en hauteur » vit la même époque. Le scientifique éprouve du mépris pour les Juifs comme un vrai national-socialiste. Les éléments érotiques<sup>2</sup> ne

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 383.

<sup>2</sup> Bachelard remarque que les psychanalystes considèrent le rêve de vol comme le symbole de la volupté. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 48.

manquent pas. À l'aide d'une longue-vue, Aue réussit à distinguer une procession nuptiale dont la protagoniste est sa sœur. Nue, accompagnée de deux créatures elles aussi sans vêtement, elle se laisse emporter dans une barque ornée de fleurs. Les désirs amoureux du narrateur ne peuvent pas non plus s'accomplir dans le rêve. Essayer de rejoindre Una met fin au rêve du vol. La scène du mariage de la jumelle avec les deux créatures jumelles que Max Aue essaye d'empêcher clôt l'épisode de *Courante*.

Remarquons que la plupart des coordonnées spatiales des rêves du narrateur occupent le même champ de l'aérien. Tel est le cas du songe qu'il fait durant son séjour aux camps de la mort : « Dans ce rêve, je parcourais, mais comme en l'air, à différentes hauteurs, et plutôt comme un pur regard ou même une caméra que comme un être vivant, une cité immense, sans fin visible, d'une topographie monotone et répétitive [...] »<sup>1</sup>. Les hauteurs où erre son esprit lui apportent parfois des éclaircissements. La vision de la cité parfaite où tout est réglé pour un circuit existentiel sans aucun défaut lui fait penser à la vie d'un camp utopique et finalement au fonctionnement de toute société. L'inutilité de la démarche destructrice entreprise par les nazis apparaît comme la constatation amère d'une âme prise dans l'engrenage meurtrier.

Tout le parcours artistique d'Aue incorpore des symboles d'élévation. Son intérêt pour l'architecture des villes traversées, notamment celle des églises, son attrait pour les livres, sa recherche documentaire lui donnent une place particulière dans la galerie de portraits des bourreaux. Certes, l'éloignement du lieu des crimes favorise l'indifférence. Cependant, l'hypothèse d'un détachement intentionnel pour s'éloigner des horreurs n'en est moins négligeable. *L'Éducation sentimentale* lui sert de refuge dans les derniers moments du régime où il s'enfuit comme tous les autres. L'aventure sentimentale de Moreau ayant des points communs avec la sienne l'absorbe plus que le danger dans les forêts remplies de cadavres et de Russes. Madame Arnaux, comme Una, représente l'absolu insaisissable. La lecture du roman prend la forme d'une remémoration de sa faillite. L'absolu abstrait dont il rêvait et qui l'avait entraîné dans les commandos de la mort l'a mené au bord de l'abîme. Les deux parcours se reflètent de nouveau : l'enfer familial se mire dans sa vie professionnelle.

Dans le chapitre *Air*, l'officier SS retrouve, comme autrefois, la valeur érotique familière des forêts d'antan. Celles d'Ukraine lui avaient appris l'inhumain. Maintenant, loin des fosses

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 571.

regorgeant de Juifs fusillés, il reconstruit l'univers de son enfance heureuse s'adonnant aux plaisirs corporels. L'arbre vu comme l'androgyné<sup>1</sup> initial prend des valeurs d'ambivalence. Aue devenu « femme » trouve dans les forêts un refuge pour apaiser sa libido. L'arbre phallus remplit un rôle essentiel dans ses scénarios d'assouvissement érotique. Délivré de toute contrainte sociale et familiale, courant nu à travers les branchages des pins, il devient Una qu'il imagine en « dryade lubrique ».<sup>2</sup> L'arbre se charge de valeurs érotiques et devient un adjuvant de la métamorphose.

La gigue aux rythmes alertes, la danse de la vie et de la mort associe aussi des symboles significatifs dans la recherche de couples antinomiques qui s'annulent. La fuite de Max et de son Pylade à travers les forêts traduit un va-et-vient entre deux mondes : la vie et la mort suggérées par les arbres, symboles des liens entre deux univers. Déraciné du monde hostile qui a brouillé son identité, Aue, l'employé du service de la mort, accepte que celle-ci soit une issue possible de son existence. La verticalité, la droiture, l'unité de l'être, la permanence dans l'élévation<sup>3</sup>, toutes ces connotations liées à l'arbre, devenu une constante de la dernière étape des *Bienveillantes* mettent en évidence la faiblesse, l'avilissement de l'être humain destructeur. Tenir debout devient pour Aue de plus en plus difficile. Les défaillances de son corps visibles depuis longtemps déjà correspondent au vide de son esprit. La vie verticale est hors de sa portée. Notre recherche dans la forêt des symboles nous conduit à envisager l'arbre en tant qu'élément unissant l'inférieur au céleste, la terre à l'air. Il oscille du jour à la nuit, et de la nuit au jour. Aussi nous apparaît-il comme un lien entre deux mondes, entre des valeurs cosmogoniques et chtoniennes. Le périple de Max dans les bois de Poméranie illustre bien notre thèse, à savoir l'ambivalence du narrateur. Chassé par les Russes, il suit son sauveur Thomas, tout en restant sceptique sur l'issue de sa fuite qui le mène vers la vie ou la mort. Il se laisse emmener. Le pin, élément du décor du fugitif, fait ressortir la futilité de ses actes. Cet arbre, symbole de force et de permanence, met en lumière la monstruosité des massacres entrepris, il porte les corps des nazis pendus. Le chemin des fuyards nazis est parsemé d'Allemands ayant subi les horreurs qu'ils ont infligées aux ennemis de leur race, les Juifs.

---

<sup>1</sup> Jung additionne les deux polarités-arbre phallus et arbre matrice - et arrive à une interprétation du symbole. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 66.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 826.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 266.

Peut-on déceler dans la symbolique de l'arbre le thème de la maternité ? Pour Bachelard « la forêt n'est qu'un berceau [...] le mouvement primitif du berceau, qui donne le bonheur à la branche, à l'oiseau, à l'homme songeur [...] »<sup>1</sup>. Rappelons aussi les nombreux rêves du nazi souffrant qui renvoie au retour à l'utérus. La vue des atrocités le détermine à prendre le chemin de la forêt.

*je me détournai abruptement, je m'enfonçai dans la forêt. C'était une grande et claire forêt de pins, bien dégagée et emplie d'une douce lumière. Derrière moi les salves crépitaient. Quand j'étais petit, je jouais souvent dans de telles forêts, autour de Kiel [...] De tels jeux, un vif plaisir, une liberté sans bornes, voilà, auparavant, ce que les forêts signifiaient pour moi ; maintenant les bois me faisaient peur.*<sup>2</sup>

L'arbre devient un signe qui déclenche des souvenirs. Le passé revient. Arrêtons-nous sur les épithètes qu'emploie le narrateur alors qu'il est assez avare de figures de style. La douce lumière fait apparaître toute une palette de sens opposés à la violence de la scène précédente où Max, au bord des larmes, confie une fillette juive à un Waffen-SS ayant probablement tué sa mère. La douceur de ce coin de nature rappelle l'enfance et offre un refuge contre le quotidien génocidaire. Elle rappelle celle que le narrateur trouvait dans le passé. La liberté sans limites ressentie lors de ses escapades parmi les arbres signale au-delà des mots la contrainte qu'il doit assumer à présent.

Les forêts traversées en vainqueur ou en fuyard sont chargées de significations symboliques. Le SS redécouvre le bois comme refuge. « Je rassemblai quelques branches mortes pour me composer une litière, je m'y roulai en boule et m'endormis ».<sup>3</sup> Le syntagme « je me roulai en boule » rappelle la position du fœtus, comme nous l'avons déjà signalé. Aue clôt ainsi son cycle involutif sous l'emblème de la croix gammée. Nous tenons pour acquise sa tendance vers l'intériorité, vers le en deçà. Le sommeil associé à une dynamique verticale<sup>4</sup> par les rêves délimite une autre étape de son existence. Au début de son exil à Stalingrad, il désire ardemment casser le fil de ses pensées et se lover dans l'inconscience que lui offre le sommeil.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992p. 275.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 107-108.

<sup>3</sup> Id., p. 846.

<sup>4</sup> « Dormir, c'est descendre et monter dans les eaux de la nuit ». Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 74.

## Regard et vision

L'œil opère la jonction entre deux mondes, la réalité de l'univers dépeint et l'imaginaire de celui qui regarde, mais aussi, implicitement, du lecteur. Au-delà de la réalité des massacres décrite de façon détaillée apparaît la réalité intérieure du bourreau. L'œil qui regarde est regardé à son tour. Il devient interpellation du lecteur. L'œil du bourreau est ouvert sur le réel, mais la représentation du monde est envahie par le rêve et la fantasmagorie. Il est intéressant de suivre l'évolution du regard de Max Aue, durant les premières exactions. Le syntagme « je regardai » revient d'une manière obsessionnelle. Le narrateur semble subir une sorte d'aveuglement. Il regarde, mais en réalité, il ne voit pas. Sa curiosité se dirige vers les détails de la mort et sur les traces qu'elle laisse sur les corps sans vie : « Je voulais fermer les yeux, ou mettre la main sur mes yeux, et en même temps je voulais regarder, regarder tout mon saoul et essayer de comprendre par le regard cette chose incompréhensible ».<sup>1</sup>

Le regard aveugle ne mène pas à la transgression. « Je regardai les Juifs : les plus proches de moi paraissaient pâles [...] »<sup>2</sup>. L'intertextualité fournit au lecteur un support littéraire pour cette dialectique du regard et du refus de voir. Léonte dans la *République* de Platon, voyant des cadavres au bord de son chemin, lutte contre son désir de les regarder. Finalement il cède en maudissant ses yeux.<sup>3</sup> Notons que par ces gestes le bourreau s'ancre dans sa dualité, dans l'interstice, de l'entre-deux. Qu'il regarde ou choisisse de ne pas le faire, il ne perçoit pas vraiment les actes jusqu'à ce qu'il croise le regard d'un mourant. Ses réactions s'humanisent alors peu à peu. « Le garçon [qui] pantelait, les yeux ouverts, vitreux »<sup>4</sup> réveille dans son esprit une scène de son enfance, mais la touche finale est apportée par la rencontre du regard de la victime : « Elle me fixait avec ses grands yeux surpris, incrédules, des yeux d'oiseau blessé, et ce regard se planta en moi, me fendit le ventre et laissa s'écouler un flot de sciure de bois, j'étais une vulgaire poupée [...] ».<sup>5</sup> À ce stade, les yeux de Max Aue semblent avoir percé l'opacité du réel, il laisse le lecteur lire ce qu'il éprouve à travers les réactions de son corps, transformé en

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 39.

<sup>2</sup> Id., p. 83.

<sup>3</sup> Id., p. 97.

<sup>4</sup> Id., p. 106.

<sup>5</sup> Id., p. 126.

miroir de l'intériorité. Matisse disait à ses élèves « Ne retenez que ce qui ne se voit pas ». Les remarques sur le ressenti du bureaucrate sont rares, mais en cherchant au-delà des notations froides concernant l'organisation des massacres nous arrivons à découvrir l'homme que le narrateur porte en lui. Les pistes de l'imaginaire sont à même de laisser entrevoir cette humanité. L'œil du bourreau s'ouvre réellement sur le monde des victimes. La souffrance du blessé se répercute sur son corps. Ce regard va hanter tant sa réalité quotidienne que ses rêves : « Je songeais à tous les Juifs aux yeux encore ouverts sous la terre du ravin de Kiev. »<sup>1</sup>

L'œil en tant que symbole de connaissance et de perception surnaturelle est un élément important à envisager dans notre démarche. Max Aue ayant fait cette expérience malheureuse a un autre point de vue sur la vie. Ses yeux, devenus appareil de Roentgen, décèlent la mort même dans la fête de la vie. « Sous la chair, je percevais distinctement les squelettes, lorsque Zorn enlaçait une des filles [...]. »<sup>2</sup> Cette perception renvoie aux valeurs de ce troisième œil que lui ouvrira plus tard la balle qui lui traversera la tête. D'après le *Dictionnaire des symboles*, l'œil frontal de Civa correspond au feu, réunissant les deux autres le soleil et la lune. Son regard transforme donc tout en cendres<sup>3</sup>. Le troisième œil place le nazi dans un univers cosmique, dans une position surhumaine. La perception du monde rendra visible sa fragilité humaine. Il appartient à deux mondes : céleste par sa connaissance, chtonienne par ses actions. L'ouroboros rejoint les symboles repérés dans la thématique de l'œil. La multiplication des yeux doit être mise en rapport avec la divinité et la maîtrise du savoir. Rappelons les références aux sept yeux de Dieu.

La métaphore construite sur l'association entre le regard et l'esprit renforce nos affirmations. Sur les ailes de ses rêves, Max Aue tâche de dépasser les frontières du savoir, imposées aux humains : le pur regard qu'il était devenu parvient à déceler dans la société qui s'autoproduisait avec un équilibre parfait, une variante heureuse des camps de la mort, mais aussi l'essence du monde des hommes. La représentation de l'univers des camps à travers le regard de l'officier philosophe nie les fondements de toute l'idéologie nazie. Tuer les Juifs devient inutile puisqu'en somme toute société trouvera sa fin. « Et ainsi je venais à penser : le camp lui-même,

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 165.

<sup>2</sup> Id., p. 89.

<sup>3</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1969, p. 686.

avec toute la rigidité de son organisation, sa violence absurde, sa hiérarchie méticuleuse, ne serait-il qu'une métaphore, une *reductio ad absurdum* du de la vie de tous les jours ? »<sup>1</sup>

La superposition de trois images dans le miroir durant une scène érotique (celle de son visage, celle de sa sœur imaginée et celle de sa mère) configure le schéma de la femme castratrice pour le narrateur. Le regard spéculaire de la mère<sup>2</sup> érigé en surmoi évoque l'interdit de l'amour pécheur. La mère s'était interposée entre le frère et la sœur, une première fois lors de la naissance, en expulsant le couple gémellaire de son ventre et une deuxième fois en les séparant après la découverte de l'inceste. Cette image de la chienne odieuse se charge de références mythologiques. La mère transformée en Érinye lance un rappel à l'ordre douloureux. Elle est le messager du réel venu demander son droit.

La dialectique du dedans et du dehors est esquissée par le regard intériorisant. Il devient miroir du monde intérieur qui reflète une réalité imaginée à partir des bribes du réel. Fait qui pourrait étonner, au milieu de ses débordements sexuels, Aue cherche l'image du meurtre de sa mère. « L'image ne venait pas [...] elle refusait obstinément de se former dans le miroir que je contemplais au sein de moi-même, cette glace ne réfléchissait rien, restait vide [...]. »<sup>3</sup> L'image manquante conduit à la problématique de la culpabilité. Cette dernière, toutefois, Aue ne réussit pas à se la représenter. Elle reste suggérée dans le sous-texte du roman.

Remarquons que l'identité de Max Aue varie au gré des reflets. Sans doute faut-il y voir un signe supplémentaire de son statut instable de bourreau. Sa culpabilité prend les formes de divers reflets : celui qui, dans le miroir, fait que la figure de la mère se superpose à celle d'Una, ceux d'*Air* où dans les ondes de la glace naît l'image de sa sœur, ceux qui dans les yeux de la Juive pendue lui renvoient sa culpabilité.

L'épisode érotique du séjour poméranien clôt les jeux de miroir qui nous semblent importants pour déceler les sentiments du narrateur. Ses exploits sexuels ne chassent pas ses souvenirs récents. Le passé le rattrape. À l'extérieur de la maison il aperçoit un corps dans la neige, « le miroir de celui de la fille de Kharkov [...] reflet aveugle non pas, comme je l'avais alors cru, d'une image mais de deux, confondues et séparées, l'une debout sur la terrasse et

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 572.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 35.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 832.

l'autre en bas, couchée dans la neige ».<sup>1</sup> Ce miroitement des corps, ces superpositions de figures relèvent du champ de sa conscience. Max Aue s'identifie au corps de la fille pendue qui lui apparaît comme une vision. Ces images qui se relaient ont une certaine ambiguïté. La duplication de la figure souffrante qui l'habite depuis les massacres d'Ukraine (le corps qui gît dans la neige et le sien, debout sur la terrasse) met en évidence l'enchevêtrement des univers et le fait que la réalité est tissée de fils imaginaires. Son corps réverbère les souffrances des Juifs. La Juive, c'est lui. Dans le même sens, il faut se référer à une autre scène qui éclaircit le jeu du miroitement. En effet, à l'intérieur du roman, des images se complètent et dialoguent à distance. Les nouveaux ordres du Führer portant sur la décision de tuer tous les Juifs, hommes, femmes, enfants, déclenchent des réflexions amères sur le statut du bourreau et de la victime. « Pour les Russes, comme pour nous, l'homme ne comptait pour rien, la Nation, l'État étaient tout, et dans ce sens nous nous renvoyions notre image l'un à l'autre ».<sup>2</sup> Les images qui se répondent et se confondent renvoient à la dialectique du coupable/innocent. Il est difficile de distinguer les deux catégories.

Le jeu de reflets se poursuit à la fin, lors de la fuite. Max cherche à se mirer dans les ondes de la rivière. Son geste ridiculisé par l'auteur qui le fait glisser dans l'eau froide annonce la fin du périple. Il n'y a plus d'image à intégrer. Le même ou l'autre, peu importe. L'ambiguïté n'est plus levée. Aue ne peut pas regarder : « mon reflet attira mon regard ; il était brouillé, déformé par les mouvements de la surface, je me penchai pour mieux le distinguer, mon pied dérapa et je tombai [...] »<sup>3</sup>. En prenant appui sur les interprétations freudiennes, nous cernons dans cet épisode le tiraillement entre le ça et le surmoi, entre le désir de récupérer l'être auquel Aue pensait être prédestiné et la pression du système auquel il adhérait. Cette quête du reflet traduit l'espoir de rencontrer son vrai moi.

L'épisode *Air* met en scène le corps du nazi délivré de ses responsabilités bureaucratiques. Le désir de s'exhiber contrebalance son enkystement, sa rigidité sur le plan social. Autant il occultait sa perception de la réalité, autant il se libère de ce poids une fois qu'il est loin du champ de la guerre. Le rêve et l'imaginaire conduisent à la disparition des barrières imposées par la réalité qui forme comme une deuxième peau. Il s'en débarrasse durant son séjour

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 837.

<sup>2</sup> Id., p. 101.

<sup>3</sup> Id., p. 848.

érotique. Par la magie des images, Max Aue franchit le seuil de *la* réalité pour plonger dans *sa* réalité, il pose un autre regard sur le monde.

Après la blessure, il renaît et vit autrement. Ce changement est marqué, tout d'abord par la redécouverte de son corps et de son moi. Le regard qu'il porte sur lui ne capte pas l'image de son propre corps, morcelé et recomposé : « Dans un miroir, je regardai pour la première fois mon visage : à vrai dire, je n'y reconnaissais rien [...] ce visage ressemblait à une collection de pièces bien ajustées, mais provenant des puzzles différents »<sup>1</sup>. Aue est projeté dans le stade du miroir lacanien. Ainsi, cette séquence est liée avec le statut d'enfant que Littell confère à Aue par la voix de la sœur jumelle : « Moi, je suis une femme, et toi, tu restes un petit garçon ».<sup>2</sup> La dispersion de soi doit être rattachée à l'impossibilité d'avoir une vision unitaire de ses actions. Le moi d'Aue est scindé. Il n'arrive pas à s'unifier et à s'intégrer dans un milieu. Inadaptable, l'officier nazi est tenu à l'écart. Le frère incestueux est renié.

Un ultime point qui retiendra notre attention dans l'analyse de la symbolique de l'œil concerne la dialectique opacité/transparence qui affecte tant la vue que la compréhension et la représentation de ce que le moi regarde. Aue intériorise-t-il toutes les données ? Il est à remarquer que son regard évolue de l'extérieur vers des sensations et des sentiments du bourreau qui laisse percer sa cuirasse. L'opacité initiale se dissout laissant surgir quelques ébauches d'émotions qui vont prendre une ampleur considérable jusqu'à la sublimation dans *Air*. « Je perdais pied »<sup>3</sup>, « recru de dégoût »<sup>4</sup>, « j'étais envahi d'une rage immense ».<sup>5</sup> Des notations éclairent les émotions de Max Aue après la rencontre des yeux des Juifs sur le point de jeter leurs dernières lueurs. Tout en restant dans le registre de l'opacité, observons pourtant que le fil de ses pensées ne va pas dans le même sens d'éclaircissement. Certes, la décision de regarder découle de son désir d'appréhender la réalité : « fermer les yeux, ce n'est jamais une réponse ».<sup>6</sup> Mais plus l'officier nazi s'efforce de mettre de l'ordre dans ses raisonnements, moins il réussit à déceler la logique des tâches qui lui reviennent. La Juive au regard clair, embrassée avant d'être

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 403.

<sup>2</sup> Id., p. 452.

<sup>3</sup> Id., p. 106.

<sup>4</sup> Id., p. 108.

<sup>5</sup> Id., p. 126.

<sup>6</sup> Id., p. 82.

pendue, hante le SS comme « une question têtue, bornée, qui me projetait dans un labyrinthe de vaines spéculations ».<sup>1</sup>

Grâce à son troisième œil, le regard d'Aue se transforme en vision. Le Führer portant le voile des Juifs : cette image chargée de connotations symboliques liées à l'ambivalence, disperse-t-elle l'opacité ou marque-t-elle la perte du sens de la réalité ? L'extériorisation de la perception de son moi transforme sa vie en une sorte de télé réalité : « Tout ce que je faisais devenait un spectacle pour moi-même ; ma réflexion elle-même n'était qu'une autre façon de me mirer, pauvre Narcisse qui faisais continuellement le beau pour moi-même »<sup>2</sup>. Ainsi on en vient à se demander dans quelle mesure ses implications dans les massacres tiennent du jeu théâtral, du désir de se montrer, de s'afficher. Sa punition s'avère consister en une permanente perception de son être où il se sent poursuivi par son œil inquisiteur. La mise en abyme du regard renforce l'importance de l'approche de la réalité par la vision du bourreau. L'intellectuel nazi se voit regarder les autres, agir et analyser. Comme un peintre qui se représente dans son tableau, Max Aue se met en scène dans son film.

Loin du monde de la guerre, le bourreau cherche à se retrouver. Ses explorations érotiques devraient donner un but à sa quête spirituelle. C'est le corps qui le trahit. Éreinté, il ne peut plus accéder à la pureté spirituelle. Le jeu transparence/matité est transposé au niveau du corps du bourreau. Son regard s'intériorise. Remarquons son évolution spirituelle. Après que sa pensée a rencontré des obstacles incessants, son âme atteint la clarté : « [...] mon esprit restait clair et transparent, mais mon corps, lui, se réfugiait dans son opacité et sa faiblesse, plus je le travaillais, moins il me servait de passage et plus il se muait en obstacle, je le maudissais [...] »<sup>3</sup>.

L'analyse de la symbolique de l'œil pratiquée sur *Les Bienveillantes* révèle toute sa puissance : elle appréhende tous les aspects de la réalité, y compris celle qui est rêverie et mystère, sans oublier la vision du monde du bourreau. L'étude du regard permet de dépasser la simple représentation de la réalité historique.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 171.

<sup>2</sup> Id., p. 414.

<sup>3</sup> Id., p. 834.

## La chute

Le symbolisme du haut et du bas mettant en œuvre tout le drame, selon Bachelard<sup>1</sup>, éclaire le trajet spirituel du narrateur depuis les massacres de Babi Yar jusqu'à la prise de Berlin. Les cauchemars d'Aue sont un prolongement de ce qu'il a vécu lors d'une guerre dont il comprend le but, aux mécanismes de laquelle il se soumet même si sa pensée parfois se révolte. L'image du métro dont la bouche revient dans ses rêves fait penser à l'idée de « chute », mise en évidence par Gaston Bachelard dans son livre *L'Air et les songes* : « L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement, son repos, son sommeil est le plus souvent une chute ». <sup>2</sup> C'est dans la chute que nous devons chercher la substance souffrante de l'être. Mais sur l'axe tragique, cette chute n'est pas permise. Oreste est pardonné. Les Érinyes deviennent des Euménides. Malgré les horreurs commises, aucun châtement ne s'abat sur l'officier nazi et c'est peut-être cela sa véritable punition. Il ne peut tomber vraiment. Il est retenu dans la gluance qui absorbe en elle le plongeon. La chute peut ouvrir dans l'être de véritables gouffres et « l'abîme est une matière d'enlèvement, l'abîme est une matière sale ». <sup>3</sup> Le visqueux arrive de cette manière à s'emparer de l'imaginaire aérien. Sur le plan de l'imaginaire, la chute de Max a lieu sous terre- ce qui n'est pas dépourvu de signification.

*Ma première nuit à Stalingrad, je m'en souviens encore, je fis de nouveau un rêve de métro. C'était une station à plusieurs niveaux, mais qui communiquaient entre eux, un labyrinthe démesuré de poutres d'acier, de passerelles, d'abruptes échelles métalliques, d'escaliers en spirale. Les trains arrivaient aux plates-formes et les quittaient dans un fracas assourdissant. Je n'avais pas de ticket et j'étais angoissé à l'idée d'être contrôlé. Je descendis de quelques niveaux et me glissai dans un train qui sortit de la station puis bascula presque verticalement sur les rails, en piqué ; en bas, il freina, inversa sa direction et, repassant la plate-forme sans s'arrêter, plongea dans l'autre sens, dans un vaste abîme de lumière et de bruit féroce.* <sup>4</sup>

Le champ sémantique du souterrain ne revêt plus les valeurs sécurisantes de repliement, de refuge. Au contraire, il amplifie le sentiment d'anxiété. La géographie des profondeurs

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 128.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 19.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 128.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 331-332.

s'enrichit des images auditives intensifiant la peur. La chute identifiée grâce aux coordonnées visuelles et auditives est réitérative. Le métro plonge tantôt dans un sens, tantôt dans un autre. L'incertitude, le doute se glissent ainsi dans le récit annonçant l'itinéraire du narrateur. Cette chute rencontre l'opposition froide du métallique à laquelle s'ajoute le bruit qui domine la scène. Signalons la sensation de lourdeur qui se dégage des éléments de la charpente du labyrinthe, lourdeur qui allonge fortement la durée de la chute. La présence du labyrinthe ajoute la notion d'emprisonnement à l'imaginaire de la chute. Le fait de ne pas être en règle, de ne pas avoir de ticket angoisse Aue et le détermine à devancer sa chute en descendant des escaliers pour atteindre un autre niveau. Le message décelé concerne son hypostase au sein de la bureaucratie nazie : ne pas être à sa place et être puni par une chute. Le basculement *en piqué* évoqué par le rêveur est éclairé par la théorie de Gaston Bachelard selon laquelle on devrait étudier la chute « comme une sorte de maladie de l'imagination de la montée, comme la nostalgie inexpiable de la hauteur ».<sup>1</sup> Le trajet du métro bascule verticalement en piqué. Son premier élan sur l'axe de la verticalité, vers le haut, s'inverse en piquant vers l'abîme. Ainsi, on arrive à distinguer dans un premier temps, l'envolée d'Aue vers les hauteurs, vers l'humanité, qui sera dans un second temps annulée par la chute dans la boue des crimes auxquels il assiste ou qu'il commet. Le rêve du métro apparaît comme signe prémonitoire de la chute intérieure. Quelques pages plus loin, on lit : « Je sombrais dans une indifférence sordide ».<sup>2</sup> Le bourreau perd la conscience de son être.

La chute fantasmagorique depuis le dirigeable a moins de violence, car elle se mue en vol. Le corps d'Aue réintègre son espace habituel dans le récit et fournit des indices sur l'état du voyageur des airs. « Je chutai dans le vide comme un pantin désarticulé, agitant mes bras et mes jambes dans le vent. La steppe brune et grise montait vers moi comme un mur ».<sup>3</sup> Ce paragraphe met ainsi au jour l'idée que le corps du narrateur est voué à la divagation. Il a complètement échappé au contrôle de son esprit. La théorie de la ressemblance et de la confusion entre le bourreau et la victime trouve son expression exemplative dans les mots *pantin désarticulé*. Le langage nazi s'est approprié le terme de *marionnettes* pour désigner les cadavres des victimes massacrées par les *Einsatzgruppen*<sup>4</sup>. Ces corps sont dépourvus de cette valeur qui permettait de

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 122.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 381.

<sup>3</sup> Id., p. 391.

<sup>4</sup> *Récits personnels*, in *Shoah*, film réalisé par Claude Lanzmann, Les Films Aleph, cop. 2006

les désigner comme membres de l'espèce humaine. Ils sont devenus des objets susceptibles de montrer que le narrateur tend à quitter le champ d'action qu'on lui a assigné. Remarquons de nouveau la présence de la verticalité dans ce fantasme de chute. La terre monte vers Aue tel un mur qui intègre la symbolique de la stabilité, de la sûreté, de la défense et celle d'une élévation qui exclut les autres valeurs attribuées au mur : l'isolement, l'étouffement.

L'imaginaire souterrain nous conduit au symbolisme des ténèbres. Le monde obscur nous fait chercher la moindre lueur. Par contre, le bourreau écartelé entre le doute et l'impératif de l'obéissance fuit la lumière : « Je me tordrai [...] pour son ventre, celui d'avant la lumière, la malsaine, la sordide, la malade lumière du jour ».<sup>1</sup> Il s'ensuit que la lumière recèle des valeurs négatives, associées à un monde d'où la vie est bannie.

La technique psychanalytique de Robert Desoille conseille un rêve de descente avant le rêve d'ascension vers une unité d'avenir. Elle s'avère être appropriée pour approcher les analepses qui parsèment le récit de l'officier. Il descend dans son esprit pour retrouver le passé qui peut l'aider à se sauver : « Je fouillais dans les images de mon passé comme dans un jeu de cartes, usé tentant d'en extraire une qui pourrait prendre vie devant moi quelques instants ».<sup>2</sup> La descente est une figure récurrente si on l'envisage comme plongée en soi-même par le biais du passé. Le récit foisonne de retours en arrière, de moments où le narrateur revit son existence d'avant son implication dans les meurtres. Il construit ainsi un passé dans le passé. Le procédé du récit emboîté doit être mis en rapport avec le complexe de Jonas. Le directeur de la fabrique de dentelle raconte ses souvenirs liés à la guerre et même les souvenirs qui traversaient sa pensée, au fil de son évolution dans les événements les plus importants de la Deuxième Guerre mondiale.

Il faut ajouter la notion de pesanteur au thème de la chute/élévation. Le poids du corps du Juif que Max porte au début de son périple en Ukraine devient celui de son propre corps qui lui devient étranger. En décrivant ses souffrances physiques, il nous parle de sa chute spirituelle. La pesanteur représente la réalité « lourde et riche de peine »<sup>3</sup> qu'il doit affronter et dont il se sauve parfois par le rêve. Par ailleurs, la nature généreuse ployant « sous le poids des prunes violettes

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 342.

<sup>2</sup> Id., p. 351.

<sup>3</sup> Id., p. 376.

[...] des lourdes masses de potirons »<sup>1</sup> se mue en terre boueuse qui ralentit l'avancée des ennemis. La lourdeur de la terre suggère l'accès entravé vers la libération.

Les données avec lesquelles Julia Kristeva enrichit le concept de chute viennent corroborer notre thèse. Selon elle, la chute instaure « la connaissance et la quête de la conscience, elle ouvre la voie à la spiritualité [...] ».<sup>2</sup> Le parcours descendant dans le métro des rêves de Maximilien Auer et la plongée dans les eaux de la Volga tiennent à cette focalisation sur les expériences intérieures. L'imaginaire emprunte la forme d'une réalité qui accompagne les descriptions froides de scènes abominables. Les immersions dans l'eau du bain traduisent d'emblée une correspondance avec le rêve de la vie intra-utérine. Le trajet de la réflexion bute sur un obstacle insurmontable, l'impossibilité d'associer l'odieux des tueries à l'acte humain de penser. Les références au ventre maternel ne se départissent pas de l'idée d'abandon, de renoncement à cette quête du sens.

### **Le regard vers les hauteurs**

Les coordonnées spatiales perdent leur sens habituel. La forêt, la ville, la neige acquièrent des connotations douloureuses. La sérénité, la pureté, la beauté de l'extérieur ne représentent qu'une illusion. Un tableau d'hiver avec des flocons dansant « dans l'air gris, joyeux et légers » de sorte que tout ressemble à « un pays de fées cristallines »<sup>3</sup> est finalement peint avec des couleurs tristes montrant la souillure des hommes tout autour du narrateur.

La dualité d'Aue donne matière à réfléchir : d'un côté, on voit le nazi enfermé dans le système de la tuerie, suivant un chemin qu'il n'a pas tracé et, de l'autre, on découvre Aue qui désobéit par désir de comprendre. Le personnage diurne s'oppose à son double nocturne. Observons l'insertion de segments où le narrateur décrit des scènes de massacre ou de guerre et ceux où son regard de promeneur domine. Il admire la sérénité de la nature, détaché de la réalité cauchemardesque. Le redressement fait partie des symboles spectaculaires du régime diurne. Il manifeste la tendance du héros à se retirer de l'horreur, à rester vertical. Dans ce cas, on tient à le préciser, Max rentre dans la catégorie définie par le psychanalyste Theweleit. Il est le nazi qui

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 91.

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 148.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 351.

s'oppose à la chute, à la dissolution, à tout ce qui peut appartenir aux codes de la défaite. Par ailleurs, ce même regard vers les hauteurs le distingue des autres et présage son isolement dans les rêves, les fantasmes, le renoncement, l'abandon. Ce regard caractérise le narrateur vivant l'horreur tout en essayant de s'en détacher. Ses stratégies d'évitement se laissent facilement repérer au niveau du texte, dans les passages où la nature fait son apparition : « de ce côté-là, il n'y avait pas de fumée, et le soleil brillait sur la campagne ».<sup>1</sup> La fumée équivaut aux actions de destruction. Le regard d'Aue s'élanche vers la nature au milieu de laquelle son esprit se repose et qu'évoque souvent le récit des périples de l'*Einsatzgruppe* dont il fait partie.

*Je retrouvai avec plaisir la douceur de la campagne galicienne [...] dans la poussière des colonnes de camions de loin en loin le soleil perçait les longues rangées de nuages blancs [...] le ciel, vaste plafond d'ombres, gai et tranquille.*<sup>2</sup> ;

*La steppe ukrainienne, une immense prairie ondulante [...] les tournesols, tournés vers le ciel, suivaient de leurs couronnes dorées la trajectoire du soleil.*<sup>3</sup> ;

*Plus haut, entre des champs détrempés où les plaques d'eau reflétaient le soleil, une douzaine d'oies blanches marchaient en file*<sup>4</sup> ;

*Plus bas commençait un champ de blé, gardé par un corbeau crucifié par les pieds, les ailes déployées. Je me couchai dans l'herbe et regardai le ciel. Je fermai les yeux*<sup>5</sup>.

« Je regardai », « je contemplai », ces verbes montrent que le narrateur se distancie de l'action, traçant entre les autres et lui une frontière nette. Les éléments qui servent de repères spatiaux « plus loin », « plus haut », ont le même rôle que ceux qui servent à délimiter l'*ici*, le *maintenant* et le *là*, *autrefois*, car, on verra plus loin, l'officier nazi fuira son présent en rêvant à son enfance et en fantasmant, en se réfugiant dans une réalité hors du réel. L'évocation du soleil, du ciel et de la poussière qui monte, dont la connotation renvoie à l'idée de quitter la terre pour gagner la sérénité des hauteurs, doit être traitée à la lumière de la poétique de l'imaginaire.

Cet aspect d'au-delà se manifeste toujours dans les descriptions du narrateur où les connotations ne se limitent pas à une dimension spatiale, mais sont liées à la conduite de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 39.

<sup>2</sup> Id., p. 78.

<sup>3</sup> Id., p. 79.

<sup>4</sup> Id., pp. 82-83.

<sup>5</sup> Id., p. 84.

l'officier dans les actions génocidaires auxquelles il participe. L'identité de Max se forge aussi avec cet appel vers l'au-delà qui définit son caractère de bourreau différent, aspect développé dans le chapitre de notre thèse consacré à cette problématique. Ses rêveries déteignent sur son quotidien. Rappelons-le, la présence d'un gant au bord d'une fenêtre acquerra des valeurs particulières. Les objets parlent au narrateur d'événements à venir ou lui rappellent des bribes du passé.

Même au cœur de la tuerie, son esprit ne cesse de se soustraire aux actions de massacre. Nageant dans la piscine à côté d'un petit camp, il contemple « le ciel et les cimes tremblotantes des arbres ».<sup>1</sup> Les images du redressement, de la hauteur que Bachelard trouve les plus précieuses ne sont pas prédominantes dans le récit de Littell, mais leur repérage s'avère être utile pour la compréhension de l'ambivalence. On observe deux stratégies d'évitement : attirance pour le gouffre au sein de la terre, élan vers la verticalité.

On distingue dans les gestes et les attitudes du narrateur cette tendance vers la verticalité. Sa pensée transgresse l'interdit et cherche à comprendre. Toutes ces hypostases où l'auteur nous montre Aue en train d'observer<sup>2</sup> la nature le placent en deçà de l'inhumanité. Il trouve dans le spectacle de la nature les forces nécessaires pour se rétablir, se ressourcer, mais aussi fuir les horreurs. La campagne épuisée, dépourvue de ses richesses, hostile et froide équivaut à son épuisement spirituel, à l'anéantissement qui s'est emparé de son corps. Dans ce cas, on remarque quelques rares rappels du milieu environnant qui, chaque fois, renvoient à l'idée d'hostilité. « Je cherchai la Volga [...], mais elle restait cachée derrière les ruines »<sup>3</sup>. Le même refus concerne le Caucase qui domine le récit des massacres en Ukraine. La brume estivale « empêche de voir les monts du Caucase »<sup>4</sup>, « l'*Endsiege* continuait à reculer, tels les pics magiques du Caucase »<sup>5</sup>. Aue sent la présence des monts et en aperçoit des parties. Mais ils se dérobent à son regard jusqu'au moment où il accompagne le vieux Juif pour creuser sa tombe. L'instant mystique est vécu avec une grande intensité. Le Caucase apparaît dans toute sa splendeur. Ses cimes

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 553.

<sup>2</sup> Comme le dit Bachelard, « contempler l'univers, c'est mettre le corps humain en action contre le monde », Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 362

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 373.

<sup>4</sup> Id., p. 218.

<sup>5</sup> Id., p. 231.

interpellent le narrateur qui se caractérise par sa quête des hauteurs liée à son désir de comprendre. Quant à la chaîne montagneuse, remarquons que sa description est liée au champ musical au sein du thème de l'errance. L'esprit du narrateur s'égaré parmi les crêtes comme parmi les lignes de la musique. Cela lui permet d'échapper aux horreurs. « Je regardai de nouveau les montagnes. Les variations subtiles et infinies du bleu qui teintait les flancs devaient pouvoir se lire comme une longue ligne de musique, rythmée par les crêtes ». <sup>1</sup>

Pour continuer l'étude des coordonnées spatiales, disons à la suite de Bachelard que les images où le regard domine, par exemple « au-dessus d'un promontoire devant la mer, au-dessus de la tour du beffroi devant la ville au-dessus de la montagne devant la terre infinie », enrichissent une approche aux multiples nuances par la psychologie de la hauteur. <sup>2</sup>

Le lever du soleil sur le fleuve chasse les cauchemars de l'officier dont les traces sont représentées par les eaux troubles. Le regard circulaire qui embrasse tout le paysage cherche un appui dans la réalité. Les eaux se retrouvent sous les pieds et le regard monte, s'accrochant au dôme du clocher. Les ténèbres des rêves, la misère du quotidien sont dominées. « L'aube pointait et je montai sur les falaises regarder le soleil se lever sur le fleuve, les ponts disloqués, la ville et la plaine au-delà. Le Dniepr s'étalait sous mes pieds, large, lent, ses eaux couvertes de spirales d'écume verte » <sup>3</sup>. Plus loin, après avoir parcouru une route montante, il découvre à ses pieds la Piatigorsk, qui se dessine sur un fond de volcans. En associant homme et montagne, la description de la ville au pied du Caucase utilise le champ lexical de la sérénité et du détachement. L'arrivée d'Aue dans cette ville où il devra procéder à la réalisation d'une étude sur les Bergjuden se déroule « sous le bleu-gris du ciel qui restait encore lourd de brume et de la poussière de l'été » <sup>4</sup>. Le paysage est en parfait accord avec le statut ambigu du narrateur et avec son état d'esprit au sein de l'administration nazie. Les montagnes donnent pour une courte période les points de repère habituels de son quotidien et de son logement. Il peut apercevoir la « longue crête pelée de la Goriatchaïa Gora avec son pavillon chinois et quelques arbres, et puis

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 264.

<sup>2</sup> « Une étude sur les images de la terre doit considérer ces images prises d'un lieu élevé. Nous y trouverons un type de contemplation. Il semble qu'une telle contemplation grandisse à la fois le spectacle et le spectateur. Elle donne l'orgueil de voir grand et elle éveille l'idée d'immensité. » Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 378.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 112.

<sup>4</sup> Id., p. 223.

la plaine et les volcans derrière, étagés dans la brume ». <sup>1</sup> Cependant, la brume empêche de voir complètement le royaume de la montagne. Aue tâtonne, hésite. Son adhésion au système l'empêche de voir clair. Voss, présent dans ce chapitre, va faire germer en lui le doute. En considérant l'anthropologie raciale comme une *philosophie de vétérinaires*, sans théorie ni critères, le linguiste intègre le cercle des intellectuels refusant d'adopter sans réflexion les idées nazies. L'influence de Voss sur les idées du SS Maximilien Aue se remarque dans la rédaction du rapport que celui-ci doit entamer pour prouver la pure origine juive des Bergjuden. Ce rapport, loin d'être convaincant, lui vaudra l'exil à Stalingrad.

Le récit de Littell au moment où le narrateur raconte son retour à la vie précise les remarques de Gaston Bachelard. *Sarabande* s'ouvre sur la scène où Aue reprend possession de son corps, de son esprit et du milieu environnant. Sa redécouverte est d'abord placée sous le signe de l'abîme et des profondeurs. Par contre, le redressement de son corps et de son esprit est développé dans le registre de la hauteur : en Poméranie, dans une maison de repos, l'officier trouve à quoi se raccrocher pour revenir à la vie : « poussé en chaise roulante par une infirmière, je pouvais venir me placer devant une grande baie vitrée et contempler les eaux lourdes et grises de la Baltique, le jeu strident des mouettes, le sable froid, mouillé de la plage, tacheté de galets ». <sup>2</sup>

Retrouvant ses sensations, il se réapproprie l'espace. L'évocation de sa contemplation renferme des syntagmes renvoyant aux images visuelles, auditives, tactiles rejointes par des perceptions olfactives éveillées par l'odeur de phénol emplissant les couloirs et suscitant les rêveries sexuelles du corps longtemps oublié, rejoint plus loin. La contemplation que Bachelard associe à la domination revêt une valeur particulière dans le rapport entre le nazi et son corps. Max recouvre tout à la fois la vue, le toucher, l'odorat et un esprit qui sait encore se réjouir de ce qu'il contemple. Le tour d'horizon met en œuvre la reprise des sens. Aue commence à redécouvrir son corps dont les réactions cadrent avec l'idée de grandeur, de possession du paysage. Ses érections traduisent l'éloignement de la déchéance.

L'onirisme panoramique mis en évidence par Bachelard s'accompagne d'autres valeurs chez Aue. Confronté à des hommes ayant oublié l'humanité, le narrateur cherche des points

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 232.

<sup>2</sup> Id., p. 404.

d'ancrage dans l'univers extérieur. Si l'on veut identifier la posture d'un bourreau éprouvant de l'empathie envers les victimes, il faut mettre en rapport son regard de contemplation avec son esprit qui veut s'évader : « sa hauteur de vue » depuis les « demeures de charme dominant les villes qu'il martyrise »<sup>1</sup> que Charlotte Lacoste associe à une position de dominant glisse souvent vers de beaux paysages, après des scènes de massacre. Son regard voulant fouiller les cadavres est purifié par un détour panoramique au dessus de la ville vers des coins de nature où travaillent ceux qui communient avec elle : jardins, petits potagers avec quelques arbres fruitiers. Sur le chemin de l'*Einsatzgruppe*, la terre étale ses richesses que le narrateur n'hésite pas à énumérer avant ou après avoir donné des détails sur l'horreur. Cette nature insouciante ne fait pas de différences. Elle accueille tueurs et victimes de la même manière. L'évocation du paradis des Cosaques du Kouban<sup>2</sup> précède le gazage des patients de l'hôpital psychiatrique et des meneurs juifs de Vorochilovsk.

Son geste habituel d'allumer une cigarette marque cette tendance au détachement. Il sort pour fumer, et il aperçoit le ciel clair, les étoiles étincelant « par-dessus les hautes façades de l'ancien monastère, fermées et impassibles sous la douce lumière blanche ».<sup>3</sup> Aue, lorsqu'il fume, nous apparaît coincé entre deux mondes.<sup>4</sup> L'imaginaire des hauteurs renforce ainsi la thèse de la dualité du bourreau. Captif dans l'enfer, il cherche la délivrance. Son regard s'évade. Devant l'horreur son regard quitte le champ visuel immédiat et la réalité est présentée de manière panoramique : « Dans la cour, le soleil brillait sur les flaques de sang frais et les dalles en calcaire, sur les corps lourds des Juifs, sur leurs costumes de drap grossier, noir ou brun, imbibé de sang ».<sup>5</sup> Les tueries sont souvent accompagnées de petites séquences décrivant les constatations du bourreau sur le paysage. Les images de la pesanteur, *les corps lourds, les dalles en calcaire*, côtoient celles du champ sémantique de la hauteur, de l'aérien : les flaques qui s'évaporeront sous la chaleur. Le noir, le brun évoquent la terre qui accueillera les corps.

---

<sup>1</sup> Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010, p. 155.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 216.

<sup>3</sup> Id., p. 47.

<sup>4</sup> *Ecce Homo* de Ribemont-Dessaignes fait comprendre à Bachelard la verticalité humaine allant dans les deux sens, vers le haut et vers le bas ; cela apparaît dans l'image du rêveur qui fume sa cigarette et « médite le double mouvement (...) la fumée qui monte vers le ciel, la cendre qui tombe sur les pieds de l'enfer ». Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 343.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 53.

« La dialectique de l'accablement et du redressement qui caractérise l'imagination de la pesanteur »<sup>1</sup> s'étend même au niveau de la structure du roman. La lourdeur de la mort dans le mouvement de la danse solennelle d'*Allemandes* s'oppose au chapitre *Air*, où le corps perd sa pesanteur, sublimé par le désir érotique. Sur le même axe des images de la pesanteur, situons celles du corps et le rapport que Max entretient avec lui. Porter le corps du Juif blessé lors des pogromes de Lemberg n'est pas sans impact sur le psychisme du narrateur. Plus tard, ce sera le poids de son corps en dérive qu'il devra porter. « Mon cœur battait très fort : jamais je n'avais porté un mourant ».<sup>2</sup>

### II.2.5 La poétique du feu

L'imagerie du feu, par le biais des complexes d'Empédocle et de Prométhée enrichit les outils critiques décelant les apports de la vision d'Aue à la représentation de la réalité. L'idée qu'a le narrateur de se suicider en plaçant une grenade contre son cœur rejoint la constellation symbolique du feu. Cette manière de mourir, dans un brusque éclat, montre que le périple à travers l'imaginaire du feu littellien croise le complexe d'Empédocle, philosophe ayant choisi de finir dans les flammes, par « une mort qui le fond dans le pur élément du Volcan ».<sup>3</sup> Le feu qui le brûle intérieurement veut rejoindre le feu universel. Se vouer au feu signifie récupérer sa liberté, car, si la naissance est imposée, le désir de mort relève du choix. L'officier nazi, en proie à la fièvre, « fournaise déchaînée »<sup>4</sup>, éprouve « une âcre envie de mourir vite pour y mettre fin ».<sup>5</sup> L'isomorphisme du feu et de la pensée se condense dans le symbolisme de la tête devenue un *four crématoire*. Le passé poursuit Aue. Son imaginaire est hanté par des scènes de meurtre. Le chapitre introductif évoque déjà le vécu du de SS. Les quelques références à la violence de la guerre portent la marque du feu, « phénomène privilégié qui peut tout expliquer ».<sup>6</sup> Son quotidien d'après la guerre est accompagné d'images flamboyantes et sanglantes, tirées de son inconscient, mais issues de la réalité dont il témoignera plus loin : un homme qui tire au hasard

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 389.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 52.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 43.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 743.

<sup>5</sup> Id., p. 747.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 21.

dans le bar où il se trouve, une grenade explosant dans une salle de cinéma, la déflagration d'un véhicule sur la place publique.

La redécouverte du monde après son accident est placée sous le signe d'un feu qui ouvre à l'extérieur. Un feu intime qui forme idées et rêves<sup>1</sup> le guide à réapprendre à vivre sa vie. « En ces contrées blanches, sans fin, une boule de feu tournoyait, me crevait le regard. Mais ces flammes étrangement ne donnaient aucune chaleur à la blancheur ».<sup>2</sup>

Le corps en flammes<sup>3</sup>, une autre image de la poétique du feu, témoigne de la souffrance de Max Aue. Indéniablement, le bûcher intime du SS doit être mis en relation avec son inconscient. Les flammes de la mort et de l'anéantissement prennent de nouvelles significations lors de l'évocation de la pendaison de la Juive embrassée par les SS avant sa mort. Le savoir transmis par le regard pur de la victime provoque la combustion du corps d'Aue. Le désaveu du bourreau par rapport aux actions meurtrières revient dans le texte par le biais de l'imaginaire du feu : le narrateur ne nous épargne aucun détail sur les étapes de l'embrasement de son corps.

*[...] et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. Mes vêtements crépitaient, la peau de mon ventre se fendait, la graisse grésillait, le feu rugissait dans mes orbites et ma bouche et nettoyait l'intérieur de mon crâne. L'embrasement était si intense qu'elle dut détourner la tête. Je me calcinaï, mes restes se transformaient en statue de sel [...]*<sup>4</sup>

Soulignons la réaction de l'autre. La fille détourne la tête, car elle a vu cet incendie intérieur. C'est sa réponse à un message transmis par un humain à un humain. Il y a eu communication entre les deux êtres. Aue n'est pas un SS déchaîné pour qui la victime n'existe qu'en tant qu'objet à détruire. La fragmentation de son corps calciné constitue le pendant de la destruction du corps de la victime. Le fait d'utiliser le corps de cette fille pendue comme miroir renvoyant à Aue sa propre image marque beaucoup la symbolique du roman. La photo de la juive pendue de Krakov qui a donné naissance aux *Bienveillantes* retrouve sa place dans un

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 100

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 399.

<sup>3</sup> *Le Docteur Pascal* de Zola révèle à Bachelard de nouvelles valeurs du complexe d'Empédocle fusionné avec celui d'Hoffmann. Oncle Macquart meurt royalement « comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps ». Pour le philosophe de l'imaginaire, la scène de Zola montre que les mêmes images évoquent les créations scientifiques et littéraires. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 164.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 171.

instantané d'une séquence narrative. L'aspect itératif de cette image montre que le narrateur prend du recul, s'analyse, remet en question l'idéologie promouvant les tueries inutiles.

La mort par le feu prolonge le désir d'absolu qu'il voit à l'origine de son choix politique. Les défaillances physiques de Max Aue représentent les traces de son déchirement spirituel. Ses délires fiévreux associent à nouveau, de manière privilégiée, le feu à ses états intérieurs.

*L'ange ouvrait la porte de mon bureau et entra, porteur du charbon ardent qui brûle tous les péchés ; mais au lieu d'en toucher mes lèvres, il l'enfonçait entier dans ma bouche [...] je brûlais vif<sup>1</sup>*

Le feu acquiert ici valeur de purification. La fièvre, « marque d'une impureté dans le feu du sang »<sup>2</sup> doit être chassée par cet autre feu de l'ange qui scelle les lèvres des nouveau-nés pour qu'ils ne dévoilent pas le savoir acquis dans la vie d'avant la naissance. Les conflagrations indiquent le passage de la réalité à l'imaginaire. Des scènes surprenantes révèlent la souffrance au nazi : soldat recueillant le sang de son moignon pour le boire, filles impudiques montrant leur derrière crasseux, Hauptmann écoutant des disques en présence d'un cadavre soviétique, bribes d'un monde en train de se désintégrer et de perdre tout sens.

Le feu est une clé pour comprendre l'évolution du comportement de Max dans son histoire personnelle. La perte du père, imputée à la mère coupable de s'être remariée, inspire une malveillance envers elle. Le bûcher annonce le massacre de l'Atride qui surviendra dans le chapitre suivant : « Ma haine était là, entière, éclos, une chose pleine et presque savoureuse en moi, un bûcher attendant une allumette ».<sup>3</sup>

Certes, les valeurs décelées dans l'imaginaire du feu sont centrées sur la destruction, le changement, l'évolution, la transformation ou la purification. Mais, il faudra tenir compte aussi du renversement de la valeur imaginaire du feu, présenté comme rappel des origines : « élément régressif, éveillant le désir d'un retour aux douceurs originelles de la gestation, ce n'est plus un feu qui brûle, mais un feu qui chauffe. Le point commun de ces deux cinétismes, c'est le concept de naissance ».<sup>4</sup> Le complexe de *Terre chaude* proposé par Chelebourg peut s'observer dans

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 376.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 175.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 345.

<sup>4</sup> Dans le complexe d'Empédocle, il faut voir la renaissance cosmique, l'intimité volcanique grâce à la régression intra-utérine. Christian Chelebourg illustre celle-ci par le récit *Hector Salvadac* de Jules Verne.

l'attirance d'Aue pour la terre : il s'enquiert de l'emplacement de sa tombe auprès du vieux Juif. Durant son délire onirique, il mange de la terre tout en rêvant des tombes des peuples montagnards. Il se roule dans les feuillages de la forêt durant son séjour poméranien. En extrapolant, signalons le lien entre la chaleur et le retrait, car pour Aue, le corps devient aussi abri, refuge.

*En pensée, je tirais autour de moi non seulement mes draps et mes couvertures, mais l'appartement entier, je m'en enveloppai le corps, c'était chaud et rassurant, comme un utérus dont je n'aurais jamais voulu sortir, paradis sombre, muet, élastique [...] une immense symphonie organique.*<sup>1</sup>

Le champ lexical de l'enveloppement suit le principe de l'emboîtement. L'espace extérieur est intimisé. Les draps, l'appartement deviennent le lieu où le corps rejoint le monde intra-utérin. Ces couches superposées renvoient à l'idée de chaleur organique ressentie dans le ventre maternel, de bien-être dû au sentiment de protection. Les ténèbres et le silence se transforment en coordonnées d'un univers harmonieux et reposant.

Afin de saisir toutes les nuances de l'imaginaire du feu, envisageons le complexe de Prométhée qui, selon Bachelard, concentre « toutes les tendances qui nous poussent à savoir ».<sup>2</sup> Le besoin d'absolu qui inspire Aue en matière de sexualité et de politique permet de relier le sens de ses actes à ce complexe. Les jeux érotiques de son âge tendre, son adhésion à l'idéologie *völkisch* en s'inscrivant à la section Ausland du NSDAP illustrent ce désir de connaître, de dépasser les limites. À cela s'ajoute son intérêt morbide pour les corps au seuil de la mort, pour les cadavres, pour l'acte de mourir.

Par ailleurs, le mythe de Prométhée renforce l'idée de dualité abordée au chapitre consacré à l'identité. Comme l'écrit Jung dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* « la préparation du feu est un acte de conscience *par excellence* et il tue l'état obscur d'attachement à la mère ».<sup>3</sup> La présence du feu dans l'imaginaire du narrateur révélant cette passion de percer la carapace de l'incompréhensible et l'appel de la terre, le souhait de retour au ventre maternel,

---

Le personnage éponyme, vivant sur une comète, transforme le volcan en demeure protectrice. Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p. 53.

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 745.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 30.

<sup>3</sup> Cité in Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 127.

montrent les tiraillements de Max Aue. Être frontière, comme Prométhée, qu'on ne peut ni innocenter ni assimiler aux bourreaux ordinaires, il est puni de ses péchés. Son corps est stigmatisé. Les nombreux épisodes de fièvre révèlent au fil des pages ce pan de la réalité du SS, le mal-être. « Les poussées amères »<sup>1</sup> de la fièvre entre les rafales de Kharkov, les flammes qui lui mordaient les paupières, creusaient ses narines à Stalingrad<sup>2</sup>, son errance dans « les bois touffus de la fièvre »<sup>3</sup> après avoir assisté à l'évacuation des Juifs de Hongrie marquent les trois étapes tourmentées et importantes de son parcours au cœur du génocide.

### II.3 Une lecture durandienne de l'imaginaire de Littell

Le schéma de l'imaginaire durandien nous sert à organiser les structures repérées dans le récit du bourreau. Ainsi arrive-t-on à voir sa tendance à quitter la posture dominante caractéristique des nazis pour en adopter d'autres, copulative et digestive. Les bourreaux volontaires d'Hitler, dont l'icône est Thomas, cherchent à marquer leur position dans une hiérarchie par une volonté de conquête et de dépassement. La pureté, la verticalité vers lesquelles ils tendent correspondent aux symboles du postural. Les théories nazies, pureté de la race, désir de perfection, quête de l'immortalité, se prêtent à ce type d'analyse. Mais le parcours d'Aue ne s'inscrit pas dans cette ligne. Adeptes du parti nazi, vu sa passion pour l'absolu, il découvre peu à peu les failles du raisonnement menant à l'anéantissement des humains. Son évolution dans la hiérarchie nazie est due en grande partie à l'intervention d'adjuvants qui le poussent. Ses premières actions ne font qu'attirer le mécontentement de ses supérieurs. Son esprit ne réussit pas à intégrer le schéma de la pensée destructrice. Sur le plan de l'imaginaire, son involution apparaît dans l'évocation récurrente de la vie d'avant la naissance, dans les références au blottissement, au repliement.

Les rites de coupure faisant partie des symboles diairetiques, appartenant au régime diurne de l'image sont mis en rapport avec l'interprétation des rituels d'excision et de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 168.

<sup>2</sup> Id., p. 376.

<sup>3</sup> Id., p. 741.

circoncision<sup>1</sup>. Durand y voit l'intention de séparer, de trancher le masculin du féminin dans le but de purifier, d'annuler la confusion des sexes. Cette théorie étaye la thèse d'une non-coïncidence pesante entre actions et destins du narrateur des *Bienveillantes*. Aue circoncis rêvant de devenir femme recourt à l'homosexualité pour se rapprocher des sensations éprouvées par celle dont il est amoureux. La scission réitère diverses séparations, la première à la naissance des jumeaux au sexe différent, la seconde à l'occasion d'une circoncision faisant référence au rituel juif. Cette pratique est associée par l'anthropologue de l'imaginaire à « l'arrachement du mauvais sang, des éléments de corruption et de confusion ».<sup>2</sup> Ainsi, notre démarche interprétative s'enrichit de nouveaux arguments, la circoncision d'Aue apparaît comme différence purificatrice. D'une part, cela le différencie des autres bourreaux et d'autre part, cela traduit sa fidélité à l'amour d'Una. L'idée de la femme sale et corruptrice représente une étape de la pensée d'Aue qui ne peut imaginer auprès de lui une autre qu'Una, en l'occurrence Hélène, Allemande blonde, bon sujet de Lebensborn, qui lui répugne.

*Un sac à semence, une couveuse, une vache à lait, la voilà, la femme dans le sacrement du mariage. Si peu attrayantes que fussent mes mœurs, elles restaient au moins pures d'une telle corruption*<sup>3</sup>.

Pour bien interpréter les symboles qui traversent le roman, déterminons le régime de l'image et de la structure de l'imaginaire sur laquelle peut s'accrocher une autre couche de réalité. Cette dynamique structurante<sup>4</sup> permet la mise en rapport d'éléments de l'imaginaire, censés conduire à une compréhension plus profonde de l'œuvre. Le régime sous lequel se développe l'imaginaire des *Bienveillantes* semble être celui du nocturne, de l'enveloppant et du féminin dont la symbolique est associée à l'eau.

Une autre raison détermine le choix de ce régime : le caractère isomorphe des symboles qu'il rassemble et l'isomorphisme axé sur le redoublement euphémique constitué essentiellement par la double négation<sup>5</sup>, de la négation de la mort par la mort, par exemple. Un exemple illustrant cette théorie vient de Marie Bonaparte citée par Gilbert Durand. Le saint Christophe du musée

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 193.

<sup>2</sup> Id., pp. 312-313.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 747.

<sup>4</sup> Perrin Rocha-Pitta, *Proposition pour une méthode d'analyse des œuvres d'art d'après Gilbert Durand* in Joël Thomas, *Introduction aux méthodes de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 268.

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 232.

byzantin d'Athènes est affublé d'une tête de chien. La mort est invoquée contre la mort. L'image du géant provoquant la mort, dompté par le Christ (mort et ressuscité) devient talisman contre la violence de la mort. Dans les *Bienveillantes*, la parole du bourreau sert à dire ce qui ne pouvait pas être exprimé et compris par les victimes dont Maximilien Aue porte la croix. Il retourne en arrière sur le chemin des souvenirs, éclairé par les rêves, les fantasmes, les pulsions d'un corps dévasté reflétant un esprit désaxé par les massacres. Le bourreau devenu victime de ses propres actes rêve du retour à la mère. Il se réfugie dans les souvenirs solaires de son enfance. Son parcours rejoint en plusieurs points le chemin de celui qu'il doit tuer, le Juif broyé par un système d'anéantissement bien rôdé : souffrance physique, perte de maîtrise du corps, humiliation, engourdissement de l'esprit, perte de l'humanité.

Il nous faut mentionner pourtant la présence de quelques figures du régime diurne repérées dans le chapitre *Allemandes*. Elles apparaissent surtout comme intentionnalité. Les matières lumineuses surgissent sous le regard du narrateur cherchant au-delà des massacres, le ciel, les rayons du soleil, la pureté d'un monde en train d'être souillé. L'étude du complexe de la contemplation proposé par Bachelard vient éclairer cette thèse. On remarquera qu'au fur et à mesure que le nazi s'approche du cœur de la machine de la tuerie, ses souvenirs d'enfance s'assombrissent. À Stalingrad, le souvenir de sa mère, éveillé par le cri d'un blessé appelant celle qui lui a donné vie, ne fait qu'attiser sa haine. Le grenier lumineux se transforme en cave puante où toutes les terreurs se déchaînent. Ses souvenirs, allergie au lait maternel, signe d'un futur conflit, trahison de son époux par l'oubli, raniment les souffrances causées par une personne d'autant plus détestable qu'elle a été aimée.

L'univers du bourreau de Littell ne comporte pas forcément d'images de puissance, de domination, d'écrasement de l'autre. Il est au contraire contaminé, même envahi, par la figure de la victime qui souffre et désespère. On est loin de l'hypostase commune : posture de l'un dressé et de l'autre recroquevillé. Le rigide s'amollit, les ténèbres appellent la lumière. La mort est évoquée aussi par celui qui l'inflige.

Le régime nocturne de l'imaginaire élabore des images que Durand inclut dans la catégorie de ce qui est familier et douillet. Le schème amniotique de l'intériorité englobe l'évolution du narrateur des *Bienveillantes* au sein des horreurs de la guerre. Il fait souvent référence à son propre corps, à ses sensations, au passé où il cherche des images qui l'éloignent

de l'extérieur agressif. L'imaginaire de la descente accompagne le parcours du narrateur qui bien qu'adhérant au parti, se questionne de plus en plus sur la manière de mettre l'idéologie nazie en pratique. Depuis *Allemandes* jusqu'à *Gigue*, le regard se focalise de plus en plus sur le corps et sur l'intérieur. L'exaltation corporelle du chapitre *Air* qui, selon certains critiques, ne trouve pas sa place dans un roman aux accents réalistes, représente le sommet du détachement du bourreau, de sa rupture d'avec le système meurtrier.

Les pulsions digestive et anale constituent de fortes composantes de cet imaginaire et jettent un pont entre l'univers d'Aue et celui des Juifs acheminés vers la mort. Le roman *L'Espèce humaine* de Robert Antelme nous dévoile le quotidien de l'habitant du Lager : sa préoccupation obsédante de maîtriser la faim, de rationaliser les miettes de pain, d'appivoiser le manque par des simulacres d'aliments procurés et les allers-retours vers latrines, lieu important des camps : « On tremblera toujours de n'être que des tuyaux à soupe, quelque chose qu'on remplit d'eau et qui pisse beaucoup ».<sup>1</sup> La déshumanisation se laisse voir dans cette condition où l'être est amené à se préoccuper des seuls besoins primaires. La pensée est interdite, et d'ailleurs impossible. Le récit de l'expérience de Maximilien Aue sur le front s'organise comme une recherche pour comprendre le génocide, pourtant la pensée se refuse à maintes reprises. Les souffrances de son corps réitèrent celles de ses victimes : vomissements et diarrhées accompagnés sur le front russe de la pénurie de nourriture.

Pour compléter l'étude de l'imaginaire de la descente, examinons encore d'autres images en tenant compte du lien qu'établit Freud entre ventre sexuel et ventre digestif. « L'imagination de la descente vérifie l'intuition freudienne qui fait du tube digestif l'axe descendant de la libido avant sa fixation sexuelle ».<sup>2</sup> La chaleur douce et intime relie ces deux concepts. Par ailleurs, Durand voit dans « l'imagerie digestive, buccale ou anale, un symptôme de régression au stade narcissique ».<sup>3</sup> L'ancrage du récit de Littell dans l'imaginaire du corps tient à cette régression. Dans l'approche de la réalité du roman, observons la digestion malheureuse et les nombreuses scènes érotiques décrites minutieusement. *Les Bienveillantes* se réfère souvent à des repas variant selon l'époque et le lieu. À Stalingrad, il s'agit plutôt d'avalier. Dans les descriptions du narrateur, il est plusieurs fois question de soupe et d'ersatz de thé. La pénurie sévit.

---

<sup>1</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 101.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 228.

<sup>3</sup> Id., p. 228.

Les théories de Hohenegg, le médecin ami d'Aue, concernant la digestion, les souffrances dues à la malnutrition pouvant conduire à la mort, renvoient à la psychologie de la descente et de la digestion. L'intérieur du corps subit l'effondrement, l'écoulement, la fluidisation, l'embrouillement. Le corps « se dévore lui-même pour trouver les calories nécessaires ». <sup>1</sup> Ces évocations renvoient au complexe de Jonas, d'un Jonas qui s'ingère lui-même. La discussion du narrateur avec Hohenegg portant sur la cause du décès des soldats allemands sur le front est révélatrice pour l'étude de cette thématique. Le trajet des aliments dans des corps trop faibles pour pouvoir les assimiler reflète l'itinéraire d'Aue : une coulée de paroles charriant l'abject de l'humanité.

Le récit comporte beaucoup de scènes de repas pris sur les lieux des massacres ou dans des espaces plus appropriés : soupe aux choux et aux patates, pain noir gluant <sup>2</sup> et rarement du canard rôti fourré aux pommes, avec purée <sup>3</sup>, boudin noir servi lors des tueries qui provoque une réaction de dégoût et de révolte, surtout de la part de l'officier, zakouski ukrainiens. Remarquons la frugalité des repas pendant les expéditions d'Aue, accompagnés de remarques sur ses haut-le-cœur. La nourriture à peine digérée devenant une « bouillie rouge effrayante ». <sup>4</sup> Ces notations pointent la misère physique et la tristesse morale. Max ne peut plus satisfaire ses besoins naturels, se nourrir proprement. La description détaillée de ses sensations de dégoût s'oppose à la froideur de ses relations de meurtres. Citons, à titre d'exemple, le récit de pendants interrompues par celui de ses vomissements. Aucun élément ne rapporte de sentiments ou de sensations provoqués par l'horreur des meurtres. Par contre, la narration s'appesantit sur les souffrances physiques du bourreau. Ainsi se creuse un espace de réflexion. « Lorsque cela me reprit, je vomis ma saucisse, mon chou et ma bière [...] dans la rue [...] Un peu plus loin [...], on avait dressé une potence ». <sup>5</sup>

Le repas chez les Bergjuden accompagné de musique et décrit minutieusement, survient brusquement dans la froide évocation des tâches bureaucratiques. Cette fois-ci, l'envie de vomir fait place à un « état paisible, presque somnolent ». Les Juifs pittoresques lui semblent « bien

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 354.

<sup>2</sup> Id., p. 34.

<sup>3</sup> Id., p. 65.

<sup>4</sup> Id., p. 159.

<sup>5</sup> Id., p. 163.

sympathiques, bien chaleureux ».<sup>1</sup> L'acte de manger reprend en compagnie de ces gens, des dimensions habituelles. Aue retrouve la quiétude. Loin des massacres, il n'éprouve plus de malaises digestifs. Mais le retour au sein des atrocités réactive les défaillances physiques : les diarrhées. L'explication rationnelle qu'il leur trouve, basée sur une alimentation irrégulière, est sans fondement. L'amélioration des conditions de vie ne supprime pas le phénomène. Ainsi est à nouveau rappelé que Max ne peut traverser dans l'indifférence l'infinie souffrance qu'il provoque à son niveau, comme petit engrenage du système meurtrier. Remarquons la correspondance entre les images de la digestion et celles de la mort. L'isomorphisme est mis en évidence par des liens communs : l'intimité et les ténèbres. Les rêves de métros témoignent de cette attirance vers les profondeurs. Le subconscient prolonge les souffrances du vécu.

La fixation anale décelée dans le concept de l'avaleur, comme le mythe de Jonas qui se nourrit dans le ventre de la baleine, renvoient à la psychologie digestive. Lors de l'épisode onirique où il poursuit sa sœur, Max voit ses habituelles diarrhées devenir thériomorphes : « ce furent des abeilles, des araignées et des scorpions vivants qui jaillirent de mon anus. Cela brûlait atrocement, mais il fallait bien les évacuer ; je poussais [...] je devais serrer la mâchoire pour ne pas hurler de douleur ».<sup>2</sup> Cette scène ? par ses similitudes avec l'accouchement réitère celle où Una met douloureusement au monde ses jumeaux. Ainsi, symbolismes digestif et sexuel se croisent. L'acte d'ingérer a des connotations sexuelles visibles dans le rituel de la cueillette et de l'ouverture des oursins noirs pour avaler « la masse vif-orange de petits œufs agglutinés à même la coquille ».<sup>3</sup> Nous y percevons des images révélatrices de l'isomorphisme digestion-sexualité.

Une page d'*Aurora*, roman de Michel Leiris, permet à Bachelard d'illustrer sa thèse sur la descente et l'intimité digestive. Si l'ascension est appel à l'extériorité, à ce qui dépasse le charnel, « l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet ».<sup>4</sup> Durand attire l'attention sur deux traits distinctifs de la descente : la lenteur et la qualité thermique. Trois éléments lient leur symbolique à l'imaginaire de la descente : le pâteux, l'eau épaisse et dormante, le feu transformé en chaleur des tréfonds et du giron. Cette descente peut être envisagée comme un refuge, une fuite de l'agression extérieure. L'évolution du bourreau depuis *Courante* jusqu'à la

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 293.

<sup>2</sup> Id., p. 392.

<sup>3</sup> Id., p. 374.

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 227.

fin du roman peut se placer sous le signe de la descente. Le repliement apparaît dès le voyage vers Stalingrad : « Je me calai dans l'angle d'un compartiment, replié en moi-même »<sup>1</sup> ; roulé en boule dans sa pelisse, devenue sa deuxième peau, il s'imagine comme « un cocon doux, tiède, tendre, comme ce ventre d'où [il] avait été un jour si cruellement expulsé »<sup>2</sup>. *Se caler, se rouler*, verbes précisés par des noms désignant des lieux : *angle, pelisse, boule* permettent d'étudier le repli du narrateur et les recoins qu'il cherche, révélant son malaise. Bachelard le rappelle, « le moindre abri appelle le rêve de l'abri idéal, la rentrée au bercail, le retour au berceau »<sup>3</sup>. L'image de la chrysalide, d'après le philosophe, inclut les deux symboles du ventre maternel et sarcophage où l'être se réfugie pour dormir et resurgir rénové. Mais pour Aue, il n'y a pas de réveil ni de régénération. Chassé de l'espace heureux du ventre maternel, il veut y retourner pour retrouver l'état de non-être. La fièvre prend l'aspect d'un « cocon chaud » dans lequel il peut se « recroqueviller ».<sup>4</sup> L'écriture de *Courante* accorde une plus grande place à la narration. Le texte avance lentement. La vivacité du dialogue interrompt plus rarement la coulée du récit. Ainsi le repliement est suggéré aussi par le rythme de la voix du bourreau.

En prenant à notre compte ce que Novalis affirme, nous soulignons une fois de plus la fuite d'Aue devant l'assaut de l'horreur : « toute descente en soi est en même temps assumption vers la réalité extérieure ».<sup>5</sup> Le SS se renferme sur lui-même, son état physique favorisant l'isolement. Ses difficultés d'audition l'empêchent de communiquer avec le monde. Le repliement relève du désir de fuir l'extérieur. Si l'on considère que tout dédoublement traduit un refus de ce qui est donné, de la réalité extérieure, alors, tout le long du récit littellien, ce refus apparaît en filigrane. En effet, le dédoublement se manifeste dans les visions, les hallucinations, les rêves qui collent à la réalité et s'y emboîtent. Rappelons-nous toute la symbolique du double que nous avons développée dans un chapitre antérieur. De surcroît, la réalité historique contient celle du narrateur, qui elle-même enferme celle de son esprit, entrevue à travers fantasmes et rêves.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 315.

<sup>2</sup> Id., p. 316.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 182.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 381.

<sup>5</sup> Novalis développe le thème romantique de l'inversion et du dédoublement, in Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 237.

Bachelard remarque la valeur symbolique de deux gestes : « Qu'on digère ou qu'on enterre, on est sur la voie de la même transcendance ».<sup>1</sup> Devenir conscient de l'évolution de sa digestion équivaut à descendre dans les bas-fonds du corps, jusqu'à la glaise originelle de la chair. La même descente s'observe dans l'inhumation. Le corps trouve le repos dans la terre, dans la douce chaleur de son giron. Mort et sommeil renvoient au repli sur soi. On repère deux manières d'aller vers la mort : lente ou violente. L'épisode de la maladie suite à la visite des camps montre qu'Aue s'abandonne lentement à la mort. La violence de l'Éros lié au Thanatos se déchaîne par contre dans *Air*. Force est de remarquer une évolution quand apparaît l'idée d'une mort évitant le déshonneur : « le suicide me semblait encore préférable à ce qui m'attendait chez les bolcheviques »<sup>2</sup>, en allant de l'indifférence à la mort simulée pour s'arracher des plaisirs sexuels.

La mort est vécue aussi comme une absence au monde. Ceci renvoie aux rêves du ventre maternel, perçu comme région heureuse, chaude, tranquille<sup>3</sup>, cavité accueillante. L'utérus pour Maximilien Aue est lié aux ténèbres : « le ventre, celui d'avant la lumière, la malsaine, la sordide, la malade lumière du jour »<sup>4</sup>. Paradoxalement, la lumière qui chante la vie est évoquée comme composante de l'empire du mal. L'espoir disparaît quand les recherches du narrateur sur ce qui est derrière la réalité cruelle convergent vers le même point : mettre à mort, être mis à mort. La faiblesse du corps et de l'esprit est à lier au désir de retrouver ce qui précède la vie. « Je me sentais vidé »<sup>5</sup>, « nu, vulnérable »<sup>6</sup>, « vide et vieux, pas à ma place ».<sup>7</sup> Dans ce contexte, l'espace des grottes, des creux, des cavités qui domine le périple du narrateur, surtout durant l'épisode de Stalingrad où sa souffrance physique et spirituelle atteint des sommets, renvoie à la quête du bonheur initial. En témoignent cité troglodyte, ravins, bunkers, tranchées, balkas, ravines, caves où se cachent les tireurs croates et qui s'opposent au Caucase vers lequel s'élevait son regard pendant les massacres d'Ukraine. Le monde du dehors n'offre aucune perspective au narrateur.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 197.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 372.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 190.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 342.

<sup>5</sup> Id., p. 332.

<sup>6</sup> Id., p. 334.

<sup>7</sup> Id., p. 342.

Jonas, la mort, le repos, la protection relie le thème du ventre maternel à celui de l'emboîtement. Le symbole de la chrysalide enrichit la kyrielle des images porteuses de sens. S'envoûter, ce verbe repéré dans le texte de Joë Bosquet et surgissant dans le complexe de Jonas bachelardien illustre bien les images d'intimité ; il met en lumière la réalité intérieure qui apparaît dans *Courante*. Le narrateur y exprime son désir de s'enfermer, de rentrer, de rejoindre la terre : « m'y enfoncer de mon corps entier, m'y couler comme dans une tombe ».<sup>1</sup> Il rêve de la tombe des peuples montagnards, plus confortable, plus intime, car elle laisse le corps plus près de la terre pour qu'il *se repose*. Le héros enseveli dans les caves de Stalingrad mène une existence lente, ensommeillée, traversée de visions et d'hallucinations.

Pour Lawrence, remarque Bachelard, le sommeil est « mort vivante » demi-vie<sup>2</sup>, ce qui appelle cavité parfaite, grotte, graine, maison. Signalons que la souffrance de l'officier aspire à un état d'oubli qui annihile les réactions aux stimuli de l'horreur. Les grottes, les caves de Littell ne peuvent pas mener à des rêveries heureuses, car la mort s'y loge. « Je me ruai à travers les longues caves sombres et encombrées, faisant fuir les rats qui couraient sur les blessés ».<sup>3</sup> Dans le contexte des rapports établis entre l'ensevelissement dans la caverne et le retour à la mère<sup>4</sup>, in n'est pas surprenant de constater que chez Littell, l'enfer des espaces souterrains provoque un désir de retour à la mère. La découverte des bureaux de la Geheime Feld Polizei se fait sous le signe des ténèbres, de la chaleur. L'air lourd correspond à la pesanteur des descentes. L'angoisse des rêves de métro et de labyrinthe hante ses nuits de Stalingrad, en relayant le « sentiment de sécurité et de chaleur, avec sans doute une couleur érotique »<sup>5</sup> éprouvé dans le métro de Paris, quand le narrateur était étudiant. Même l'espace de la guerre est perçu « comme une vaste prison à ciel ouvert »<sup>6</sup>, le narrateur n'a pas besoin de descendre dans le ventre de la terre pour éprouver l'oppression de l'emprisonnement, l'enfermement est ressenti comme une punition.

Gilbert Durand place le régime nocturne sous le signe de la conversion et de l'euphémisme. Les symboles sur lesquels il s'arrête ne s'inscrivent plus dans des structures

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 385.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 230.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 376.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 232.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 156.

<sup>6</sup> Id., p. 156.

antithétiques, « la duplicité permettant l'euphémisation de la mort elle-même ouvre à l'imaginaire »<sup>1</sup> mettant l'accent sur l'ambiguïté. À partir de l'ambivalence Éros-Chronos-Thanatos de la pulsion et du destin mortel, les thèmes du régime diurne acquièrent d'autres valeurs. Les Érinyes, dans la culture grecque, deux poulains démons de la mort<sup>2</sup> se laissent entrevoir même dans les fantasmes de Max : les cavaliers sur des chevaux empalés escortent le cortège de mariage d'Una. La présence du cheval, significativement empalé, conduit à une réflexion sur la symbolique chtonienne de cet animal. Les connotations macabres et néfastes s'associent à la sexualité. L'Éros s'unit à Thanatos. Gilbert Durand voit « se profiler derrière l'étalon infernal une signification sexuelle et terrifiante à la fois ».<sup>3</sup> L'épisode fantastique regorge d'images faisant référence à la sexualité et à la mort : la nudité de sa sœur couverte seulement de sa chevelure et celle des esclaves du cortège, les grosses poutres, les pieux qui servaient de pals.

Les chemins tracés par les poéticiens de l'imaginaire ouvrent des pistes de réflexion sur les sens cachés de ce roman énorme qui n'a cessé de surprendre par la multitude des interprétations possibles. Chaque objet conduit au réel, mais, contemplé, il suscite un rêve. Par le biais des théories de l'imaginaire, tant les repères du monde de la guerre que ceux de l'univers de

rêves et des fantasmes du bourreau, étayent la thèse développée ici : Maximilien Aue, loin d'être Schindler, par sa singularité est en mesure d'assumer le rôle de témoin à la place de la victime, de dire l'indicible. L'auteur jouant des profondeurs troubles, ambiguës et tourmentées de son narrateur, mise sur l'implication émotionnelle du lecteur dans le pacte qu'il lui propose : se mettre à la place du bourreau.

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 220.

<sup>2</sup> Id., p. 79.

<sup>3</sup> Ibid.

## PARTIE III LA VOIX DU RÉCIT

## Partie III La voix du récit

Ils n'étaient plus des visages, mais des sons.

Ils n'étaient plus des gens, mais des cris.

La chair avait fondu en vocable.

Lelia Trocan, *Les Années de plomb*

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons principalement à la voix dans sa dimension langagière, comme « corps de la langue »<sup>1</sup>. En privilégiant la mise en texte de la voix du narrateur dévoilant son passé de SS, nous reconnaissons à celle-ci, en plus d'une fonction d'expression, un pouvoir de représentation<sup>2</sup>. Nous nous focaliserons sur la mise en texte du flot des souvenirs, analysant les entrelacs du fil narratif, ce tissu-texte dont parle Roland Barthes. Cela mettra au jour un troisième niveau de la réalité qui fonde les deux autres examinés dans les parties qui précèdent. Nous envisagerons ainsi la réalité textuelle où « le sujet [se] défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile »<sup>3</sup>. Ces sécrétions (agencement des coordonnées temporelles et spatiales, échos textuels) tissent une certaine réalité, celle que Max Aue restitue à sa manière.

Le récit d'un bourreau exposant des faits à charge contre lui relève de l'exhibition. Max Aue dialogue avec le lecteur qu'il associe à l'élaboration du texte en train de se faire. Il parsème sa narration de remarques sur les manières d'écrire et de relater les événements. Il met en question la véridicité de certaines scènes.

Cet aspect du roman littellien est mis en évidence par l'approche narratologique. L'analyse de la mise en récit révèle la spécificité de la représentation qu'a du génocide un nazi atypique, au parcours erratique et en quête de réponses. Le juriste veut tout savoir, mais en

---

<sup>1</sup> Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix, Deux enfants en psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1974, p. 13.

<sup>2</sup> Pour Denis Vasse « la voix n'est ni de l'ordre de la représentation (savoir) ni de l'ordre de la présence à soi (de lieu)... en tant que traversée fondatrice de la limite, la voix spécifie la limite qui sépare et contre-distingue le corps et le discours, le lieu et le savoir », Id., p. 179.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 85.

définitive, ne parvient pas à connaître vraiment ce qu'il en est. Très significativement, les dernières pages des *Bienveillantes* montrent Max Aue fuyant l'avancée des Russes, tout en lisant les aventures de Frédéric, dans *l'Éducation sentimentale*. Néanmoins, à l'inverse du héros de Flaubert incapable de prendre au sérieux le réel, il s'acharne à le comprendre, mais sans y parvenir. Il pourrait dire, comme Sartre dans la *Critique de la raison dialectique* : « Je comprenais tout et je ne comprenais rien. »<sup>1</sup>

Voir comment le texte se construit et comment la narration progresse permet de cerner le monde du personnage narrateur. Si « la voix [est un] vrai lieu des choses »<sup>2</sup>, selon Jacques Nassif, celle du texte, à savoir le discours narratif de Max Aue est, pour nous, le centre d'une vision du génocide des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale. La perception du narrateur sur la réalité transparaît dans l'enchaînement des instances narratives, laissant dans l'ombre certains événements et en plaçant d'autres sous les feux de la rampe.

La voix, instrument de la différence<sup>3</sup>, permet à l'enfant de se démarquer, de prendre conscience de lui et de l'autre, d'entamer un processus d'individuation. Or, la transposition écrite de l'expérience du mal ne peut s'opérer qu'individuellement. Maximilien Aue parle en son nom de l'holocauste dont il a été témoin. Littell le fait voyager dans un espace historique assez vaste pour qu'y apparaissent toutes les étapes de l'acheminement des Juifs vers la mort.

La restitution de l'appareil bureaucratique nazi, de la mise en œuvre de la Solution finale et de la structure du monde génocidaire se réalise tant par le biais d'évocations historiques exactes que par des souvenirs familiaux. Le narrateur renie son statut de bourreau ordinaire, en entrelaçant parcours familial et professionnel.

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre cité in Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998, p. 70.

<sup>2</sup> Jacques Nassif, *L'Écrit, la voix : fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Aubier psychanalyse », 2004, p. 301.

<sup>3</sup> Id., p. 316.

### III.1 Mise en œuvre de la temporalité

L'entrecroisement des récits fictif et historique apparaît comme évident du fait qu'il est possible d'appliquer au roman de Littell ce que Genette suggérait dans *Figures III* : « [...] Si nous voulions étudier pour eux-mêmes, disons les événements racontés par Michelet dans son *Histoire de France*, nous pourrions recourir à toutes sortes de documents extérieurs à cette œuvre.»<sup>1</sup> Aue est en effet un personnage imaginaire plongé dans la Deuxième Guerre mondiale dont les événements relatés sont en accord avec à la réalité. Son récit n'en est pas moins une fiction, car sur une trame historique, il tisse les motifs de son parcours personnel et familial, entrelacés de motifs mythologiques. L'analyse du traitement du temps dans le récit peut ouvrir des portes donnant accès à la réalité du bourreau dans l'imbrication de ces divers plans narratifs.

Daniel Bergez explique, à la lumière des théories de Gérard Genette, l'importance de l'attention qu'il faut accorder au traitement du temps dans le récit pour percevoir comment le réel est réorganisé dans les œuvres littéraires : « C'est un fait d'évidence que le récit, bien qu'il soit linéaire, ne peut rendre compte d'un flux temporel continu [...] Le narrateur doit donc choisir. Il peut recomposer l'ordre de succession des événements donnés comme réels : anticiper un fait, ou à l'inverse en retarder l'annonce [...] De tels choix appellent nécessairement le commentaire, car ils modifient radicalement la vision qui peut être donnée d'un même événement : l'annonce crée le sentiment d'un temps bloqué, qui peut à la limite avoir une valeur tragique [...]»<sup>2</sup> En articulant notre démarche interprétative sur quelques figures génetiennes (la durée, la fréquence, l'ordre et la voix), nous tenterons de dégager quelques lignes directrices qui orientent la lecture de la réalité de la Shoah pratiquée par le bourreau.

Arrêtons-nous tout d'abord sur le rapport entre les divisions thématiques du roman et leur développement narratif. Ce rapport peut nous renseigner sur l'évolution du rythme donné à la narration. L'étude de la diégèse avec des pauses<sup>3</sup>, scènes, sommaires intercalés, peut, tout comme le repérage des anachronies narratives, éclairer le rapport entre l'Histoire et le récit

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 73.

<sup>2</sup> Daniel Bergez, *L'Explication du texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, p. 48.

<sup>3</sup> Pause, scène, sommaire, ellipse « les quatre mouvements narratifs », « formes canoniques du tempo romanesque », voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 129.

personnel de Max Aue. Le jeu avec le temps et le rapport du narrateur à son texte constituent le dernier point de notre analyse de la temporalité.

### III.1.1 Rythme

Les articulations narratives du roman ne coïncident pas avec les divisions manifestes de l'œuvre telles que les montrent les chapitres pourvus de titres. Nous avons donc comparé la segmentation en chapitres et l'évolution de la narration pour faire apparaître le rythme narratif.

*Toccata* fait fonction de prologue. Ce chapitre comprend le résumé de ce qui va être raconté. De la même manière, Günter Grass lisait son passé dans un morceau d'ambre contenant des vestiges d'insectes ou de plantes<sup>1</sup>. Ainsi, un lien s'opère entre le présent durant lequel s'effectue la narration et le passé évoqué tout au long des autres chapitres.

*Allemandes I et II* incluent trois séquences relatant les *Aktions*<sup>2</sup>. La première, la plus étendue en nombre de pages, couvre huit mois. Elle est suivie d'un répit, la convalescence de Max Aue en Crimée. Après une courte relation des opérations de massacres, le narrateur détourne en quelque sorte le lecteur du champ des violences en choisissant de s'arrêter sur ses recherches concernant l'origine des *Bergjuden*. Il faut souligner le nombre important de pages que le narrateur accorde à cet épisode qui se solde par un échec, mais qui tient le SS loin des meurtres. De longues pauses descriptives y ponctuent le parcours scientifique entrepris par lui. Pour preuve, l'épisode où Voss, l'ami d'Aue, donne un cours où il expose l'origine des langues. Par ailleurs, le regard plongeant du narrateur qui contemple des pans de paysage met en évidence son désir de prendre de la distance et de la hauteur par rapport aux événements, comme nous l'avons souligné dans les chapitres dédiés à l'imaginaire.

Le chapitre *Courante* ramène le lecteur au cœur des atrocités. Toutefois, le rôle du personnage a changé. Sur le front de l'Est, à Stalingrad, il n'est plus bourreau, mais combattant. Nous distinguons un changement de statut. Aue devient victime des agressions des autres. L'évocation des événements montre que ceux-ci sont accompagnés de visions perturbantes et de

---

<sup>1</sup> L'auteur-narrateur, ancien membre de la jeunesse hitlérienne, imprégné de culpabilité, raconte son passé dont les métaphores sont l'oignon qui défait sa pelure et l'ambre ayant enfermé des morceaux de vie, Günter Grass, *Pelures d'oignon*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 57.

<sup>2</sup> Opérations de massacres de la population juive dans les territoires occupés, ce nom est resté dans le vocabulaire nazi après l'Aktion T4 désignant la campagne d'assassinat de handicapés mentaux.

rêves provoqués par les souffrances de l'officier. En effet, la réalité de la guerre se dilue dans les fantasmes. Douze pages sur soixante-huit relatent le délire de Max Aue, plongé dans le coma à la suite de sa blessure. Dans *Sarabande* le temps consacré à l'évocation de l'Histoire diminue, tandis qu'augmente celui qui sert à raconter l'histoire personnelle : la sortie du coma, la convalescence active durant laquelle Aue cherche à changer de poste et les rencontres avec les membres de sa famille. Retour au monde et nouveau regard, désir de changement, plongée dans les méandres de la bureaucratie nazie, oppositions essuyées, tangage entre deux univers qui ne lui permettent pas de s'épanouir. Cette oscillation influence le tempo de la narration. Un ralentissement s'observe dans le manque de congruence entre le petit nombre d'actions que Max Aue entreprend en deux mois et l'espace narratif qui leur est accordé : 43 pages. Littell voit ce chapitre comme « une espèce d'interlude entre les deux gros plans de massacres, presque des vacances, avec la convalescence du narrateur »<sup>1</sup>. L'épisode familial (rencontre de sa sœur, visite de Paris et de la maison familiale) s'étend à peu près sur le même nombre de pages. Le roman familial évolue avec la même lenteur. La relation des deux jours passés en compagnie de ses parents s'étend sur 17 pages. Cela nous fait sentir dans ce cas l'importance du meurtre qui termine l'épisode : l'assassinat imprévisible des parents que n'annonçait aucun signe prémonitoire. *Menuet* débute par la relation de démarches effectuées en vue de la maximisation de la capacité productrice. Le chapitre aborde ensuite le deuxième volet de ses tâches positives, à savoir tous les efforts qu'il accomplit pour mener à bien le projet dans le cadre de l'*Arbeitseinsatz*<sup>2</sup>. Ces deux éléments constituent la majeure partie du récit narratif. L'échec vécu en Hongrie est suivi d'une sorte pérégrination entre ce pays, Berlin et Auschwitz. L'enquête de la Kripo<sup>3</sup> occupe à peu près le dernier tiers du chapitre.

Avec *Air* apparaît une nouvelle pause dans la chronologie de l'Histoire, à l'occasion d'un séjour érotico-fantastique qui dure et se situe dans la maison des Uxkül. Dans la deuxième partie du chapitre, on quitte complètement la réalité. L'action de *Gigue* se déroule en deux étapes : fuite dans les forêts et dégringolade dans Berlin. L'engourdissement du narrateur errant dans la forêt se mue en furie meurtrière dans la capitale ravagée, ce qui annonce la fin sanglante du récit.

---

<sup>1</sup> *Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 10.

<sup>2</sup> « Opération du travail », le département chargé d'organiser le travail forcé des détenus dans les camps de concentration, Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 897.

<sup>3</sup> Police criminelle, Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 899.

Si l'on met en rapport le nombre de pages et la durée des événements qu'elles relatent, on constate un certain équilibre dans les chapitres les plus longs des *Bienveillantes : Allemandes I et II*, *Menuet*, à savoir 282, voire 300 pages pour 17 mois. Mais on remarque aussi que plusieurs scènes du premier chapitre, les *Aktions*, retiennent plus longuement la plume de l'écrivain. Dans *Menuet*, par contre, le paysage bureaucratique est seulement esquissé dans des discours et des soliloques. L'action des Allemands qui comporte le plus grand nombre d'événements historiques se perd dans un écheveau d'intrigues qui fatiguent le narrateur : « Le 9 avril... ah, mais à quoi bon narrer jour par jour tous ces détails ? Cela m'épuise, et puis cela m'ennuie, et vous aussi sans doute. »<sup>1</sup> De surcroît, le lien établi entre ce chapitre et le roman familial est intéressant. Si, dans le premier chapitre, le passé d'Aue apparaît grâce à quelques analepses esquissant les relations familiales, *Menuet* au contraire laisse une large place à des interruptions provoquées par les épisodes policiers. La poursuite d'Aue par les deux policiers de la Kripo à l'occasion du décès de ses parents s'imbrique sur le récit de la guerre tout au long de cent-deux pages. Si on met en rapport les récits professionnel et familial, force est de remarquer qu'ils évoluent différemment. Dans *Allemandes*, le passé ressurgit à cause des malheurs que vit l'officier. Dans *Menuet*, au contraire, il revient dans une atmosphère de travail relativement paisible. Poussé vers le nazisme par les malheurs familiaux, Aue ne peut pas harmoniser sa construction spirituelle et ses tâches de bourreau. Son milieu familial ne lui offre pas non plus un espace vivable. Imbriqués l'un dans l'autre, les plans personnel et professionnel ont ceci de commun qu'Aue s'y sent étranger, rejeté, condamné à un malaise permanent. Il n'a pas droit au bonheur. Tel serait le message que lui transmettent Weser et Clemens quand ils apparaissent, alors qu'Aue commençait à reprendre espoir : « [...] j'étais content de me laisser porter par le cours des choses, comme par la musique [...]. Mais le passé est une chose qui, lorsqu'il a planté ses dents dans votre chair, ne vous lâche plus. »<sup>2</sup> Remarquons que les dents plantées dans la chair renvoient aux *Érinyes*, les Furies qu'incarnent les policiers venus interroger Aue. Brusquement, le passé piétine le présent, agissant de manière de plus en plus évidente au fil de la diégèse.

Nous observons un mouvement de ralentissement du récit après *Allemandes*. *Courante*, en effet, relate longuement des scènes de courte durée. Ce chapitre se clôt d'ailleurs par douze pages de délire fantasmagorique qui font sortir du cadre du temps réel. *Sarabande* quitte le

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 715.

<sup>2</sup> Id., p. 673.

champ des événements historiques pour évoquer les rencontres familiales du SS en convalescence après sa blessure. Le retour en famille suit la rencontre avec sa sœur. C'est alors que la dimension mythologique apparaît. À la fin du chapitre, Max Aue raconte sa visite dans la maison familiale de Nice et le matricide qui la termine. Le drame familial le précipite dans l'univers de la Shoah. Il ne lui est plus permis d'espérer un poste qui l'éloigne des tueries. Il replonge dans l'horreur, celle des camps de concentration. Le chapitre *Menuet* se caractérise par un rythme plus alerte. Les faits racontés durent neuf mois (de mai 1944 à janvier 1945). Les déplacements de l'officier entre Berlin, la Hongrie et Auschwitz occupent cinquante-six pages, alors que ses efforts pour réaliser le projet d'améliorer l'alimentation des détenus sont détaillés dans 121 pages, même s'ils ne couvrent qu'une période de 6 mois (d'octobre 1943 à mars 1944). Ce nombre de pages se rapproche de celui qui a été requis pour décrire les Actions des Einsatzgruppen, à savoir un épisode de 8 mois relaté en cent quarante pages.

En observant ces données chiffrées, on peut se demander si le narrateur ne cherche pas à établir un équilibre, à chercher une compensation. Ne tente-t-il pas de mettre en évidence au niveau de la facture du récit ce qui nous est déjà apparu au niveau de la diégèse<sup>1</sup>, à savoir le désir de prendre des distances à l'égard des actions destructrices. Les tâches positives revigorent l'esprit du SS et leur évocation dynamise le récit. Faire en sorte que les Juifs soient mieux nourris équivaut à oublier les massacres de l'Ukraine. La composition de la narration en diptyque souligne encore l'importance que prend le thème de la dualité dans ce roman au personnage principal fondamentalement ambigu. *Allemandes I et II* figure la descente, l'avalissement, *Menuet* représente l'ascension, la reprise de l'espoir, l'orientation de l'énergie vers la rédemption :

*En sortant du bureau de Himmler, je dois le reconnaître, je me sentais flotter dans mes bottes. Enfin on me confiait une responsabilité, une authentique responsabilité [...] Et c'était de plus une tâche positive, un moyen de faire avancer les choses dans la bonne direction, une façon de contribuer à l'effort de guerre et à la victoire de l'Allemagne, autrement que par le meurtre et la destruction [...] je caressai comme un adolescent des chimères glorieuses et ridicules [...] les détenus retrouvaient leur force, leur santé, nombre d'entre eux, emportés dans leur cœur par la*

---

<sup>1</sup> Nous empruntons à Gérard Genette la terminologie du discours du récit : histoire ou diégèse désigne le signifié ou le contenu narratif, le récit se réfère au signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, narration fait référence à l'acte narratif producteur, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72.

*force du national-socialisme désentravé, en venaient à travailler avec joie pour aider l'Allemagne dans son combat [...]*<sup>1</sup>

Ce début de la mise en récit du parcours rédempteur de Max Aue étalé sur plus d'une centaine de pages met nettement en lumière sa vision de la Solution finale. Le national-socialisme, épuré de toute violence meurtrière, emporte l'enthousiasme des opprimés, dont le travail aiderait l'Allemagne à progresser.

Le chapitre *Air* se déroule en dehors du temps de l'Histoire. Il ne présente pas non plus de solution au problème du roman familial d'Aue, vu qu'il se focalise sur la déstabilisation spirituelle du SS, sur ses fantasmes érotiques et ses rêves impudiques. On pourrait le considérer comme une longue pause couvrant une période d'un mois et s'étendant sur quarante-deux pages. Le titre même de ce chapitre suggère l'idée d'une respiration, d'une césure, d'une trêve, d'une sortie de l'enfer. Littell attribue un rôle d'ouverture à ce chapitre et insiste sur son importance capitale. De surcroît, il en signale le statut indépendant, car *Air* peut fonctionner en dehors de l'histoire. « Je crois qu'il est mobile [...]. Et c'est vrai aussi que tout le livre est happé par ce passage, s'y engloutit quasiment. »<sup>2</sup> La plongée dans le rêve et le fantasmagorique met le fond historique entre parenthèses et peut dérouter le lecteur. Littell ressent d'ailleurs le besoin de renouer le fil narratif par une phrase de clôture qui annonce la suite : « Ensuite, il fallait en sortir, rebondir, et continuer avec l'histoire. »<sup>3</sup> En effet, Max Aue reprend le récit en disant : « Vous devez penser : Ah, cette histoire est enfin finie. Mais non, elle continue encore. »<sup>4</sup>

*Gigue* évoque les actes désordonnés, chaotiques de la fuite dans les forêts durant 17 jours et de l'anéantissement de la ville de Berlin. Les descriptions des paysages et le récit du trajet silencieux sont vite balayés par le tourbillonnement des actions dans Berlin assiégé. Le dernier mois du régime nazi est relaté en trente pages racontant des scènes qui se succèdent avec de courts dialogues. C'est le dernier sursaut de la monstruosité. Cet épisode se déroule comme une fugue, les poursuites s'enchaînent. L'auteur a d'ailleurs expliqué le rôle de *Gigue* :

*[...] une gigue peut avoir des rythmes extravagants. En anglais, il y a une association très forte entre le mot jig, « gigue », et les mouvements désordonnés des pendus [...] Ça va très bien avec*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 587.

<sup>2</sup> *Conversation à Beyrouth*, in *Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 24.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 837.

*la fin du livre, les pendaisons de masse lors de l'effondrement du Reich, ce côté très grotesque où l'on bascule dans une phase beaucoup plus grinçante et délirante qu'avec les chapitres précédents.*<sup>1</sup>

Notons les renversements de situation, la dégringolade, le dynamisme de la narration. Max Aue réussit à échapper par deux fois à l'assassinat. C'est le hasard qui le sauve. La reprise d'éléments empruntés au polar nous semble évidente. Un accident de voiture le délivre des autres nazis décidés le tuer à cause son geste impertinent à l'adresse du Führer. L'arrivée des Russes empêche les deux policiers de la Kripo de le fusiller, alors que le passé l'accuse et le met en position de coupable. La coïncidence des dates en dit long. C'est le 28 avril que Clemens et Weser repèrent le SS et l'arrêtent parce qu'ils le présument coupable de l'assassinat de sa mère et de Moreau un 28 avril, deux ans plus tôt. À cause des meurtres de Thomas, son Pylade, et de Clemens, le justicier Aue semble échapper à la malédiction du palais des Atrides. Celle-ci appartiendrait désormais au passé. Mais l'histoire s'achève sur une réflexion amère : la mémoire, les souvenirs ne perdront jamais sa trace : « Je ressentais d'un coup tout le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable [...]. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace.»<sup>2</sup> En mettant en parallèle, l'*incipit in medias res* permettant d'entrer dans l'histoire de manière vivante et l'*excipit* à tonalité élégiaque, nous pouvons déceler l'évolution du SS : il adhère tout d'abord à l'idéologie nazie dans l'espoir d'y trouver un accomplissement spirituel, confiant et entreprenant, voulant oublier son passé, mais il sort en fin de parcours complètement métamorphosé, accablé par le poids d'un passé encore plus écrasant.

L'analyse des effets de rythme nous a permis de suivre l'évolution du rapport entre le récit historique, le récit familial et le récit mythologique, ainsi que le changement des rapports de forces. Nous avons pu dégager l'interdépendance de ces plans s'influçant mutuellement de manière à ne laisser aucune issue au personnage narrateur. Le fait qu'on peut déceler dans le roman plusieurs « débuts » met également en lumière les trois axes narratifs du roman. Reprenons ici la démarche de Genette dans son analyse de l'œuvre proustienne. Il y explique que : « le *début in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif [est devenu] l'un des topoï formels du genre épique et [...] le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Conversation à Beyrouth*, in *Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 10.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 894.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 79.

à l'épopée. Si l'on applique cette observation aux *Bienveillantes*, on remarque un *début in medias res* au chapitre *Allemandes*, où Aue est présenté en pleine action avec ses collègues du Sonderkommando, avançant dans le territoire de l'Ukraine. Les détails sur le groupe et sur l'espace où il évolue, le lecteur les apprendra plus tard, par le biais de retours en arrière. Le roman familial s'insinue par une analepse. Le narrateur relate une séquence de son enfance mettant déjà en avant ses goûts érotiques et sa pulsion de mort. Le plan mythique se glissant dans l'action policière est introduit d'une manière plutôt balzacienne. Le lecteur a la possibilité de connaître tout d'abord les personnages : Thomas alias Pylade, Aue alias Oreste, Una alias Électre qui apparaît dans le miroir quand son frère Aue s'y regarde avant la représentation de la pièce de théâtre où il joue le rôle féminin. Il faut souligner que cette distribution des rôles évolue avec le récit historique. La scène du crime est précédée d'une description détaillée des lieux du meurtre. Retenons les modalités différentes d'introduction des trois plans narratifs.

### III.1.2 Récits rétrospectifs

Le repérage et la mise en réseau des anachronies dans lesquelles Genette voyait une ressource traditionnelle de la narration littéraire<sup>1</sup> faciliteront l'accès à la vision du nazi sur la réalité dont il témoigne. Le flux de ses souvenirs et le moment où ils interviennent forment la toile de fond sur laquelle se détache l'évolution intérieure du personnage.

L'analyse des retours en arrière qui parsèment le récit littellien nous a permis de les classer en deux groupes thématiques syllephtiques<sup>2</sup>, d'une part, les analepses éclairant l'évolution professionnelle de Max Aue en tant que SS et, d'autre part, celles qui se focalisent sur son passé. Nous constatons une distribution suivant un principe binaire qui perdure dans tout le roman.

Dans la première catégorie, qui ouvre d'ailleurs l'ensemble de ces figures narratives, il faut pointer la structure en crabe que Genette a remarquée dans *L'Iliade*<sup>3</sup>. Elle suit un mouvement temporel d'emboîtement. Il est significatif que le point d'ancrage des deux

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 80.

<sup>2</sup> Id., p. 121.

<sup>3</sup> « Nous avons déjà noté le départ en crabe de *L'Iliade*, et il faut rappeler ici qu'à la convention du début *in medias res* s'est ajoutée ou superposée pendant toute l'époque classique celle des emboîtements narratifs (...) Ce qui fait la particularité de l'exorde de la *Recherche*, c'est évidemment la multiplication des instances mémorielles, et par la suite la *multiplication des débuts*, dont chacun (sauf le dernier) peut apparaître après coup comme un prologue introductif. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 88.

premières analepses soit représenté par Thomas, qui joue auprès d'Aue le même rôle que Pylade auprès d'Oreste. Il est son initiateur dans les méandres de la bureaucratie nazie. « Thomas était un bon camarade [...] D'ailleurs, c'est en grande partie à cause de lui que je me suis retrouvé en Russie [...] Mais en fait l'histoire remonte un peu plus haut.»<sup>1</sup> À Lemberg, au cours de l'été 1941, Aue revoit Thomas, et le narrateur se lance dans une digression de quelques pages pour relater son premier échec au sein de la SD, en 1939, à savoir le rapport que Best lui demande de rédiger sur l'importance politique des cercles pacifistes français. Si l'on compare la réussite de Thomas dans le même travail avec l'échec d'Aue, on constate déjà que l'on va dans le sens de la régression dans le domaine bureaucratique. Le narrateur table sur l'effet de la place occupée par ses souvenirs sur le fil du temps. Le retour en arrière focalisé sur son premier échec et l'action de Thomas pour qu'Aue accepte de faire partie du Sonderkommando 4a sont suivis d'une prolepse : « C'est ainsi que le Diable élargit son domaine, pas autrement. Cela, ce n'est pas encore à Lemberg que je pouvais le savoir. »<sup>2</sup> L'annonce de moments plus terrifiants permet déjà au lecteur d'imaginer les cercles de l'enfer que Himmler identifiera dans le camp de Dora. Le vertige le précipite au niveau suivant. La deuxième analepse ne survient pas très loin. Elle évoque un moment antérieur sur l'axe chronologique : l'entrée de Maximilien au SD, lors du printemps 1937. Le retour en arrière s'enclenche à cause de la présence du même personnage fictif, Thomas, qui est à l'origine de son recrutement.

Pylade acquiert un rôle important dans le partage de la culpabilité. Lorsqu'il évoque cet épisode, le narrateur rappelle le statut de Thomas : celui d'agent confidentiel de Vertrauensmänner du SD, en 1936<sup>3</sup>. La conférence d'Otto Ohlendorf et son invitation à participer à l'édification du national-socialisme avaient fait de Max Aue un *V-Mann*. Ce fil narratif est repris lorsqu'est relatée une rencontre d'Aue avec Ohlendorf, commandant de l'Einsatzgruppe D. Le choix de ce moment n'est pas sans importance, car Max Aue réussit grâce à cet homme, « d'une intelligence remarquable, perçante, certainement un des meilleurs esprits du national-socialisme »<sup>4</sup>, à s'arracher au quotidien meurtrier des membres du Sonderkommando 4a pour plonger dans des études caucasiennes. Ainsi faut-il noter que le rapprochement entre les

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 57.

<sup>2</sup> Id., p. 63.

<sup>3</sup> Id., p. 68.

<sup>4</sup> Id., p.194.

deux moments importants dans la carrière de Max Aue peut s'opérer en référence à l'intervention de ce personnage réel, l'un des rares personnages du roman qui l'apprécie. Thomas est un portrait lumineux qui figure dans la galerie de bureaucrates plutôt critiqués.

Le point initial du parcours SS de Aue, à savoir la naissance de son désir d'adhérer à l'NSDAP, apparaît dans le chapitre *Sarabande*. Lors de son premier retour en Allemagne, durant l'été 1930, le personnage narrateur assistant au discours du Führer pense à son père disparu qui ressemblait à Hitler. La décision de rejoindre le parti lui apparaît comme un devoir :

*Je rentrai de ce voyage avec pour la première fois l'idée qu'autre chose était possible que le chemin étroit et mortifère tracé pour moi par ma mère et son mari, et que mon avenir se trouvait là, avec ce peuple malheureux, le peuple de mon père, mon peuple aussi<sup>1</sup>.*

Quand Aue en arrive à narrer le moment crucial de son histoire qui a décidé de toute son évolution au milieu du génocide, sa manière de se raconter nous permet de relier ses motivations et sa famille. Son trajet professionnel est certes balisé par l'Histoire, mais il s'articule aussi autour de son roman familial. D'ailleurs, les fils, historique et professionnel d'une part, familial et personnel d'autre part, s'entrelacent tout au long du roman.

Cet enchaînement rétrospectif se construit selon une chronologie enchâssante. Le narrateur dévoile les jalons essentiels de son évolution dans le cadre de l'appareil nazi en inversant la progression chronologique. La diégèse suit un mouvement opposé à celui de la ligne du temps. Pour déceler la signification de ces bouleversements, arrêtons-nous au moment de l'histoire et aux événements de la guerre choisis par le narrateur pour raconter les souvenirs de son voyage en Allemagne, durant l'année 1930. Il fait ce retour vers le passé le 21 mars 1943, jour du Souvenir des Héros, au moment où le Führer prononce son premier discours, après la défaite de Stalingrad. Cet instant sert de déclic enclenchant le souvenir.

*[...] le Führer prononçait un discours. C'était sa première apparition en public depuis la défaite de Stalingrad et, comme tout le monde, j'attendais ses paroles avec impatience et angoisse [...] Je n'avais vu le Führer en personne qu'une seule fois, une dizaine d'années auparavant [...] ç'avait été lors de mon premier voyage de retour en Allemagne, à l'été 1930 avant la Prise du Pouvoir.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 430.

<sup>2</sup> Id., p. 429.

Le début de l'aventure individuelle est ainsi mis en rapport avec la fin annoncée d'un élan collectif : l'échec de tout le mouvement politique qui avait réveillé l'espoir dans l'âme de Max Aue. N'est-ce pas une manière de mettre en évidence l'absence de congruence entre le destin du SS et le système qu'il avait intégré ? Tout en participant aux événements qui ont provoqué la destruction des Juifs, présentés dans l'ordre chronologique, Max Aue se retourne vers le passé en se remémorant ce qui a construit son présent. Cette remémoration se réalise à l'envers, c'est-à-dire en partant des événements les plus récents pour aller vers les plus éloignés. Aue rebrousse chemin. Il marque ainsi encore l'opposition et la différence qui sont les siennes en tant que SS. Se plaçant sous le signe de la régression, il ne peut pas prévoir, imaginer, trouver des solutions efficaces qui vont dans le sens du Führer. Le tourbillon des souvenirs n'entraîne pas le brouillage des frontières temporelles. On reconnaît les traces du récit premier. Une fois l'analepse finie, on retrouve facilement le fil des événements qui vient d'être rompu. Des expressions claires comme *le lendemain du diner, le lendemain matin* réintroduisent des repères temporels au sein de la diégèse pour guider et rassurer le lecteur.

Les analepses internes « homodiégétiques »<sup>1</sup> ouvrent des pistes pour la compréhension de l'attitude du bourreau. Le roman personnel entre en scène grâce à cette figuration narrative. Le premier regard rétrospectif porté sur le roman familial est suscité par l'espace et les forêts où le SS fuit la monstruosité et où il la retrouve. Le terrain érogène d'autrefois est devenu le tombeau des Juifs. Remarquons la spatialisation du ressenti d'Aue, aspect sur lequel nous reviendrons quand sera abordée la problématique de l'espace. Les réactions du narrateur par rapport à la souffrance ou au plaisir sont à mettre en rapport avec un espace qui suggère ce qu'il vit. Le passé personnel fait une entrée en force. Les jeux d'enfant vicieux allient le plaisir à la pulsion de mort : « je me pendais avec ma ceinture à une branche d'arbre, par le cou, et je me laissais aller de tout mon poids, le sang, paniqué, me gonflait le visage [...] »<sup>2</sup>. Les analepses suivantes rappelant son enfance s'intègrent dans la même thématique de la corporalité : le grouillement des cafards lors des vacances en Catalogne fait surface, quand Max Aue doit marcher sur les corps dans les fosses pleines de morts et de mourants<sup>3</sup>. Les pendants de Kharkov le replongent dans

---

<sup>1</sup> L'analepse interne homodiégétique porte sur la même ligne d'action que le récit premier, Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 62.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 108.

<sup>3</sup> Id., p. 125.

ses années d'internat qui lui avaient fait voir la première victime de ce supplice<sup>1</sup>. Le récit rétrospectif sert ainsi à montrer l'importance du tourment présent. Le passé traumatisant rattrape le présent pour prolonger et renforcer la souffrance. Sans doute faut-il mettre en rapport ces analepses avec la psychologie du nazi. Tout ce qui ne transparaît pas dans les gestes et la mimique du personnage narrateur se retrouve dans les évocations du passé.

Remarquons que le récit respecte d'une certaine manière la progression temporelle avant comme après le départ du père. Cet événement se transforme en repère chronologique. Le seul retour en arrière qui évoque la petite enfance d'Aue avant le départ de son père nous replonge dans un cadre agréable et l'épisode rappelé n'est pas un déclencheur horrifiant de sa vie de SS. Il nous incombe de souligner la douceur des souvenirs datant de cette époque-là, comme l'épisode du petit chien abandonné qu'Aue ramène à la maison. Cependant, l'angoisse de la perte est déjà au creux de cet épisode : « Vers cette époque-là, je me mis à chaparder chez nos voisins, très certainement, je le compris plus tard, pour attirer son attention [...] ».<sup>2</sup> Les trains électriques « qui fusaient à travers le ciel étoilé de [ses] rêves »<sup>3</sup> en direction de l'île de Sylt, l'île des vacances passées auprès du père, deviendront plus tard les lourdes rames de métro qui hanteront ses cauchemars d'officier SS. Les rêves ailés d'enfant cherchant l'amour du père deviennent par la suite des rêves lourds qui néanmoins traduisent encore la même quête d'amour paternel. N'oublions pas que c'est le désir de s'identifier à ce père perdu trop tôt qui marque le destin de Max Aue et l'inscrit dans le sillage du nazisme.

En poursuivant le repérage des thèmes qui déclenchent les retours en arrière, on en arrive à celui, très important, de l'univers érotique de Max Aue dont les composantes surgissent graduellement dans un réseau de récits emboîtés. Présent de la diégèse, passé historique, passé du roman personnel se constituent en axes sur lesquels glissent les niveaux narratifs s'ouvrant et se fermant comme des tiroirs-gigogne. La critique n'a pas manqué de faire référence à cette structure du roman<sup>4</sup>. À l'intérieur du récit qui relate la conquête de Partenau, le héros introduit un

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 162.

<sup>2</sup> Id., p. 180.

<sup>3</sup> Id., p. 181.

<sup>4</sup> « La structure des *Bienveillantes*, fondée sur le principe fractal de la mise en abyme et sur le mode récursif des jeux référentiels en gigogne », Bernadette Desorbay, *Un trou est un trou est un trou, modes de représentation fictionnelle dans les Bienveillantes de Jonathan Littell*, in *Les représentations dans les fictions littéraires, tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 25.

discours narratif rapportant ses relations incestueuses. « Je n'avais pas tout dit à Thomas. Tels Tristan et Yseut, cela avait commencé sur un bateau. »<sup>1</sup> C'est alors qu'une faille de sa vie apparaît : son amour pour sa sœur. La femme mystérieuse de l'histoire racontée à Thomas bien avant est maintenant identifiée. Nous allons devoir revenir à une cinquantaine de pages en avant pour retrouver l'analepse évoquant sa passion pour Una. Celle-ci est introduite par ce que Raymonde Debray appelle une amorce<sup>2</sup>, qui prépare l'entrée d'un personnage. Le *roman personnel* de Max Aue s'insinue au fur et à mesure que la narration avance. Il apparaît fragmenté, éparpillé tout le long du récit historique. Il faut donc bien constater un caractère non chronologique dans l'apparition progressive des fragments de la vie privée du narrateur. L'amour pour Una est mentionné dès la *Toccata*, mais derrière la « femme interdite »<sup>3</sup> dont l'amour aurait suffi à sa vie, le lecteur ne peut deviner la sœur jumelle. La déception amoureuse d'Aue est racontée à Thomas sans que soit révélée l'identité de la femme « On s'aimait depuis qu'on était tout petits. Mais ses parents étaient contre. Son père, son beau-père plutôt, était un gros bourgeois français, un monsieur à principes. On a été séparés de force, mis dans des internats, loin l'un de l'autre. »<sup>4</sup> Le jeu sur les codes narratifs nous apparaît comme un clin d'œil nous renvoyant à la dialectique de l'être et du paraître. L'identité du nazi se défait, sa perception par les autres ne peut pas être intégrée à son moi, car elle est pervertie. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, la personnalité a besoin de l'autre pour se définir. Le moi d'Aue ne sera jamais complet. Max ne permettra à personne de pénétrer dans son univers intime. Sa relation avec sa sœur ne sortira pas du cercle familial. L'intimité de sa vie familiale est dévoilée seulement au lecteur. Le conteur tient à le préciser : « Je ne racontai pas tout cela à Partenau : mais à vous, je le raconte. »<sup>5</sup> L'aveu sur l'identité de la bien-aimée, sur lequel nous nous sommes arrêtée plus haut, est livré quarante-deux pages plus loin entre une séquence décrivant des scènes érotiques qu'Aue vit avec Partenau comme partenaire et une autre séquence où le narrateur a des visions sinistres sur la mort de ce Partenau. Éros rejoint Thanatos. Ainsi, le dévoilement de l'identité de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 190.

<sup>2</sup> Terme utilisé par Raymonde Debray, « Les figures du récit dans un Cœur simple », *Poétique 3*, cité in Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 112.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 29.

<sup>4</sup> Id., p. 138.

<sup>5</sup> Id., p. 182.

la femme interdite se fait lentement par un récit emboîté dans un autre, celui du remplacement dramatique du père d'Aue par Moreau.

La narration d'une sortie familiale en bateau se termine par un regard amoureux entre frère et sœur. La suite : l'inceste, sa découverte, et l'exil qui s'ensuit sont relatés dans un sommaire<sup>1</sup>. La tension présente dans le premier récit visant à révéler la bien-aimée n'en finit pas de grandir, tout au long du récit. Le seul point de repère pour le lecteur reste la phrase : « Ainsi ma sœur et moi répondîmes : Très bien, mais que ferons-nous lorsque Père reviendra ? »<sup>2</sup> Le narrateur désigne Una par un « elle » incertain :

*Au début, j'avais le mal de mer, mais cela passa vite ; elle, celle dont je parle, elle n'avait pas le mal de mer. Nous nous installions ensemble, à l'avant du bateau, et nous regardions moutonner les vagues, puis nous nous regardions l'un l'autre, et à travers ce regard, par l'amertume de notre enfance et le grondement de la mer, il se passa quelque chose, quelque chose d'irréparable : l'amour, doux-amer, jusqu'à la mort.*<sup>3</sup>

L'incertitude s'évanouit au moment de la brève relation de la mise à mort de cet amour par les parents. Le garçon, traité de *cochon, dégénéré*, est séparé d'elle, sa sœur. L'amertume de leur enfance est à mettre en rapport avec la disparition du Père. Aussi l'amour amer naît-il afin de combler un vide. La figure du père absent, à l'origine du choix idéologique et professionnel d'Aue, repérée dans l'analyse de la première série d'analepses, revient associée à la naissance de l'amour incestueux. La quête de Max Aue consiste à remédier à cette absence, à renouer avec une continuité perdue de l'être, à articuler sa vie autour de points solides.

*Quelques semaines plus tard, à la rentrée des classes, on nous envoya dans un pensionnat catholique, à des centaines de kilomètres l'un de l'autre, et ainsi, vom Himmel durch die Welt zur Hölle, débuta un cauchemar de plusieurs années et qui, d'une certaine manière, dure encore.*<sup>4</sup>

L'introduction du présent « dure encore » sur l'axe de l'analepse nous apparaît comme une allusion à la souffrance actuelle qui a déclenché le retour au passé. Raconter, extérioriser,

---

<sup>1</sup> Terme utilisé par Gérard Genette pour désigner un mouvement narratif « ce que la critique de langue anglaise appelle le *summary*, terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous traduirons par récit *sommaire*, ou, par abréviation, *sommaire* : forme à mouvement variable [...], qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse. » *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 129.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 190

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

cela peut mettre sur le chemin de la guérison. La culpabilité transparait ainsi dans la souffrance avouée. Le monde produit le mal, le monde l'arrache du ciel pour le plonger dans l'enfer. *Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. Cette phrase est cryptée, écrite en allemand, comme une grande partie des formules désignant les modes organisationnels de l'appareil bureaucratique nazi. Le procédé donne à penser que ces formulations renvoient à une autre réalité qu'Aue ne veut plus assumer. La superposition des langues n'est pas sans rappeler la double origine du narrateur et son tangage entre deux cultures : l'allemand, langue du père, le français, langue de la culture qu'il affiche. L'espoir d'un salut viendrait du côté de la France. Rappelons qu'Aue veut s'éloigner de la Solution finale et intégrer le domaine des relations internationales en France.

Notre itinéraire analytique nous amène à constater que des séquences narratives se complètent et dialoguent à longue portée. Le réseau des correspondances qui s'établissent entre les séquences analeptiques ou proleptiques s'étend à tout le roman. Prenons l'exemple de l'histoire amoureuse racontée à Thomas sans révéler l'identité de la femme impliquée<sup>1</sup>. Le récit devient une sorte de préfiguration, faisant référence à la scène de Zurich, dernier rendez-vous amoureux avec sa sœur, qu'il va détailler dans le chapitre *Sarabande* : « Je lui ai dit que notre union serait indestructible. »<sup>2</sup> Cette phrase réapparaît dans un retour en arrière focalisé sur la soirée passée avec sa sœur à Zurich. Max lui rappelle une citation de Proust tirée du récit autobiographique *Jean Santeuil* « *Ce verre sera, comme dans le Temple, le symbole de notre union indestructible* »<sup>3</sup>. Cette phrase renvoie à l'idée de lien durable. Le récit proustien fait aussi référence à la judéité. Proust nous apprend que le verre a une importance particulière dans la cérémonie des mariages juifs. Le mari casse un verre pour tout d'abord mettre en évidence le caractère indestructible du lien conjugal et d'autre part pour commémorer la destruction du Temple. Mettre l'union avec Una sous le signe du judaïsme, c'est ajouter un élément supplémentaire au puzzle de la confusion entre nazis et Juifs. Le fait de s'intéresser à la spiritualité des victimes mène Max Aue à miner son identité de bourreau. Revenons au moment qu'il choisit pour évoquer le souvenir du dernier rendez-vous incestueux. Le récit de la scène de l'inceste de Zurich se superpose à celui de la rencontre de sa sœur à Berlin. Même si, au début, les époques se différencient clairement par l'emploi du plus-que-parfait, deux phrases plus loin et

---

<sup>1</sup> On y a fait référence plus haut. Voir Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 138.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 138.

<sup>3</sup> Id., p. 449.

dans toute une page, le narrateur employant le passé simple crée une confusion au niveau de la réception. Le paragraphe final augmente encore l'ambiguïté :

*J'avais dû m'endormir ; lorsque je me réveillai, la chambre était sombre. Je ne savais plus où j'étais, Zürich ou Berlin. Aucune lumière ne filtrait par les rideaux noirs de la défense passive. Je distinguais vaguement une forme à côté de moi : Una s'était glissée sous les draps et dormait.*<sup>1</sup>

À notre avis, la mise en relief de ces liens tissés entre des scènes qui se déroulent à des moments différents est importante pour rendre compte de la confusion qui règne dans la vie de Max Aue. Il est incapable d'envisager le passé comme un temps révolu. Vivre le présent revient pour lui à prolonger le passé. Il faut rappeler que le refus de la réalité transparaît aussi dans son rejet des femmes, des femmes autres qu'Una, dont le nom marque bien l'irremplaçable unicité. C'est un sacrifice sur l'autel de l'amour qu'il trouve parfaitement justifié. La confusion qui submerge son existence arrive à un point tel qu'il ne réussit plus à distinguer les souvenirs, les rêves, les fantasmes. Le retour en arrière sur la thématique de l'amour est complété par des scènes de sadisme qui se passent dans une sorte de « musée de torture ». Une composante thanatique se mêle à la pulsion de plaisir, transformant ces images en signes annonciateurs de l'orgie que le chapitre *Air* met en scène. En vérité, le supplément pervers s'avère être un souvenir douteux.

*J'étais fâché, car cette journée, malgré tout mon désarroi, était restée pour moi traversée de pureté, et maintenant ces images mauvaises venaient la souiller. Cela me répugnait, mais en même temps me troublait, parce que je savais que, souvenir ou image ou fantaisie ou rêve, cela aussi vivait en moi, et que mon amour devait être fait de ça aussi.*<sup>2</sup>

Max Aue, passionné d'absolu, désire préserver son amour dans un cadre idéal. Néanmoins, il se rend compte que son sentiment est formé de plusieurs éléments associés, dont l'imaginaire et le souvenir. Il reconnaît ainsi la fragilité de son amour nourri d'illusions. Comme si ce moment de lucidité devait confirmer le caractère chimérique de sa passion, il est suivi par un récit rétrospectif du mariage d'Una. Le choix de la personnalité de l'homme qui incarne le rôle de son mari, un compositeur apprécié, peut apparaître comme une façon de souligner par voie de contraste et de manière ironique le non-accomplissement de Max Aue. Ce dernier, en

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 453

<sup>2</sup> Id., p. 454.

effet, exprimera à plusieurs reprises son regret de ne pas avoir appris à jouer du piano. Qui plus est, son beau-frère musicien, un aristocrate paralytique, a refusé de devenir membre du Parti. Il se place ainsi dans un rapport d'opposition avec Aue. Par ailleurs, à notre sens, la métaphore de l'amour tissé d'images, souvenirs, songes, fantasmes se charge de connotations supplémentaires, associées à la représentation qu'on se fait de la vision du bourreau sur la réalité, vision construite à partir de bribes de réalité cruelle, visions troublantes comme dévoilements de sa pensée, souvenirs mis en réseau pour faire surgir du sens au-delà de ce qui est exprimé, qui n'apparaissent pas dans ce qui est exprimé noir sur blanc par le texte, mais qui attendent l'interprétation du lecteur pour surgir.

Notre attention a été attirée par un autre aspect des analepses appartenant au champ sémantique de l'amour, à la récurrence de certaines scènes. Ainsi, nous remarquons que les rencontres amoureuses dans le grenier de la maison de Moreau dont le souvenir se ranime dans le chapitre *Allemandes I et II* sont à nouveau évoquées lors du séjour à Stalingrad et, d'une certaine manière, dans le chapitre *Air*. Il est à mentionner que quelques éléments du scénario érotique des adolescents réapparaissent dans les fantasmes du nazi tâchant de s'évader par l'amour. Les « corps entrelacés comme des serpents »<sup>1</sup>, le cold-cream renvoient aux images des « corps étroits, minces [...] indissociables, ni l'un ni l'autre spécifiquement la fille ou le garçon, mais un couple de serpents, entrelacés »<sup>2</sup>. Signalons que l'évocation de telles images apparaît durant les épisodes les plus éprouvants de sa vie de SS, les massacres d'Ukraine et les combats sur le front russe.

Il nous semble pertinent de classer en deux catégories les récits rétrospectifs qui font référence au roman familial. Les uns sont solaires, les autres, ténébreux, haineux. Malgré la présence de quelques accents d'amertume, ce que nous venons de présenter se range dans la première catégorie. Par contre, l'évocation de la mère et de son époux est imprégnée de haine et montre la volonté de salir ces personnages : « Un policier la ramena à la maison, trempée, débraillée, sa robe souillée ; je crus que je mourrais de honte »<sup>3</sup>. L'abaissement moral de la mère, restée seule, aggrave la faiblesse créée par la disparition du père. La narration rétrospective de la

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 814.

<sup>2</sup> Id., p. 375.

<sup>3</sup> Id., p. 343.

déchéance d'Héloïse s'insère dans le temps de la mort : à Stalingrad, un jeune mourant appelle sa mère et sa voix réveille la souffrance de Max Aue.

Les retours en arrière peuvent être révélateurs de sens cachés jusqu'alors. L'apparition de l'image de la Juive pendue qu'Aue croise sur son chemin en Ukraine, plus tard, pendant son séjour poméranien, acquiert la valeur d'une analepse répétitive<sup>1</sup>. Le retour qu'il effectue sur lui-même lui permet d'acquérir un regard nouveau sur son vécu. Les deux apparitions de la fille de Kharkov présentent une double image de son existence sous le signe des ténèbres, déclinée sur deux axes : le passé et le présent.

Il nous paraît important de rappeler le flou des frontières qui séparent chez Max Aue souvenir, rêve, réalité. Marqué par le présent terrifiant, le narrateur recourt à la remémoration comme moyen de salut. Néanmoins, le passé, lui aussi empreint de malheurs, ne fait parfois qu'accroître son malaise. Des rêves et des fantasmes viennent s'interposer entre souvenirs et réalité, attestant un trouble psychique. Signalons que le narrateur a quelquefois des doutes sur l'exactitude de ce qui lui revient de son passé familial. Ce questionnement sur la véracité des souvenirs place le récit sous le signe de l'incertitude. Par contre, la narration des événements historiques suit son cours imperturbable. Le narrateur renvoie le lecteur à des documents pouvant prouver la véracité de ses affirmations. Étant donné son statut de personnage fictif, il peut jouer sur deux tableaux, celui du réel et celui de l'irréel, lorsqu'il évoque des événements qui lui parviennent sous forme de souvenirs. Ainsi s'entremêlent le passé frustrant du génocide et le passé fantasmé.

Le rêve se transforme en réalité et la réalité devient rêve. Le narrateur le montre, dans *Air*, de manière paradoxale, puisqu'il s'agit du chapitre le plus irréel de sa diégèse.

*Je ne savais même plus ce qu'était un souvenir [...] Pendant des années, j'ai cru que cette image était le souvenir d'un rêve, une image de rêve d'enfance qui m'était restée. Mais un jour, à Kiel, lorsque j'y retournai pour mes études, je suis tombé par hasard sur cette ziggourat, un petit monument aux morts en granite, je l'ai contourné, les marches n'étaient pas plus hautes que d'autres, c'était cet endroit-là, cet endroit existait<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Genette utilise les termes *analepses répétitives* ou *rappels*, Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 95.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 813-814.

Le narrateur introduit cet intermède pour révéler que parfois l'incertitude marque la perception de la réalité. Il range les images du meurtre de ses parents dans cette catégorie de souvenirs à la frontière du réel et de l'imaginaire. La possibilité qu'Aue les ait tués, même si elle n'est jamais exprimée clairement, apparaît dans l'interstice laissé entre ce qui est vu et ce qui est imaginé. Dans cet épisode lointain de son enfance, il arrive que la réalité prenne le dessus sur le fantasme, contrairement à ce qui a été vécu durant les *Aktions* et sur le front russe. Rappelons-nous la blessure de Thomas, à Stalingrad. Elle ne fait qu'augmenter l'ambiguïté. La réalité n'exclut pas l'illusion, car la trace de la blessure existe. Mais survivre après la scène terrifiante à laquelle Aue a assisté serait impossible. Il faut mentionner que Max Aue, marqué par des événements surprenants et inouïs, essaie de convaincre le lecteur de leur véracité : « Tout ceci est réel, croyez-le. »<sup>1</sup> La rétrospection dont le personnage principal assume la subjectivité rapporte les pensées nées au moment des faits racontés, mais aussi celles qui lui viennent au moment de la narration. L'emploi du présent et l'interpellation du lecteur en sont révélateurs. Aue ranime le passé et le ramène au présent, ce qui provoque un effet terrifiant sur le lecteur. En nous demandant quelle réalité Aue envisage, il nous apparaît évident que nous participons à sa perception du réel.

Pour mieux saisir la construction du récit sous la forme d'une dentelle, il nous semble important de voir de plus près le récit des derniers jours passés à Stalingrad. La narration de ces événements semble révéler la quintessence de l'élaboration du roman. En effet, *Courante* superpose trois strates narratives : historique, familiale et fantastique. Après avoir raconté un souvenir « solaire » datant de l'époque des jeux érotiques, Max Aue décrit des scènes terrifiantes de guerre. Le passage entre les deux niveaux de souvenirs révèle des éléments significatifs pour notre analyse : « Le jour, je cherchais à retrouver mon assise fragile, au sein de cette ville dévastée ; mais la fièvre et les diarrhées me minaient, me détachaient de la réalité pourtant lourde et riche de peine qui m'environnait. »<sup>2</sup> L'« assise » peut être l'ancrage dans la réalité, l'attachement à la concrétude, car, de toute évidence, à ce moment, l'errance du narrateur a commencé. D'autre part, la définition de ce mot nous révèle une autre piste que nous ne tarderons pas à emprunter. Nous apprenons que la broderie d'Assise est une broderie au point de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 377.

<sup>2</sup> Id., pp. 375-376.

croix dont les motifs sont laissés vides pour remplir le fond du dessin. Le rappel de la métaphore de la dentelle que nous avons déjà signalée explique l'importance que nous accordons à ce détail.

Le narrateur continue sa diégèse avec l'épisode dramatique d'un soldat dont la jambe droite avait été sectionnée sous le genou : « l'homme tenait une boîte de conserve ou un gobelet en étain sous le moignon et essayait de recueillir ce sang et de le boire rapidement, pour éviter d'en perdre trop. »<sup>1</sup> La réalité de cette scène est mise en doute à cause de la manière grotesque dont sont dépassées les limites du vraisemblable. Il s'ensuit une longue poursuite d'une « horde de fillettes sauvages et impudiques, qui me frôlaient et filaient entre mes jambes avant de relever leurs jupes[...] »<sup>2</sup>. L'horreur subsiste par l'enchaînement avec l'épisode de la blessure de Thomas obligé de « réunir ses entrailles, les tirant à lui et les enroulant doucement autour d'une main ».<sup>3</sup> Ces récits se déroulent en dehors du temps historique, ce qui accroît l'ambiguïté : « j'avais perdu toute notion du temps et des détails techniques de notre agonie collective. Lorsqu'on me parlait, ces paroles me parvenaient comme de très loin, une voix sous l'eau, et je ne comprenais rien de ce qu'elles cherchaient à me dire. »<sup>4</sup> La voix du réel est remplacée par celle des hallucinations, la souffrance projette l'esprit d'Aue dans le labyrinthe du délire. Une autre plongée dans le passé fait revenir à la lumière l'épisode où Max interprète le rôle d'Électre. Ce retour en arrière précise la dimension mythologique du récit introduite par le titre. Le retour au réel ne se fait que pour relater les circonstances de l'accident qui le plonge dans le coma. Il faut souligner qu'aucun mot ne permet dans le récit de distinguer le passage du temps extérieur objectif, à la temporalité des hallucinations. « Je leur jetai encore un coup d'œil : Ivan courait vers moi, mais je fus distrait par un léger heurt sur mon front : un morceau de gravier, peut-être, ou un insecte, car lorsque je me tâtai, une petite goutte de sang perlait sur mon doigt. Je l'essuyai et continuai mon chemin vers la Volga [...] »<sup>5</sup>. Nous ne remarquons aucune modification au niveau des temps verbaux. L'imagination tisse toute une histoire qui porte les traces du vraisemblable, du moins au début. Ce tissu de réel, de souvenirs, de fantasmes difficiles à

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 376.

<sup>2</sup> Id., p. 377.

<sup>3</sup> Id., p. 379.

<sup>4</sup> Id., p. 378.

<sup>5</sup> Id., p. 383.

démêler, cette étoffe percée de trous au niveau du sens représente bien ce qu'est la vision que le juriste SS, passionné de littérature a de la réalité après qu'elle a été filtrée par son vécu.

L'auteur veut ainsi montrer par ce mélange de souvenirs et de descriptions minutieuses bien documentées que la réalité terrifiante de la destruction des Juifs ne peut être représentée telle quelle même par l'exécuteur. Elle se construit de certitudes, d'hésitations, de réel brut, de projections fantastiques, de fuites dans le passé en quête d'oubli. Dès lors, ce qui est à saisir est placé entre ces pans de la réalité historique, de la réalité de la conscience, de la réalité du rêve et des souvenirs. C'est dans les intervalles, dans les coupures que nous devons chercher le sens. À la lumière de l'approche de Jacques Lacan sur la réalité, nous avons essayé de faire surgir des proximités et des distances entre les niveaux de narration pour mieux révéler le point de vue du bureaucrate SS sur ce qu'il vit : « [...] le réel n'est pas, "bien entendu", [...] un continu opaque [...] il est fait de coupures tout autant, et bien au-delà des coupures du langage »<sup>1</sup>.

En mettant en rapport cette définition de la réalité avec la métaphore de la dentelle qui symbolise l'écriture du roman, nous arrivons à déceler une démarche interprétative qui va au-delà d'un simple repérage de récits de guerre et d'histoires fictionnelles. La métaphore qui fait voir le récit comme un tissu de dentelle, avec ses trous, bien évidemment, nous est suggérée par le narrateur lui-même dans le prologue des *Bienveillantes*. Directeur d'une fabrique de dentelles, dans le nord de la France, pour remplir le vide de son existence conforme aux normes, il se met à raconter des souvenirs. À travers la description du travail de tulliste, nous pouvons facilement repérer un réseau de correspondances avec la création littéraire. « Quand je veux penser, je quitte ma table de travail et vais me tenir devant la vitre, je contemple les métiers alignés à mes pieds [...] je me laisse bercer. » [...] cette lueur bleuâtre me repose l'esprit. »<sup>2</sup> Les fils des métiers se transforment en « une chorégraphie complexe »<sup>3</sup> et composent la « dentelle, cette ravissante et harmonieuse création de l'homme »<sup>4</sup>. Le lieu élu pour tisser la dentelle de ses souvenirs est son bureau. Antoine Jurga parle du « vertige de la béance du réel lors de la lecture des passages qui

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, 20 mai 1959, cité in François Balmès, *Ce que Lacan dit de l'être*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 174.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.16.

<sup>3</sup> Id., p. 16.

<sup>4</sup> Id., p. 18.

ébranlent l'humanité du lecteur par leur concrétude dérangeante »<sup>1</sup>. Mais au-delà des sensations ressenties par le lecteur devant les « vagues lourdes »<sup>2</sup> de la réalité qui se déferle, il nous faut attirer l'attention sur les incisions pratiquées par le narrateur dans le corps de cette réalité. C'est comme s'il enlevait la peau pour ressentir les pulsions d'un corps fait de peur, d'angoisse, de fuites et de replis, de rêves, de fantasmes. Le lecteur est invité à combler cet espace par un acte de lecture qui apporte ainsi d'autres dimensions à cette réalité qui ne peut être perçue d'un seul point de vue.

Max Aue incarne un nazi qui vit la réalité de la destruction des Juifs d'une manière particulière, différente. Rapportons-nous à une analepse relatant sa rencontre des membres de l'Action française durant sa période estudiantine parisienne. Le récit de la rencontre avec Brasillach met en évidence son statut de nazi hors norme. L'écriteau en grec placé sur la porte de Brasillach rappelant la présence d'une personne différente, à côté de six autres étudiants, incite le narrateur à connaître celui qui présente ainsi son identité. Il s'avère qu'il s'agissait d'un Hébreu, occasion pour Max Aue de se présenter comme « Un autre aussi, mais fait d'un meilleur métal que ton Hébreu : un Allemand ».<sup>3</sup> On voit la confrontation de deux identités qui se marquent par leur « différence » par rapport aux autres : Juif, Allemand. Hormis la mise en exergue de la condition particulière du futur SS dans le système meurtrier, il faut remarquer dans cette séquence l'annonce de la théorie sur la ressemblance par la différence de ces deux races. Cette ressemblance dans le fait d'occuper la position de l'autre conduit à la rivalité. Les théories énoncées par Una « imaginée », car en réalité le dialogue n'a pas eu lieu, expliquent la *Solution finale* par le désir des Allemands de prendre la place du Juif, le massacre étant dû à l'impossible coexistence des rivaux. Nous identifions là ce que Genette appelle « la signification différée »<sup>4</sup>. « En tuant les Juifs, disait-elle, nous avons voulu nous tuer nous-mêmes, tuer le Juif en nous, tuer ce qui en nous ressemblait à l'idée que nous nous faisons du Juif [...] Et nous, au contraire, notre rêve d'Allemands, c'était d'être juifs, purs, indestructibles, fidèles à une Loi, différents de tous et

---

<sup>1</sup> Antoine Jurga, *La dentellerie du réel*, cité in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell, études réunies par Murielle Lucie Clément*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 49.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.15.

<sup>3</sup> Id., p. 464.

<sup>4</sup> Genette : « ce retour sur soi [sert] à modifier après coup la signification des événements passés » ou révélant des sens qui n'étaient pas saisis jusqu'alors ; « ce mécanisme de la signification différée ou suspendue joue évidemment à plein dans la mécanique de l'énigme », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, pp. 96-97.

sous la main de Dieu. »<sup>1</sup> Serait-ce la réponse à la question que se pose le juriste SS et qui le tourmente tout le long du roman : comprendre pourquoi tuer les Juifs ?

« Or en fait ils se trompent tous, les Allemands comme les Juifs. Car si Juif, de nos jours, veut encore dire quelque chose, cela veut dire Autre, un Autre et un Autrement peut-être impossibles, mais nécessaires.»<sup>2</sup> L'histoire du peuple juif montre que celui-ci a reçu cette position d'Autre qui ne peut lui être enlevée ou être effacée, sinon par l'anéantissement. Il s'avère que Max Aue, lui aussi, à l'intérieur du système où il agit, est autre et agit autrement. Qui plus est, le narrateur porte un des signes de la judéité : il est circoncis. Par conséquent, le retour en arrière avec une ouverture proleptique permet de percevoir un jeu sur l'identité du bourreau, sur son identité incertaine, comme nous l'avons vu.

Dans le sillage de ce que nous venons de dire, il nous semble important de révéler le rapport établi entre les retours en arrière s'inscrivant dans la thématique familiale et le mal-être de Max Aue. Toutes les étapes de son parcours de bourreau sont accompagnées par ses souvenirs qui tantôt l'apaisent et tantôt renforcent son malaise. Depuis l'Ukraine jusqu'à la Russie, l'ombre du palais des Atrides se projette sur les actions de Max Aue. Néanmoins, dans le chapitre *Menuet* les récits rétrospectifs laissent place à la traque des deux policiers qui enquêtent sur la mort de la mère et du beau-père de l'officier. La disparition des souvenirs familiaux doit être liée à l'orientation positive que prennent les responsabilités qui incombent au SS. Il doit s'occuper du service destiné à l'amélioration de la force de travail, et Aue s'acharne à trouver des solutions pour mieux nourrir les internés des camps.

### III.1.3 Prolepses

Après avoir suivi le parcours des récits rétrospectifs, nous continuons notre analyse par le repérage des prolepses. Leur présence au niveau du roman tient au type de récit autobiographique, car, d'après les dires de Gérard Genette, le « je » autofictionnel prédispose le récit à la récurrence des prospectives :

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 801-802.

<sup>2</sup> Id., p. 802.

*Le récit « à la première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle.<sup>1</sup>*

Le titre même du roman est déjà une anticipation. *Les Bienveillantes* épargneront en effet le coupable après l'avoir hanté, comme le montre l'apparition de ces entités à la fin du roman. Pour faire le lien avec cette figure narrative et pour illustrer encore une fois l'imbrication des plans narratifs, nous avons choisi de nous concentrer sur le premier chapitre du roman. *Toccata* prend l'aspect d'un prologue. Il met en scène un jeu de rétrospections vers le passé et de projections dans l'avenir. Ce chapitre introductif se révèle comme le sommaire anticipé d'une « intrigue de prédestination »<sup>2</sup>. Aue, directeur d'une fabrique de dentelle, raconte l'histoire de sa réussite après la chute de Berlin antérieure au moment de la narration, mais postérieure, si l'on tient compte du fait que la diégèse commence en juin 1941. Pour être plus précis, le narrateur commence par la fin. Le prologue complète l'histoire du bourreau disparu à la faveur de son faux statut de STO (service du travail obligatoire). L'introduction classique du retour en arrière, « Voilà à peu près comment les choses se sont passées »<sup>3</sup>, présente la fin de l'histoire qu'il va relater à partir du chapitre suivant *Allemandes I et II* jusqu'à *Gigue*, c'est-à-dire la période couvrant la mise en pratique de la Solution finale, du 22 juin 1941 au 28 avril 1945. En effet, dans un bref sommaire, il raconte son parcours après la fuite de Berlin, séquence qui clôt le dernier chapitre. Nous apprenons comment il a fait carrière dans le domaine de la dentelle, avant que nous ne connaissions son passé de SS. Le narrateur transforme ainsi cette histoire en récit prospectif. Il nous faut remarquer ce découpage du récit en deux. Nous y repérons le désir de séparer ces deux pans de son existence : avant et après la guerre. Néanmoins, sa nouvelle identité est fallacieuse. Le caractère inauthentique de sa vie actuelle le détermine à plonger de nouveau dans le passé pour le redécouvrir et pour en chercher les failles : « À vrai dire, il n'y a plus grand-chose qui garde un intérêt pour moi. »<sup>4</sup> L'existence actuelle lui semble « une gangue

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 106.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, cité in Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 105.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.17.

<sup>4</sup> Id., p. 19.

confortable » qu'il contemple « souvent avec ironie, et parfois avec haine »<sup>1</sup>. Le récit apparaît ainsi comme un pont reliant les deux parties de sa vie qui n'est jamais sortie de la monstruosité.

Les premières figures d'anticipation à signaler dans le chapitre *Toccata*, des prolepses répétitives<sup>2</sup> selon la classification de Genette, se manifestent sous la forme d'annonces. Il est facile de les repérer grâce à la forme introductive standard. Les trois structures narratives annoncent trois moments différents, importants dans l'évolution du personnage. Le premier concerne la rencontre du Général-Gouverneur. Ce moment se situe dans la deuxième partie de son parcours génocidaire dans les camps de concentration : « je l'avais brièvement croisé, je vous le raconterai peut-être plus tard, si j'en ai le courage ou la patience »<sup>3</sup>. La deuxième prolepse porte sur les massacres d'Ukraine qui ont provoqué sa déchéance physique : « C'est un vieux problème, ça date de la guerre, ça a commencé vers l'automne 1941 [...] J'en parlerai sans doute aussi. »<sup>4</sup> Le passé familial, élément contradictoire dans sa vie y est annoncé aussi « Si vraiment vous voulez tout savoir, j'étais aussi loin d'être prédestiné au droit : jeune homme, je souhaitais avant tout étudier la littérature et la philosophie. Mais on m'en a empêché ; encore un triste épisode de mon *roman familial*, j'y reviendrai peut-être. »<sup>5</sup> Par conséquent, le narrateur trace déjà le plan de son récit dont les trois aspects seront développés au fil de la diégèse : implication dans le déroulement des événements historiques côtoyant de vraies figures de la Deuxième Guerre mondiale, impact des tâches génocidaires sur son corps et son esprit, imbrication de son drame familial dans son parcours d'officier SS.

Les segments proleptiques se manifestent surtout dans le domaine des repères historiques. Ils rappellent l'angle d'approche du récit marqué par le statut du narrateur qui participe à des événements historiques dont il a vu les conséquences et que le lecteur est censé connaître. Max Aue fait un bilan des victimes de la Shoah dans un sinistre calcul qui annonce le récit de l'extermination. La comparaison des chiffres comptabilisant les Juifs morts durant et après la guerre apparaît comme dans une prolepse sur l'analepse : prolepse d'un côté par rapport à

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p.19.

<sup>2</sup> « Elles réfèrent d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 111.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 12.

<sup>4</sup> Id., p. 15.

<sup>5</sup> Id., p. 17.

l'histoire lancée après le prologue, analepse d'un autre côté par rapport au moment de la narration.

*Le Dr. Korherr, qui compilait des statistiques pour le Reichsführer-SS Heinrich Himmler [en est] arrivé à un peu moins de deux millions au 31 décembre 1942 [...] Enfin, le très respecté professeur Hilberg, spécialiste de la question et peu suspect de vues partisanses, pro-allemandes du moins, parvient au bout d'une démonstration serrée de dix-neuf pages au chiffre de 5100000*<sup>1</sup>

Aue confronte les chiffres avancés par un personnage réel qu'il va rencontrer effectivement avec les données proposées par Hilberg, un historien juif, le premier à avoir tracé le processus du génocide dans son ensemble dans *La Destruction des Juifs d'Europe*. Il s'agit évidemment de l'évocation implicite des sources documentaires auxquelles le nazi a eu recours, après la guerre. Le segment analeptique à valeur anticipatoire éclaire le regard rétrospectif de Max Aue sur le passé, à la faveur de réalités mises au jour après la guerre.

Les prolepses acquièrent parfois une importance particulière dans la réalisation du portrait d'un personnage historique, comme c'est le cas pour Eichmann : « [...] ce petit Obersturmbannführer, entre temps, est devenu en quelque sorte une célébrité, et je pensais que mes souvenirs, éclairant son personnage, pourraient intéresser le public. On a écrit beaucoup de bêtises sur lui : ce n'était certainement pas *l'ennemi du genre humain* qu'on a décrit à Nuremberg [...] il n'était pas non plus une incarnation du *mal banal*, un robot sans âme et sans visage, comme on a voulu le présenter après son procès. »<sup>2</sup> Max Aue le dépeint comme un bureaucrate talentueux ayant bâti sa carrière sur la destruction des Juifs, après avoir accompli consciencieusement ses tâches. Le narrateur démonte des thèses et argumente les siennes, en projetant la pensée du lecteur vers l'après-guerre : vers le procès des nazis de Nuremberg et la théorie d'Hannah Arendt sur la banalité du mal. Nous pouvons facilement identifier là la thèse des bourreaux ordinaires de Browning. En analysant les actes du 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police, l'historien arrive à la conclusion que « les policiers du bataillon qui ont massacré et déporté étaient des êtres humains tout comme ceux, infiniment moins nombreux, qui s'y sont refusés ou se sont esquivés »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 21.

<sup>2</sup> Id., p. 524.

<sup>3</sup> Christopher R. Browning, *Des hommes ordinaires, Le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 9.

En général, les anticipations repérables dans les chapitres suivant *Toccata* ont un rapport avec l'évolution des événements historiques et avec la manière dont ils ont été perçus après la fin du régime nazi. Mais nous pouvons déceler aussi l'existence d'anticipations qui font ressortir les tourments du SS, voyant l'ombre de la mort planer sur tout. La prolepse sur le décès de Partenau clôt sèchement cet épisode de sa vie et nous y voyons un présage de sa future déchéance, à savoir le meurtre de Mihai, son amant temporaire, qu'il commet volontairement.

*Le mois prochain, dans une semaine, demain même, toute cette si belle et douce chair pouvait en un instant se transformer en viande, en une masse sanguinolente et carbonisée, et ses yeux si verts s'éteindre pour toujours. Parfois, je manquais d'en pleurer. Mais lorsque guéri, il repartit enfin, je ne ressentis aucune tristesse. Il fut d'ailleurs tué l'année suivante à Koursk.*<sup>1</sup>

L'âme d'Aue qui semblait pétrifiée dans l'indifférence face à des exactions si féroces et si soigneusement contrôlées s'attendrit tout de même, ne fût-ce qu'à la pensée de la mort de son amant. Mais le contrôle reprend le dessus. En effet, seul l'amour pour Una émeut Aue. Ce paragraphe synthétise l'évolution de la pensée et de l'esprit du narrateur. Au début se perçoit une lente avancée, la sortie de la carapace. Par la suite, on assiste à un retrait inspiré par la crainte de ce qu'il pouvait croiser sur son chemin. Il ne mène jusqu'au bout ni ses analyses, ni les actes qui en découlent. La mise en doute de la nécessité des massacres bouleverse de temps à autre sa logique de l'obéissance. Néanmoins, il ne donne pas de suite concrète à ses remises en question et à ses méfiances. Il choisit de ne pas quitter les rangs de l'Einsatzkommando. Il se contente du poste qu'on lui offre dans les bureaux du Reichführer, malgré son souhait de s'éloigner de la Solution finale. Nous pouvons envisager l'organisation du discours narratif sous le même angle que cette évolution « à reculons », la diégèse suit le cours de l'Histoire et par endroits elle recule pour laisser de la place au passé du narrateur.

Notre périple à travers les prolepses du roman ne peut s'achever sans la mention de l'une d'entre elles, particulièrement intéressante vu, qu'elle touche au burlesque. Le narrateur voulant convaincre le lecteur de la véracité du récit de sa rencontre avec le Führer à qui il pince le nez, explique pourquoi cette scène n'a pas pu paraître dans les livres des historiens biographes d'Hitler. Tous ceux qui ont assisté à cette scène, participants réels par ailleurs, ont disparu ou

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 193.

sont morts après la chute de Berlin. En effet, Müller, Bormann, Krebs et Burgdorf, ne pouvaient plus témoigner de cet incident comique.

*Trevor-Roper, je le sais bien, n'a pas soufflé mot de cet épisode, Bullock non plus, ni aucun autre des historiens qui se sont penchés sur les derniers jours du Führer. Pourtant, je vous l'assure, cela a eu lieu [...] peut-être en reste-t-il une trace dans les archives soviétiques ?*<sup>1</sup>

Cette mise en scène avec un cadre réel et des personnages historiques a pourtant un caractère burlesque. L'insistance du narrateur sur la vraisemblance de l'épisode ne fait que renforcer l'écart entre la réalité et la diégèse.

### III.1.4 Les temps verbaux

Selon Littell, le temps de la guerre devient « plastique » à l'opposé du temps haché de la vie ordinaire :

*Quand on est dans la guerre, le temps devient plastique. Il est comme contingent par rapport à tout un extérieur qui nous entoure. Il y a des moments extrêmement brefs qui durent une éternité fabuleuse et des temps extrêmement longs qui durent une éternité fabuleuse aussi, mais qui, dans la mémoire, sont compressés et réduits à une brève sensation d'ennui... le temps change complètement de dimension.*<sup>2</sup>

Suivre l'emploi des temps verbaux dans le récit des *Bienveillantes* ouvre des pistes pour comprendre la dimension temporelle telle que Littell l'a conçue. Dans le chapitre *Allemandes I et II*, l'emploi de l'imparfait est à mettre en rapport tout d'abord avec le regard contemplatif qui se pose sur le paysage, tandis que la diégèse continue. Nous y décelons bien le statut du nazi mis à l'écart, placé hors du temps. Vu que nous avons développé la problématique du regard extérieur dans un chapitre antérieur, nous n'y reviendrons pas. Les temps de ce silence que le SS cherche en s'éloignant du centre des actions dénotent un mouvement de recul et de repli permettant une vision réflexive sur les événements : « [...] je songeais aux Juifs qui viendraient le lendemain. Je trouvais la méthode adoptée bien injuste [...] nous n'étions pas des automates, il importait non seulement d'obéir aux ordres, mais d'y adhérer ; or j'avais des doutes, et cela me troublait. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 881.

<sup>2</sup> *Conversation sur l'histoire du roman, Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 41.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 47.

À ce moment, le narrateur se retire dans un arrière-plan propice à la réflexion. Aue, quittant le temps où se situent les autres, pense, désire intégrer dans son for intérieur tous les actes. Sa temporalité comme le tempo de sa vie diffèrent par rapport à ceux de son frère mythique, Thomas. Celui-ci se conforme au modèle du bourreau habituel, cherchant à monter dans la hiérarchie sans prêter trop d'attention aux moyens employés.

Aue, pour sa part, ne peut rien modifier. Il obéit, mais cela ne l'empêche pas de continuer sa recherche. Le temps verbal qui apparaît alors est le même que celui qui est utilisé dans certaines séquences narratives du chapitre *Menuet*. Il indique que les actions de Max Aue sont celles d'un narrateur bien au courant, d'un fin analyste des états d'esprit. Il fait ressortir sa position d'observateur lucide, de témoin. Les propos du personnage fictif, mais construit sur base d'une documentation rigoureuse, donnent l'impression d'être un vrai témoignage où s'exerce une mémoire réflexive, « révélant des dimensions du réel qui n'étaient pas perçues jusqu'alors »<sup>1</sup>.

En abandonnant pour quelque temps le cours d'événements historiques, le narrateur se lance dans des explications sur l'évolution de l'idéologie nazie et le traitement de la Solution finale. Les réflexions suivant le discours du Reichführer du 6 octobre 1943 montrent l'état d'esprit de ceux qui réalisent l'anéantissement d'une race et l'importance de l'affirmation claire de la destruction des Juifs, affirmation ne passant plus par *Sprachregelungen*, « qui était si inconfortable, cette absence totale, pour une fois, d'ambiguïté [...] si le Reichführer [...] évoquait ouvertement devant eux la destruction des Juifs [...], c'était pour les mouiller, et ils le comprenaient très bien, d'où leur désarroi. »<sup>2</sup> Concernant la prise de distance, comment ne pas remarquer l'emploi de l'imparfait, temps des actions décrites pour créer une toile de fond où le narrateur tisse des liens entre ses collègues ? L'impression de prise de recul est encore renforcée par l'utilisation des pronoms *ils*, *leur*.

Nous devons aussi envisager un autre aspect de l'imparfait. Il marque en effet le caractère itératif des actions passées, de tout ce qui se déroule « régulièrement, rituellement, tous les jours

---

<sup>1</sup> Pierre Vidal-Naquet, tout en reconnaissant les travers des témoignages, « les dépôts d'imaginaire, du mensonge, des idéologies », met en évidence l'importance du témoignage dans le travail des historiens. Cité in Christopher R. Browning, *Des hommes ordinaires, Le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. XIII. L'œuvre de Browning a à la base le témoignage de 125 hommes du bataillon 101 sur un total de 500 responsables de la mort de 83000 Juifs.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 612-613.

[...] le mode de l'habitude et de la répétition »<sup>1</sup>. Les segments itératifs du récit littellien marquent puissamment le lecteur. Ils présentent les actes meurtriers comme un travail à la chaîne, ce qui donne des proportions gigantesques au génocide dépeint ainsi dans toute sa cruauté. Observons deux scènes qui se répondent. Max Aue décrit minutieusement l'opération de Babi Yar en surprenant la répétition du geste de mise à mort par l'emploi de l'imparfait :

*Les « emballeurs » ukrainiens entraînaient leurs charges vers ces tas et les forçaient à s'allonger dessus ou à côté ; les hommes du peloton s'avançaient alors et passaient le long des files de gens couchés presque nus, leur tirant à chacun une balle de mitraillette dans la nuque.*<sup>2</sup>

La mécanique de l'extermination est symbolisée par des gestes répétitifs. La banalisation de l'acte élimine toute prise de conscience de l'énormité des actions. Les exécutants semblent donner la mort en dehors de toute conscience de ce qu'ils font. La cadence terrifiante, mais monotone des massacres à l'intérieur des camps de la mort apparaît dans des récits apocalyptiques : le Rottenführer « se mettait à brailler et à frapper vicieusement le kapo à coups de botte ou de crosse ; le kapo, à son tour, plongeait dans la masse de détenus, distribuant des coups féroces à toute volée, en beuglant ; et les *Häftlinge* alors tentaient un sursaut d'activité, qui retombait de lui-même, car ils tenaient à peine debout. »<sup>3</sup> La chaîne de la violence semble se perpétuer à l'infini. Le geste brutal du bourreau reproduit quotidiennement est évoqué dans des micro-séquences qui, réunies, créent une image de la gigantesque machine à broyer les humains. La mise en relation des deux séquences narratives tirées des deux pans importants de l'extermination des Juifs permet de remarquer l'acheminement vers une logique où sont réalisés concrètement des principes de l'éradication des éléments nuisibles au Volk. L'acte meurtrier répété est présenté comme le geste habituel d'un ouvrier travaillant à la chaîne.

Notons encore une autre valeur de l'imparfait fréquemment utilisé dans le récit des rêves, ainsi que dans la présentation des obsessions oniriques et fantasmagoriques qui percent l'opacité de la réalité du bourreau. Ce dernier semble noter froidement ce qu'il observe. Mais ses rêves répétitifs trahissent l'accablement d'une conscience cherchant à se libérer : les rêves de métros qui, depuis *Allemandes* jusqu'au chapitre *Courante*, sont parfois associés à l'indépendance dont il jouissait à Paris, renvoient au désir d'évasion. Signalons aussi le rêve où il imagine la cité

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 149.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 123.

<sup>3</sup> Id., p. 568.

utopique présentant Auschwitz comme une parabole de la vie. Il faudrait y voir la recherche d'un refuge dans des théories plus humaines.

L'imparfait itératif n'est pas seulement le temps de l'évocation des rêves. Il apparaît aussi dans les récits du roman familial, lorsque surgissent les souvenirs de l'âge d'or tirés des décombres du passé, pour contrebalancer la pesante répétition des massacres. Songes, fantômes, hallucinations accompagnent le parcours du juriste SS sous diverses formes qui signalent l'irruption de l'irréel dans la réalité brutale. Ils représentent la toile de fond de l'évolution de Max Aue Autre.

Dans le déploiement des récits rétrospectifs, dans l'incursion des séquences oniriques et dans le passage au registre du fantastique, il faut remarquer le souci que manifeste le héros de montrer sa présence et son rôle de conteur : « Des derniers jours passés dans cette maison, il ne me reste que des bribes d'images sans suite ni sens[...] »<sup>1</sup> Ses remarques sur son passé qu'il est en train de raconter sont introduites par des verbes conjugués au présent, pour ancrer le texte dans le temps où s'opère la relation des événements. La voix rêveuse ou réflexive du bourreau rappelle le lecteur à l'ordre. Les marques d'oralité de la diégèse entretiennent le rapport avec le narrataire : « Oui, c'est ça, ça me revient maintenant, elle était blonde, pleine de douceur et de désarroi. »<sup>2</sup>

Les apparitions de personnages féminins se multiplient dans son imagination et sont sur le point de prendre la place de la seule aimée, Una. « Toutes sortes de chimères venaient se lover dans mon sommeil, j'essayais de les en chasser, car je ne voulais y voir que ma sœur [...] »<sup>3</sup> Ici, par contre, l'emploi de l'imparfait manifeste la continuité des actions qui s'inscrivent dans la continuité d'un mouvement incessant, se répétant à l'infini, comme l'interminable *stretto* où il est plongé. L'utilisation de cet imparfait perdure le long de plusieurs pages de ce chapitre. La frénésie érotique de Max Aue se déroule en dehors du temps historique alors dépourvu de toute valeur. Tout évolue sur l'axe temporel du corps.

Avant de continuer, il nous paraît nécessaire de rappeler l'importance de la corporéité qui maintenant étend son emprise même sur la notion de temps, au fil de tout le roman. N'oublions

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 822.

<sup>2</sup> Id., p. 823.

<sup>3</sup> Ibid.

pas que, dans le chapitre *Toccata*, le nazi avait déclaré comme principes de l'existence le fait de manger, de boire, d'excréter, et de rechercher la vérité. Cette recherche pour lui s'accomplit par le biais du corps, dans la volonté de trouver des moyens de dépasser les limites et d'atteindre l'absolu.

*Ces pensées disloquées, cet épuisement frénétique des possibilités avaient pris la place du temps. Les levers, les couchers de soleil ne faisaient que marquer le rythme, comme la faim ou la soif ou les besoins naturels, comme le sommeil qui surgissait à n'importe quel moment pour m'engloutir, réparer mes forces, et me rendre à la misère de mon corps*<sup>1</sup>

La douleur d'autrui, la mort aux aguets, le destin des Allemands ont quitté le temps et l'espace d'Aue. Sa réalité se réduit à sa personne, à son corps, et à une *Una* fantomatique : « Cela se déroulait pour moi dans un tout autre temps que le mien, sans parler d'espace, et si ce temps venait à la rencontre de mon temps, eh bien, on verrait lequel céderait. »<sup>2</sup> On constate ainsi une mise en relief du fossé qui se creuse entre le national-socialiste désemparé qu'est Max Aue et le réseau des nazis à côté desquels il a servi le Volk. Son temps apparaît comme distinct, voire antagoniste, par rapport à celui des autres qu'il présente dans un rapport d'opposition avec lui.

La suite d'analepses s'enrichit. De nouveaux retours en arrière torturent l'esprit du personnage narrateur. On ne peut passer sous silence un élément nouveau : le fait que le passé mythique rejoigne le passé historique. Les images de cadavres de soldats jonchant le chemin d'Aue à Stalingrad côtoient celles de ses parents tués. L'esprit supplicié de Max Aue réitère des images du passé, pour le plonger à nouveau dans un présent insoutenable. Le salut, il ne peut le chercher que dans les souvenirs, comme ceux, solaires, liés à sa sœur : « pour les chasser, je montai en pensée les marches menant au grenier de la maison de Moreau, je m'y réfugiai et me blottis dans un coin, pour attendre que ma sœur vienne m'y retrouver et me consoler moi son triste chevalier à la tête cassée »<sup>3</sup>. Le présent terrifiant est exclu de l'axe temporel, tout est vécu sous l'empire du passé et des fantasmes. Le passé semble adopter un mouvement cyclique, alternant les éléments historiques et les souvenirs familiaux. Des mentions temporelles annonçant le début et la fin de la journée viennent ponctuer régulièrement ce récit d'errance.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 825.

<sup>2</sup> Id., p. 827.

<sup>3</sup> Id., p. 829.

L'intervalle entre deux épisodes s'étire indéfiniment. Courses délirantes à travers les pièces de la maison, assauts des objets appartenant à sa sœur, ébats érotiques se suivent à n'en plus finir.

D'autre part, le jeu itératif/singulatif a un impact sur la représentation de la progression de Max Aue au cœur du génocide. Après le deuxième pan de massacres, celui de *Menuet* (en rondeaux), nous percevons une éclipse du mode itératif en faveur de scènes déclinées sur le mode du singulatif. L'échappée finale et la désintégration du système meurtrier du Reich au rythme des bombardements sont relatées par des scènes singulières. La fugue à travers les forêts se déroule dans une sorte de vide temporel. L'apparition des Russes sur des chars et celle de corps d'Allemands pendus aux arbres sont les seuls signes prémonitoires : la perte du pouvoir et la chute finale s'annoncent. Le jour devenu nuit et la nuit transformée en jour montrent un renversement des rapports de force. Les puissants se transforment en fuyards. Ils sont obligés de se cacher pour sauver leur vie. Le parcours temporel de Max est rythmé par la lecture de *L'Éducation sentimentale*, ce qui souligne la rupture qui s'opère entre Aue et ce qui l'entoure.

[...] *je tirai de ma poche L'Éducation sentimentale, dont la reliure en cuir était toute gonflée et déformée, décollai délicatement quelques pages et me mis à lire. Le long flot étale de la prose m'emporta rapidement, je n'entendais plus le cliquètement des chenilles ni le grondement des moteurs, les cris saugrenus en russe, Davai ! Davai !, ni les explosions un peu plus loin[...]*<sup>1</sup>

Max Aue s'extrait du présent et, d'une manière évidente, marque sa séparation d'avec les autres. L'association inhabituelle de la lecture et les bruits de la guerre renforce la sensation d'étrangeté. Par ailleurs, la reprise de la lecture de Flaubert qu'Aue avait commencée dans la maison de sa sœur le plonge de nouveau dans son passé familial. Les paroles en russe font écho aux cris du jeune blessé de Stalingrad et se muent en annonce de la chute du régime nazi. L'anéantissement de Berlin se réalise sur le mode de l'accomplissement bref, instantané, à l'opposé l'extermination des Juifs exprimée sur un mode répétitif cauchemardesque. Le destin de Max Aue se précipite. Maintenant qu'il y va de sa vie, le contemplatif, le réflexif agit pour se sauver et tue volontairement.

Une courte incursion dans le tempo de l'évolution du SS peut bien rendre compte de son rapport à l'extermination. Au début, la progression des exactions est effrénée. Aue est entraîné par le tourbillon des meurtres. Ensuite, le tempo se ralentit, lors du repos en Crimée. Le récit est

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 852.

parsemé de descriptions. Le narrateur reprend ses activités dans un autre domaine plus ou moins éloigné des massacres. Il se consacre à la recherche documentaire. Dans ce contexte, il faut observer les pauses marquées par de longs discours sur l'origine des langues des populations locales. L'évolution du personnage sur le front se déroule sous l'emprise de l'hallucination. La progression a des accents douloureux exacerbés par la lenteur du déroulement des scènes. Nous pouvons à cet effet mentionner, à titre d'illustration, le début du chapitre évoquant le voyage vers Stalingrad, la difficulté du déplacement dans les trains dont les trajets sont entrecoupés, les avions descendus à tout moment. Temps figé, glacé par l'effrayant hiver russe. Le narrateur parseme son parcours d'indices révélant qu'il est détaché de la réalité : la fièvre, l'infection de son oreille, la saleté. La *Sarabande* nous semble un lent retour à la vie, un contact dur avec ce qui entoure le narrateur, une redécouverte de ses rapports avec le milieu familial, un empressement fébrile pour trouver un emploi éloigné des Aktions. Le fait de pouvoir espérer obtenir un poste à responsabilités positives amène Aue à se plonger dans un rythme alerte de travail. Mais l'échec le conduit de nouveau à s'isoler.

L'issue vers la normalité entrevue dans une relation amoureuse avec Hélène est obstruée. La manière dont il se réfugie dans la demeure de Poméranie et l'inertie dont il fait preuve durant sa fugue l'inscrivent dans une autre dimension temporelle et soulignent sa différence par rapport à Thomas, symbole de la réussite.

Il apparaît évident que le temps dans *Les Bienveillantes* fait l'objet d'un traitement à caractère idéologique et que cela peut être mis en rapport avec la réalité du bourreau. L'axe temporel sur lequel évolue le personnage principal est orienté vers le passé. Aue ne réussit pas à s'inscrire dans le présent, à savoir dans le processus de l'anéantissement. Il se singularise même en ce qui concerne l'attente, thème inscrit au cœur du récit. Les Allemands aspirent à la chute de Stalingrad. Aue, quant à lui, espère le retour de sa sœur. Ces deux plans ne coïncident pas.

### III.1.5 Métadiégèse

Le récit métadiégétique, à savoir le récit au second degré<sup>1</sup>, s'insère dans le récit autobiographique et surgit aux points de rupture de la diégèse, pour compléter des blancs

---

<sup>1</sup> D'après Gérard Genette, « le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne [...] l'univers du récit premier ». Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 239.

concernant la vie de Max Aue et définir sa pensée. Le narrateur laisse alors la parole à d'autres personnages qui vont combler les trous de la dentelle qui est la métaphore de son existence.

Thomas lui raconte l'épisode qui a suivi sa fusillade à Stalingrad. En vérité, le narrateur reproduit le récit de Thomas, en lui laissant la parole dans un premier temps. Ainsi, la durée de la diégèse est couverte par le récit de son ami, mais est aussi doublée par l'histoire onirique que le SS blessé vit lors de son coma. Les deux récits diffèrent, mais couvrent la même période. Ils se chargent d'attirer l'attention sur la dualité et le décalage qui caractérisent la vie du bourreau. Le récit onirique se déroule autour du roman familial dont l'intrigue est la quête d'Una. La narration de Thomas se focalise sur le tangage entre la vie et la mort du blessé et sur le miracle qui le fait échapper à l'enfer de Stalingrad. Il ne serait pas dénué de sens de mettre en rapport son statut dans l'appareil nazi et le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve à l'écoute du récit d'une partie de sa vie dont il n'a pas été témoin : « [...] je ne pouvais le raccorder à rien, cela restait un récit, véridique à n'en pas douter, mais un récit néanmoins, guère plus qu'une suite de phrases agencées selon un ordre mystérieux et arbitraire, régies par une logique qui avait peu à voir avec celle qui me permettait, à moi, de respirer l'air salé de la Baltique [...] »<sup>1</sup>. L'histoire sera reconstituée à nouveau plus loin par un autre personnage fictif comptant parmi les quelques amis d'Aue, le docteur Hohenegg. Un autre fragment de son existence vécue en dehors du temps et de l'espace réels est dévoilé deux cents pages plus loin. Est-il déraisonnable d'y voir encore un signe du caractère fragmenté de l'identité de Max Aue ? Tout au long du récit, le lecteur est amené à ramasser les morceaux de la mosaïque qu'est la vie du narrateur. L'intervention salvatrice de Hohenegg, grâce à qui l'officier a été opéré, tient plutôt aux ressources fictionnelles du romancier qui ne cache pas ses moyens. L'artifice est facilement repérable : « Moi, je passais par là, j'ai remarqué ce drap qui remuait au niveau de la bouche, et bien sûr j'ai trouvé ça curieux, un mort qui respire comme un bœuf sous son linceul »<sup>2</sup>. Thomas et Hohenegg se trouvaient sur le lieu de l'accident, comme par hasard. Notons l'apparition de l'imparfait du verbe *passait* pour marquer le statut particulier de ce récit au second degré. Le passé composé vient par la suite pour continuer la narration, comme dans la première partie du récit métadiégétique. Nous ne saurions pas passer sous silence la réaction du personnage principal prolongeant son attitude antérieure : il écoute son histoire avec l'impression que ce n'est pas lui

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 405.

<sup>2</sup> Id., p. 597.

le protagoniste. Le dédoublement, la mise à distance par rapport à son moi d'avant l'accident nous apparaissent en phase avec la suite de son évolution professionnelle. La voie du salut le mène à se détacher de sa vieille peau.

Le mystère qui plane cette relation/narration renvoie à un autre récit métadiégétique plongeant ses racines dans l'univers mythologique du roman. Nous ne pouvons que tracer un réseau de correspondances pour faire apparaître la responsabilité du héros dans un meurtre qui a manifestement un caractère orestien. Les deux représentants de la Kripo retrouvant Max Aue, coupable supposé du crime perpétré dans la maison de Moreau, organisent la reconstitution de la scène. Le récit du meurtre, tel qu'il est imaginé par les enquêteurs, apparaît comme un jeu de masques, un jeu sur l'être et le paraître. Les deux policiers veulent en effet coller un masque sur le visage d'Aue ou, au contraire, lui en retirer un pour découvrir son visage. Ils ont des difficultés à trouver le mobile du meurtre : « Peut-être tu es un détraqué sexuel. Peut-être c'est ta blessure qui t'a bousillé la tête. Peut-être que c'était juste une vieille haine de famille, comme on en voit tant [...]. Peut-être que tu es tout simplement devenu fou »<sup>1</sup>. Clemens et Weser, comme dans un film policier, prennent la parole tour à tour pour reconstituer l'histoire de l'assassinat, technique qui devrait perturber le coupable en le poussant à avouer. Ce récit ainsi recomposé présente, remarquons-le, des points communs avec ce que Max Aue avait raconté aux lecteurs, il décrit, complète et détaille son court séjour dans la maison de ses parents, notamment en ce qui concerne les crimes. Max Aue y est présenté comme l'assassin. Le doute s'installe chez le lecteur. Des questions surgissent. Ajoutons aussi les précisions sur le jeu des regards échangés avec les victimes. L'imagination des policiers recrée les moindres détails. Max Aue aurait soutenu le regard de son beau-père en train de s'éteindre, mais n'aurait pas eu le courage de regarder les yeux de sa mère qu'il était occupé à étrangler. Le scénario des policiers est développé sur le registre de la probabilité et renvoie à la relation établie avec le narrataire. Le lecteur est invité à participer, à imaginer des réponses aux questions qui surgissent au fil de la narration. Derrière « qui est-ce qui a tué la mère ? » émerge le questionnement concernant la décision d'Aue de ne pas quitter l'abominable. C'est une autre voix qui rapporte la fin du récit du meurtre. Une envoie à son frère une lettre pour lui en raconter l'issue. Le récit métadiégétique met en évidence la complicité mystérieuse de la sœur jumelle qui ne dévoile pas la présence de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 888.

Max sur les lieux du crime. Cette histoire va à contre-courant du mouvement narratif du récit policier qui s'est précisé avec l'épisode du meurtre. Notons la réaction du narrateur à ce rappel du passé :

*[...] la pensée de ma sœur, une fournaise éteinte et sentant la cendre froide, et la pensée de ma mère, une tombe tranquille négligée depuis longtemps. Cette étrange apathie s'étendait à tous les autres aspects de ma vie [...] C'est d'ailleurs un peu l'état dans lequel je me trouve aujourd'hui [...].<sup>1</sup>*

Le vide de son existence, comblé seulement par un travail dont la valeur est positive, fait le lien entre le passé et le présent. La mise en rapport de ces deux moments de sa vie est hautement significative. Le *je* narrateur et *le* je narré coïncident. Tous les événements situés entre cette période passée et le présent de la narration sont abolis. L'épisode de l'érotisme imaginaire et celui où Aue échappe à la mort ont un dénominateur commun. Ils sont submergés par la platitude existentielle qui succède à cette époque mouvementée. Vivre de manière conforme, mais sans éprouver d'émotions ou de sentiments, c'est ce que fait l'ancien SS lorsqu'il se remémore son passé. Mais c'est aussi le comportement qu'il adoptait, quand il vivait les événements dont il se souvient. C'est ainsi le passé qui remonte vers le présent, dans un mouvement inverse de celui qui, chez Aue, est à l'origine du récit, à savoir la descente vers le passé pour l'écrire et le fouiller, pour voir ce qu'il peut encore ressentir. Les deux instances narratives se font face. Aue regarde le miroir et s'y voit tel qu'il était autrefois. Remarquons le figement, le raidissement de sa personne intime. Rappelons que c'est autour de cette attitude que s'articulent ses relations à l'intérieur de la bureaucratie nazie et son évolution professionnelle. Le *je* narrant et le *je* narré sont unis par la même quête, par la volonté de trouver une clé pour comprendre l'ensemble de l'acte génocidaire. Max Aue n'a pas réussi à accorder le flux de sa vie au mouvement de son esprit.

Dans ce sens, il est intéressant d'aborder deux séquences où, sans en avoir conscience, Aue est le personnage principal. Étant dans le coma ou en train de dormir, il passe à côté de deux moments importants de sa vie : l'approche de sa mort et le décès de ses parents. Il est là sans être vraiment présent, tout comme ça lui arrive lors des activités répugnantes qu'il doit entreprendre en tant que SS d'un *Sonderkommando*. Le narrateur des *Bienveillantes* nous fait alors penser à un

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 509.

protagoniste du roman *L'Origine de la violence*, de Fabrice Humbert : Friederich Lachmann, national-socialiste, personnage fictif dont le portrait esquisse les lignes directrices de l'évolution de Max Aue dans le cadre de l'appareil nazi :

*Cette contradiction, qui était présente depuis son adhésion au NDSAP, était sans issue et elle explique tout son itinéraire de « je suis dedans-je n'y suis pas ». Il voulait sauver sa conscience, sauver les personnes concrètes qu'il voyait arriver devant lui, et en même temps il était incapable de passer le pas et de refuser l'Allemagne nazie. [...] Il voulait tout, la conscience, la patrie, la révolution, et la rédemption.*<sup>1</sup>

L'histoire personnelle du SS est complétée par des fragments de discours épistolaire. Le narrateur fait appel à ce type de récit métadiégetique pour livrer une vérité sur son père. En mettant les accusations dans la voix de son beau-frère, censé l'avoir connu durant l'époque des *Freikorps*, Max Aue rejette l'image d'un père cruel qui commettait des atrocités : « un animal déchaîné [...] un homme sans foi, sans limites »<sup>2</sup>. Croire le récit de sa sœur suppose démolir tout ce qu'il avait construit sur le mythe du père oublié, enterré sans être mort par une mère détestable.

Un autre récit au second degré a retenu notre attention. Il s'agit de l'histoire racontée par le Juif Nahum ben Ibrahim, dont la présence est bien marquée dans le discours du bourreau. Le Juif, lui aussi, a droit à un portrait, tout comme les dignitaires nazis, dont le narrateur ne manque pas d'esquisser le profil. Ses propos élargissent la palette des discours d'essence philosophique. Ce n'est pas par hasard que Max Aue permet à ce souvenir d'arriver à sa conscience. Au cœur du génocide, il fait entendre la parole d'un Juif sage, qui sera tué selon sa propre volonté, dans l'endroit qu'il indique comme étant prédestiné. Non seulement le SS l'écoute, mais il accomplit ses dernières volontés. Le geste du vieux symbolise le redressement du destin subi, en un acte choisi. L'idée du respect éprouvé par Max Aue envers ce Juif ayant réussi à s'arracher à son destin fait souche dans notre analyse. L'acte choisi du sage se construit en opposition avec l'inertie du juriste nazi restant enfermé dans le cercle bureaucratique meurtrier. Ne serait-ce pas déjà un signe qui montre que le bourreau dévie de sa trajectoire ? Laisser la parole aux croyances juives ruine déjà le socle de l'idéologie nazie. Cette histoire à caractère initiatique montre qu'elle

---

<sup>1</sup> Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, Paris, Le Passage, 2009, p. 221.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 807.

inspire à Aue non seulement de la bienveillance, mais encore de l'intérêt. Connaître ce qui précède la vie lui permet de prévoir sa mort, donc de la maîtriser en quelque sorte. L'adhésion à la théorie du Juif nous est suggérée par la demande qu'Aue adresse au sage pour qu'il lui dévoile l'emplacement de son tombeau. Le récit relevant de l'exégèse rabbinique de la Bible continue la thématique de la naissance vue comme malheur :

*Malgré toi, tu as été formé dans le corps de ta mère, et malgré toi, tu es né pour venir au monde. Aussitôt l'enfant se met à pleurer. Et pourquoi pleure-t-il ? À cause du monde dans lequel il avait vécu et qu'il est obligé de quitter. Et dès qu'il est sorti, l'ange lui donne un coup sur le nez et éteint la lumière au-dessus de sa tête, il fait sortir l'enfant malgré lui et l'enfant oublie tout ce qu'il a vu<sup>1</sup>.*

Le récit métadiégetique revêt la forme d'une parabole : l'univers d'avant la naissance reconnaît l'humanité de tous, perdue après dans l'oubli. Le mal prend racine dans l'oubli.

Accordée aux théories de Genette, notre analyse fait un retour vers les analepses centrées sur les souvenirs faisant irruption dans la narration, pour les inclure dans la catégorie des récits métadiégetiques intérieurs ou pseudo-diégetiques<sup>2</sup>. Nous distinguons les récits intérieurs à fonction explicative, où nous pouvons inclure tous les retours en arrière concernant l'évolution au sein de la hiérarchie nazie et les récits thématiques groupés autour du sujet du corps. La forêt érogène, la marche sur les corps, les gouttes de salive des pendus, le cri-souffrance invoquant la mère représentent les éléments déclencheurs du souvenir. Les derniers peuvent être rangés dans la catégorie de la remémoration de l'univers familial. Le corps devient la frontière entre l'univers des souvenirs et le présent de la diégèse. Les souffrances du passé reviennent pour mettre en évidence le malaise de Max Aue et l'expliquer d'une certaine manière.

Prenons comme exemple le cri du jeune Russe blessé appelant sa mère. Il résonne dans la conscience du SS et réveille des pensées haineuses pour sa mère : « Se pouvait-il que je ne lui eusse jamais pardonné le fait de ma naissance, ce droit d'une arrogance insensée qu'elle s'était arrogé de me mettre au monde ? »<sup>3</sup> L'idée de la naissance comme état de chagrin fait écho à la

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 263.

<sup>2</sup> Gérard Genette le considère comme un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu'en soit la source, par le héros-narrateur.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 343.

philosophie du Juif sage. Corps naissant, corps souffrant. L'incision dans le corps du présent ouvre la plaie du passé, un passé qui débute par une souffrance : l'arrivée au monde.

### III.2 Espace entre horreur et esthétisation

Dans quelle mesure la représentation de l'espace témoigne-t-elle du statut du bourreau ? Nous remarquons un déplacement vers l'intérieur. L'extension dans de grands territoires de la conquête allemande contraste avec l'enfermement à Stalingrad dans un espace de plus en plus limité, régression dont il peut s'échapper grâce à ses blessures et à ses malaises.

L'importance de l'espace dans la narration apparaît depuis le début de la diégèse. La première action du personnage narrateur est de l'ordre de la contemplation : « Je contemplai la rivière paresseuse, les petits bois tranquilles de l'autre côté, la cohue sur le pont. »<sup>1</sup> Le *pouvoir voir, vouloir voir* du regard descripteur<sup>2</sup> invoqués par Philippe Hamon se retrouvent dans la posture même du narrateur, nazi SS mené par la passion de l'absolu, qui raconte sa propre expérience en tant que participant aux exactions. À force de parcourir attentivement le paragraphe ci-dessus tout en gardant à l'esprit le réseau de correspondances établies entre les plans narratifs, nous pouvons déjà percevoir deux types de regards : celui qui cherche à s'évader dans le paysage et celui qui se focalise sur le spectacle du monde et celui des crimes. La rivière est cette eau qui sépare le réel de l'irréel, comme elle le fait dans le chapitre *Courante*. Les bois recèlent ce qui rejoint à la fois la mort et l'amour, comme nous l'avons déjà précisé. Cela confirme la déclinaison de la réalité du bourreau sur plusieurs registres. D'une part, il porte un regard extérieur, lucide sur des événements perçus de l'intérieur. D'autre part, et il nous semble pertinent de le mentionner, le regard intérieur plonge dans le passé, avec l'espoir d'y trouver une solution. Le personnage focalisateur désigné pour adopter la posture de la vision<sup>3</sup> est le narrateur lui-même. Le texte n'a pas besoin d'artifices pour faire place à la description. Les déambulations de Max Aue en Ukraine, en Russie, en Allemagne sont accompagnées de descriptions, tant de scènes de massacres que de paysages d'une nature insouciantes ou désolantes.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 33.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1994, p. 172.

<sup>3</sup> Id., p. 172.

Nous avons vu de quelle manière l'imaginaire de l'espace dans le roman littellien est révélateur de l'intérieur du personnage. Rappelons-nous avec Freud que « l'espace participe de la structuration du sujet »<sup>1</sup>. Ce n'est pas par hasard que le narrateur choisit d'insérer la transposition de son esprit dans un espace du passé en pleine action d'extermination. Son initiation au cours du meurtre à Babi Yar, dans l'immense fosse ayant englouti des milliers de Juifs, n'aboutit qu'à un échec. Chez Max Aue, l'intériorisation de la croyance nazie<sup>2</sup> n'a pas lieu. Son espace intérieur est bouleversé. Son corps subit la souillure et la désintégration. Sa main qui se sépare de son corps et les souvenirs désagréables de son enfance suggèrent une scission. Les deux plans superposés, à savoir la fosse où il a été obligé de descendre pour tirer et les latrines du village de vacances en Catalogne, jouent sur cette coupure. Le même glissement d'un espace à un autre est à signaler dans le récit des scènes de pendaison à Kharkov. L'arrière-plan des rues bordées de pendus est remplacé par celui de l'« affreux pensionnat » où il avait été enfermé. De l'espace déjà accablant à cause de la présence des pendus, le regard du narrateur plonge dans l'espace clos de l'internat, où il avait vu un premier corps accroché à une corde. L'enfermement du passé revient dans le présent par le retour de l'image des pendus, comparés à des chrysalides. La jonction entre les deux décors se réalise par le biais d'éléments communs, c'est-à-dire des sensations et des objets : le grouillement des corps, la salive des pendus. Tout s'inscrit finalement dans l'espace du corps : tourment, misère, sublimation, rechute.

Par ailleurs, le brusque changement de cadre marquant le passage à une autre situation temporelle est parfois remplacé par une lente progression vers un décor du passé. Le topos reste à peu près le même. La variante est le personnage qui y évolue. Rappelons les déambulations à travers les forêts, le grenier de Stalingrad devenu le grenier du foyer parental. Cette homogénéité des coordonnées spatiales prépare l'épisode de la blessure de Max Aue à la suite de laquelle il entre dans le coma. L'entrée dans un univers irréel est imperceptible. L'officier SS continue paisiblement son chemin parmi les ruines de Stalingrad jusqu'aux bords de la Volga. La confusion entre deux univers a pour rôle de manifester l'ambiguïté de son statut de SS, présent sur les lieux de massacres, intégré dans la bureaucratie nazie, mais cherchant à y échapper.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, in Juliette Vion Dury, Jean-Marie Grassin, *Littérature et espace*, Limoges, Éditions Pulim, coll « Espaces humains », 2001, p. 30.

<sup>2</sup> « Rite initiatique, le génocide permet à ceux qui le "subissent" avec succès de prouver non seulement leur degré d'intériorisation de la croyance nazie, mais aussi leur capacité à occuper, après la guerre, les plus hautes fonctions dans un III<sup>e</sup> Reich victorieux », Christian Ingrao, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010, p. 366.

Dans ce qui suit nous allons revenir à la modalisation du regard descripteur pour compléter le champ avec d'autres figures. Il est à noter que le récit descriptif littellien est parfois miné par la prétérition, structure descriptive qui, d'après Hamon, « se présente souvent comme la lexicalisation d'un manque, d'un défaut de compétence du descripteur, défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit »<sup>1</sup>. Cela peut traduire une distance prise par le narrateur par rapport à ce qu'il décrit, comme s'il se désistait : « Je ne décrirai pas toutes ces installations : elles sont archiconnues et détaillées dans de nombreux livres, je n'ai rien à ajouter »<sup>2</sup>. Max Aue refuse de décrire ce qui transformait les hommes en fumée sous prétexte que c'était une réalité communément connue, alors qu'il ne refuse pas de discourir sur d'autres événements et de décrire d'autres espaces de mort, très connus, eux aussi. Le refus de nommer s'inscrit dans le champ de l'indicible que les rescapés ont évoqué également. Notons qu'Aue ne donne pas de détails concernant les usines de mise à mort. Il se borne à mentionner les lieux que Hoss, le commandant du camp, lui fait montrer. Le juriste SS survole seulement l'activité véritable du camp d'extermination. Même s'il accepte d'assister au processus de présélection, il refuse catégoriquement de poursuivre le parcours des condamnés. « Ce n'est pas la peine, fis-je. Je connais »<sup>3</sup>. Il connaît, le lecteur aussi connaît, peut-être par la lecture d'autres livres que le narrateur évoque souvent pour étayer la véracité de ses dires. Ce silence qu'il garde sur la réalité de l'extermination tient aux limites qu'il ne peut dépasser, celle de la représentation qui s'associe à celle de la compréhension qu'il invoque à maintes reprises. Christian Ingrao qui se livre à l'analyse du comportement des fonctionnaires de la machine de guerre SS, fait référence à la « pulsion de silence »<sup>4</sup> pour parler de l'aveu partiel des SS qui n'avouent pas le massacre des enfants. La brutalité de l'extermination par les chambres à gaz n'est pas rendue dans toute sa fonctionnalité. Le narrateur présente les locaux, sans donner trop de détails. Le seul endroit auquel Max Aue consacre une description étendue est le *Canada*, nom donné au dépôt d'objets ayant appartenu aux Juifs envoyés à la mort : « les montagnes mouvantes de vêtements usagés

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1994, p. 122.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 563.

<sup>3</sup> Id., p. 562.

<sup>4</sup> Terme utilisé par Paul Fussler dans *À la guerre. Psychologie et comportements pendant la Seconde Guerre mondiale*, cité in Christian Ingrao, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010, p. 344.

[...] les caisses de lunettes, de montres, de stylos en vrac ; les rangées bien ordonnées de poussettes et de landaus ; les bottes de cheveux de femmes, consignés par ballots entiers à des firmes allemandes qui les transformaient en chaussettes pour nos sous-marinières, en rembourrage pour des matelas, et en matériaux isolants ; et les tas hétéroclites d'objets de culte [...] »<sup>1</sup>. L'enchaînement devient obsédant par la présentation sèche, la taxinomie, le rythme syncopé, la juxtaposition avec création d'effet de liste<sup>2</sup>. Ces procédés livrent une réalité d'autant plus cruelle qu'elle est éludée.

Par rapport à cela, le double imaginaire d'Auschwitz s'insère dans le récit comme une transgression du mal et confirme le souhait du nazi de sortir du cercle des violences. La cité utopique de ses rêves se construit en opposition avec le camp d'extermination. « [...] je pouvais distinguer un équilibre à tout cela : la quantité de naissances, dans les dortoirs, égalait le nombre de décès, et la société s'autoreproduisait en un équilibre parfait »<sup>3</sup>. L'ordre et le naturel des événements s'enchaînent sans heurts, contrairement à la réalité du camp où tout était miné par la corruption, un fatras apparemment fonctionnel.

Le traitement de l'espace ne suit pas une seule ligne directrice unique. Au contraire, on remarque deux manières de déployer l'espace sous les yeux du lecteur : l'une, observable dans les scènes de mise à mort ; l'autre, dans la description des bâtiments, chefs-d'œuvre architecturaux sur lesquels s'arrête souvent le regard du bourreau. L'espace de la destruction est décrit par des phrases simples, assez courtes, sans trop de déterminations, dans un style sec, avec un regard scannant pour passer à d'autres éléments. Le regard descripteur prend au contraire le temps de caresser les beautés des bâtiments, soulignant la joie des yeux par des phrases plus longues avec des noms précisés de plusieurs épithètes. Par ailleurs, ce procédé dénotait pour Bachelard un esprit réaliste<sup>4</sup> : « Dans la cour, le soleil brillait sur les flaques de sang frais et les dalles en calcaire », versus « La vaste voûte de la nef, là-haut, reposait légèrement sur de fines colonnes torsadées, la lumière du jour tombait à flots par les vitraux, chatoyait sur les sculptures

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 565-566.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1994, p. 168.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 571.

<sup>4</sup> L'esprit réaliste se caractérise par « accumulation des adjectifs sur un même substantif », Gaston Bachelard, *La Formation d'un esprit scientifique* cité, in Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1994, p. 68.

en bois dorées à la feuille ; les bancs sombres et polis s’alignaient jusqu’au fond, vides »<sup>1</sup>. La même action du soleil est évoquée différemment. Dans le monastère, elle chatoie et illumine généreusement la richesse de l’intérieur. Ce regard émerveillé par la nature capte par ailleurs cruellement les traces des massacres. L’impact est d’autant plus fort que la description est livrée sans détour, avec des détails auxquels le lecteur ne s’attend pas et qui créent l’effet de réel dont parlait Barthes<sup>2</sup>, telle la fraîcheur des taches de sang : « les murs verts, brillants et crasseux, étaient éclaboussés de taches de sang, plus ou moins fraîches, avec collés dessus des lambeaux de cervelle mêlés de cheveux et de fragments d’os... »<sup>3</sup>. L’attention que le narrateur accorde aux aspects architecturaux des villes qu’il traverse peut manifester un désir intime de remédier à la désacralisation culturelle à laquelle la guerre procède. C’est comme si Aue voulait s’imprégner de la beauté des lieux. N’oublions pas que les personnages avec lesquels il sympathise, Osnabrugge et Voss, vivent, eux aussi, douloureusement la perte de l’objet de leur passion : les ponts pour l’un et les langues pour l’autre. Max Aue, tel un guide passionné, parsème son récit de détails savants sur les villes où il passe. Après avoir dressé l’histoire de Stavropol, il ne manque pas d’observer une « belle pharmacie de style Art nouveau, avec une entrée et des baies vitrées en forme de cercles, aux carreaux soufflés par les détonations »<sup>4</sup>. Ainsi éloigne-t-il le lecteur de la narration pour l’y ramener par des notations rappelant les ravages de la guerre.

La reprise de mêmes éléments symboliques pour représenter l’espace des bourreaux et celui des victimes est significative. Elle met la confusion en évidence. Dans les descriptions des mouvements de masses, le narrateur fait appel à la métaphore, pour suggérer le grand nombre de Juifs se rendant au lieu du massacre de Babi Yar : le champ sémantique de l’eau se dessine de manière claire et nette : « [un] flot qui s’écoulait avec une rumeur paisible », « ces ruisseaux humains se rejoignaient », « les gens affluaient », telles des « rivières se jetant dans un fleuve »<sup>5</sup>. Notons la présence du même champ sémantique dans les dernières pages du roman : l’eau inonde le métro et le zoo de Berlin en emportant des cadavres d’Allemands. Pour rester dans la même

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 53.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *L’effet de réel* in *Communication* no.11 1968 : « le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d’autre que ceci : *nous sommes le réel*, c’est la catégorie du « réel » qui est alors signifiée, autrement dit, la carence même du signifié au profit seul du référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel [...] » p. 88.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 77.

<sup>4</sup> Id., p. 217.

<sup>5</sup> Id., p.120.

thématique de l'ambiguïté, remarquons la présence de l'eau comme frontière floue entre le réel et l'irréel : la Volga où il plonge après sa blessure est déjà au-delà du réel. En effet, l'immersion n'a pas lieu. Les eaux du fleuve symbolisent plutôt le voyage vers la mort. Rappelons une autre correspondance spatiale : la forêt des pendus dans les territoires conquis<sup>1</sup> par les Allemands. L'image se retrouve à la fin, dans la ville de Berlin assiégée : « Des pieds nus ou en chaussettes flottaient devant moi, tournoyant lentement. »<sup>2</sup> L'anéantissement s'est installé dans les rangs des vainqueurs. La mort sévit partout. Les éléments spatiaux itératifs présents dans le tourbillon descriptif mettent en lumière le renversement des situations et du rapport des forces : conquérants/vaincus, bourreaux/victimes sont interchangeable, attestant ainsi la réflexion d'Aue formulée dans le prologue du roman.

Il importe ensuite de prendre en compte le rapport entre deux espaces : celui de la guerre et celui du territoire intérieur de Max Aue. Entre eux, une opposition se manifeste. L'univers narratif de la guerre est en extension. Il s'agit d'un espace conquis et à conquérir. Le territoire personnel d'Aue est au contraire de plus en plus restreint et sous le signe de la fragilité. En ce qui concerne le premier espace, l'attitude du chauffeur d'Aue, Popp, est suggestive. Il malaxe et renifle une poignée terre, ressentie comme un bien à posséder : « C'est de la bonne terre. Un homme pourrait faire pire que de vivre ici ». <sup>3</sup> Quant à Aue, son monde intérieur est en train de s'écrouler, parce qu'il ne parvient pas à s'approprier le sens des actes génocidaires, ce qui le déstabilise psychiquement. L'opposition de son espace spirituel avec l'univers de la guerre se maintient dans l'épisode de Stalingrad. La présentation des trajets à travers la ville, où la frontière entre territoires occupés et à conquérir n'est plus nette, renforce par effet de contraste celle de l'évolution de l'officier SS. L'espace éclaté de la guerre tranche avec l'attitude recroquevillée de Max Aue. « La guerre devenait presque un jeu d'échecs abstrait, à trois dimensions »<sup>4</sup>, tandis que le SS se réfugiait dans son « bourdonnement intérieur »<sup>5</sup>.

Par ailleurs, son univers personnel est faiblement ancré dans le présent historique. Il est par contre nourri de bribes du passé par le biais de souvenirs. Les coordonnées spatiales du foyer

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 162.

<sup>2</sup> Id., p. 884.

<sup>3</sup> Id., p. 86.

<sup>4</sup> Id., p. 360.

<sup>5</sup> Id., p. 379.

parental sont imprégnées de connotations sexuelles. L'espace personnel est perverti. La salissure s'ajoute à cette composante de perversion. L'univers scatologique envahit l'espace intime. Les souvenirs de l'officier SS évoquent la maison familiale où il a connu l'amour incestueux et un foyer sali par la trahison de la mère ayant épousé Moreau. Il est à noter que, dans la demeure de sa sœur, résidence passagère, il poursuit le même parcours marqué d'érotisme perverti et de souillure. Au moment où Aue décide de rétablir des rapports avec le milieu familial, de se rassembler, de s'inscrire dans un espace propre, le crime intervient pour le projeter en dehors de ce qui pouvait constituer une normalité.

Les souvenirs assurent à Max Aue une possibilité de fuir l'espace de la guerre, mais cette porte de sortie est fermée par la confrontation avec la réalité de l'espace où il a vécu ce dont il se souvient et la visite des parents. La mort de ceux-ci montre que la violence se propage et envahit l'univers où il cherchait refuge. L'espace familial était déjà placé sous le signe de l'hostilité. L'épisode du retour à la maison renforce cette impression et signifie à Aue qu'il ne peut s'y retrouver. Les repères sont ambigus, l'hétérogénéité de l'espace est mise en évidence par l'impossibilité de placer un souvenir dans le milieu approprié, qu'il s'agisse de la demeure de Kiel, avant le deuxième mariage de sa mère, ou de la maison de Moreau : « Je ne m'y retrouvais plus et, contrarié par cette incertitude, je fis demi-tour et rentrai dans la maison. »<sup>1</sup> L'interdiction de l'amour et la séparation d'avec la sœur entraînent un refus de l'espace familial. Le retour dans la maison parentale se déroule sous le signe du malaise. Aue se trouve dans l'incapacité de renouer avec ses parents. La dureté d'une mère encore sévère s'interpose entre lui et la réappropriation d'un univers intime. L'univers de Max Aue se construit sur deux axes : présent du génocide, passé malheureux. Au moment où le passé cesse d'être évoqué, le récit policier prend le relais. L'enquête sur le meurtre des parents poursuit celle qu'Aue mène sur le passé. La redécouverte de l'endroit qui lui avait servi de protection contre l'hostilité extérieure lui révèle un « passé étranger et brutal » qui a l'effet d'« une mine amorcée »<sup>2</sup>. Transposé dans la réalité de l'espace de la maison, confronté à l'hostilité de sa mère, Max Aue voit un autre aspect de l'amour d'autrefois : le danger. Même son univers intime se voit placé sous le signe de l'étrangeté. Les frontières de son univers personnel, espace clos soigneusement préservé du

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 478.

<sup>2</sup> Id., p. 482.

regard des autres, tombent suite au meurtre des parents. Les enquêteurs du crime sont présentés comme des agresseurs.

Pour Régine Waintrater<sup>1</sup>, l'ouverture de l'espace du récit vers l'intime serait une stratégie perverse pour transférer des sentiments chez le lecteur sans qu'il s'implique vraiment. De notre point de vue, le choix que fait le narrateur de s'exposer, de mettre sa pensée à nu, de dévoiler sa recherche et ses incertitudes contribue en effet à déstabiliser le lecteur qui ne peut plus interpréter les choses avec la grille des préjugés et voir dans le SS un bourreau froidement inhumain. L'univers intime d'Aue, l'espace de son corps avec ses frustrations, ses échecs, ses souillures, ses exaltations, s'ouvre pour laisser entrevoir également la faiblesse, le doute, le tourment intérieur. De ce fait, une telle humanisation du bourreau sollicite la confiance du lecteur, confiance qui lui est nécessaire pour croire à la parole du bourreau. En effet, le narrateur fait figure de personnage lucide, capable de poser un regard perçant sur le nazi qu'il est. Différent, extérieur, il peut mieux capter la déchéance. Il met à nu un monde dont il fait partie. Il représente la faille, la béance.

L'étude de la représentation de l'espace doit tenir compte des niveaux narratifs déjà décelés dans le roman, c'est-à-dire le récit historique et le roman personnel. Ainsi faut-il remarquer l'influence de l'amplification de l'espace de l'horreur sur l'évolution érotique de Max Aue, érotisme évoqué par les souvenirs ou se superposant aux massacres. L'espace de ses déambulations amoureuses évolue en s'agrandissant : grenier de l'enfance, sauna, pensionnat, chambres d'hôtel, maisons familiales pour s'étendre aux forêts. Dans le chapitre *Menuet*, nous pouvons discerner la régression de la perversion dans une aspiration à la normalité, après l'explosion autoérotique du chapitre *Air*. La recherche de valeurs positives dans son nouveau poste, à savoir l'augmentation de l'espoir de vie des Juifs, s'accorde à son évolution vers une relation amoureuse avec Hélène. Il cherche la purification par la voie de la femme, mais l'échec professionnel le plonge de nouveau dans l'isolement, dans le renoncement à une relation avec une autre femme. Il nous faut rappeler ici la tendance du narrateur à la régression, à la fuite vers

---

<sup>1</sup> « Passant aisément aux aveux, le pervers exhibe une sincérité déconcertante qui contribue à instaurer un climat de fausse intimité et de faux partage où son partenaire se trouve pris, et auquel il ne peut se soustraire que par un violent effort d'arrachement [...]. En vrai pervers, Max Aue déploie toute une gamme de réflexions, mais aussi d'affects et de sensations, pour entraîner le lecteur dans ce qui se présente comme son être le plus intime. » Régine Waintrater, « Les Bienveillantes, intimité forcée ou intimidation », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz, n°100, Centre d'étude et de documentation mémoire d'Auschwitz, Bruxelles, 2008, p. 54.

l'intérieur. Son espace personnel se rétrécit : l'épisode fiévreux qui suit ses insatisfactions professionnelles de Hongrie se déroule dans les limites de sa chambre et est accompagné par un affaiblissement du corps. Les rêves du retour à l'utérus réapparaissent. La figure qui domine la représentation spatiale est circulaire. Son évolution est cyclique. Ses réussites sont suivies d'échecs. Max Aue revient au point de départ, seul, sans avoir évolué socialement.

Délimiter un espace du sacré dans ce récit accordant la parole au bourreau peut relever de l'absurdité. Néanmoins, on distingue des coordonnées d'un tel type d'espace, ce qui met en valeur l'étrangeté du bourreau. De prime abord, il semble pertinent de mentionner, en tant que coordonnée d'un monde sacré, la montagne choisie comme lieu d'enterrement pour le vieux Juif. La tombe creusée verticalement acquiert le sens symbolique de la communion avec la nature. Eliade mentionne la survivance de nos jours d'un « sentiment obscur de solidarité mystique avec la Terre natale »<sup>1</sup>, d'où le désir, à la mort, de « retrouver la Terre mère »<sup>2</sup>. Le désir d'Aue d'avoir une tombe semblable à celles des peuples montagnards, où « le mort, sans cercueil, enroulé dans un linceul blanc, est déposé sur le flanc [...] le visage tourné vers La Mecque »<sup>3</sup>, le place dans cet espace sacré des croyants du Caucase. Il importe de souligner que la scène du contact avec la terre a lieu durant le délire provoqué par sa blessure et après la visite du sage juif auquel il avait fait creuser une tombe « aussi confortable que le ventre de [sa] mère »<sup>4</sup>. Selon la conception du vieillard, la mort rejoint la vie. L'ange qui l'a fait venir au monde et qui lui a indiqué l'endroit où il doit se faire enterrer symbolise la conjonction du début et de la fin, *l'ouroboros*, le cercle de l'existence, la mort et la vie. L'extermination rompt cet équilibre, le trop-plein de la mort prend le pas sur la renaissance. Max Aue désire s'évader et intégrer l'incrédé. Il importe encore de noter que le narrateur SS ne bannit pas la notion de Dieu. À ce propos, sa réaction au moment où il entend parler du meurtre des enfants et des femmes est suggestive : « Oh, Seigneur, je me disais, cela aussi maintenant il va falloir le faire, cela a été dit, il faudra en passer par là »<sup>5</sup>.

L'appropriation de l'ordre du massacre passe par la thématique de la croyance. *Cela a été dit* fonctionne comme une phrase sacrée. Le choix apparemment aléatoire des victimes, pour lui,

---

<sup>1</sup> « [...] un sentiment de structure cosmique qui dépasse de beaucoup la solidarité familiale et ancestrale », Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, p. 203.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 204.

<sup>3</sup> Id., p. 385.

<sup>4</sup> Id., p. 265.

<sup>5</sup> Id., p. 99.

n'est pas dû au hasard : « Dieu seul sait s'ils avaient effectivement été mêlés à l'attentat »<sup>1</sup>. Au docteur Wirths, après que celui-ci lui a expliqué la violence accrue des gardiens par la découverte chez le détenu d'une humanité qui ne peut pas être effacée, il demande : « Êtes-vous croyant ? »<sup>2</sup> Ainsi, une fois de plus, le bourreau recherche une explication relevant du domaine religieux. Sa position dans la hiérarchie nazie est fragilisée par son refus de croire la propagande selon laquelle les victimes étaient des sous-hommes, refus inscrit dans la trame de son esprit humaniste, cultivé et cherchant des réponses au-delà du pré-requis établi par le parti. Cette rupture transparait aussi dans des gestes qui peuvent paraître banals, comme le fait d'aider le prêtre à transporter les corps des Juifs blessés. Son attitude empêche d'ailleurs la continuation des massacres dans l'église, ce qui n'est pas dépourvu de sens. Il ne nous semble pas exagéré de penser que Max Aue garde des liens, ténus peut-être, mais réels, avec une humanité habitée d'une certaine croyance.

La métaphore du cercle est repérable également au niveau de l'espace. Les images du début de l'action reviennent à la fin, lors de la chute de Berlin. Ces correspondances retiennent l'attention, soulignant l'idée d'enfermement. Max Aue, tiraillé entre le sens des responsabilités face à son poste et le souhait de s'évader, restera prisonnier dans le monde d'entre-deux.

Le chapitre *Allemandes* commence par l'évocation de la frontière et du pont flottant. Il s'agit d'une description froide, sans qu'apparaissent des impressions et des sentiments éprouvés par ceux qui participent. Les scènes des destructions auxquelles se livrent les Allemands sur le front russe sont relatées minutieusement. Le narrateur n'épargne rien au lecteur. Dans toute cette dégringolade, les soldats du Reich cherchent à se raccrocher à leur civilisation : leurs tombes « s'alignaient proprement sous les arbres »<sup>3</sup>. Par contre, les cadavres des ennemis sont « mêlés aux décombres »<sup>4</sup>.

L'excipit du roman, situation historique renversée, présentant les Russes sur le territoire allemand, reprend quelques images de l'incipit, tel le pont du zoo, sur lequel Aue a empêché un jeune de se suicider, geste qui attire sur lui des accusations d'homosexualité. Thomas intervient et propose le pacte « sauveur ». Cette remarque jette un pont au-dessus de la vie du nazi entre

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 163.

<sup>2</sup> Id., p. 575.

<sup>3</sup> Id., p. 34.

<sup>4</sup> Ibid.

son entrée en SD et la fin de cette période. Le rôle de Pylade n'y est pas moins important. Pendant la scène finale, il apparaîtra tout comme avant pour le sauver, puis disparaîtra de sa vie. Le lien sera brisé par sa mort. Cette nouvelle prolepse est en quelque sorte un présage : « Sur le pont du Lichtenstein, un homme se tenait appuyé à la rambarde : je le connaissais, nous avions des relations en commun, il se nommait Hans P. »<sup>1</sup> « Je passai le canal par le pont où j'avais eu cette curieuse altercation avec Hans P. un soir »<sup>2</sup>.

Le pont qu'il traverse en conquérant est le même que celui qu'il emprunte en fuyant Berlin, quand il a à ses trousses les Russes et les Érinées. Le pont permet d'entamer un voyage vers la mort et le deuil d'une époque de sa vie. Sa symbolique permet de comprendre pourquoi et avec quel sens cet élément de décor apparaît. Il représente en effet la possibilité de passer d'un côté à l'autre, d'accéder à ce qui n'est pas encore né. Les spectacles de mort auxquels le narrateur assiste durant la guerre lui font penser au ventre maternel. La tentation du néant s'empare de son esprit, néant mis au premier plan par l'image du pont et la présence de l'eau, dans la scène finale. Alors que la guerre accomplit ses ravages, Max occupe la même posture. Il contemple les événements, alors qu'il est au centre de l'action. Des scènes de déluge avec l'eau qui ruisselle et les animaux qui s'enfuient partout font penser au déluge et à l'Apocalypse. Tout un monde s'écroule, mais Max Aue, lui, s'en sort sain et sauf.

Concluons à propos de la thématique développée dans ce chapitre par l'affirmation que l'inscription du parcours de Max Aue dans l'espace de l'anéantissement s'organise sur un axe de détachement, de distinction ou d'opposition. L'organisation progressive de la spatialisation du roman historique va dans le sens contraire de la régression de l'univers intime du personnage narrateur.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 70.

<sup>2</sup> Id., p. 892.

### III.3 La voix des textes

Pour la suite, nous nous proposons de suivre les traces de la transtextualité<sup>1</sup> dans cette autobiographie fictionnelle, afin de mieux saisir la vision du bourreau sur les événements dans lesquels il a été entraîné. Le roman foisonne des références intertextuelles<sup>2</sup> qui ajoutent ainsi une autre voix à sa polyphonie. En plus de celle des personnages qui surgissent dans la diégèse par l'intermédiaire du discours indirect, il nous semble important d'analyser aussi la voix d'autres textes qui apparaissent en général d'une manière explicite dans *Les Bienveillantes*, notre corpus principal. Notre démarche suivra la classification et la terminologie proposée par Genette, dans son ouvrage devenu référence pour tous ceux qui se penchent sur les relations établies entre les textes. Un roman désigné comme « livre- bibliothèque qui rappelle que la littérature ne renvoie pas d'abord au réel, mais à la littérature »<sup>3</sup> ne peut être qu'une invitation ouverte à une analyse de l'intertextuel.

Le concept d'intertextualité, pour Umberto Eco, qui le place au cœur de la coopération entre l'auteur et lecteur, revisite une fois de plus la relation que nous avons déjà étudiée entre Max Aue, le narrateur autodiégétique, et le lecteur, son *frère humain*. Genette voit dans l'intertextualité une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>4</sup>. Le critique précise trois types d'intertextualité : citation, plagiat et allusion. La citation, « relation interdiscursive primitive »<sup>5</sup> désignant la présence effective d'un texte dans un autre, s'avère être

---

<sup>1</sup> Genette : « *transtextualité* ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par " tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ", il distingue 5 relations transtextuelles, dont intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité ; Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

<sup>2</sup> La notion d'intertextualité, née en 1967 d'un néologisme de Julia Kristeva, prend ses racines dans le concept de dialogisme de Bakhtine qui met en évidence la pluralité des voix existante dans tous les textes. Kristeva reprend l'idée de communication entre les textes, mais au détriment de la notion de sujet qui domine la pensée bakhtienne : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité... » Kristeva citée in Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Éditions Ellipses, 2005, p. 17.

<sup>3</sup> Florence Mercier-Leca, « Les Bienveillantes et la tragédie grecque », *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 46.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 54.

le type d'intertextualité le plus fréquent dans *Les Bienveillantes*. Il suffit de feuilleter le livre pour la remarquer, car Littell a choisi de la manifester par les italiques.

La pratique d'écriture en tant que pratique de lecture, telle qu'elle est vue par Antoine Compagnon, étaye l'idée que Max Aue se fait de la rédaction de ses confessions. Son récit, en effet, peut être qualifié de livre encyclopédique : « La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier »<sup>1</sup>. La passion pour la lecture qu'a le nazi cultivé transparait tant dans les références aux écrivains, philosophes, historiens et à leurs œuvres, que dans les citations dont le roman regorge. Max Aue tisse sur la toile historique des bribes de sa vie familiale et intime en les liant avec les fils de ses notes de lecture. Littell choisit de faire de son narrateur bourreau un être doté d'une culture solide, un intellectuel raffiné qui connaît plusieurs langues et peut mener des discussions dans de nombreux domaines. Ses confessions sont pour lui une forme de compensation par rapport à sa carrière littéraire manquée qu'il évoque quelquefois et tente de réaliser. Le lecteur perçoit son penchant pour les citations, et dès le premier chapitre *Toccata*, ce petit travers est avoué ironiquement : « si vous me permettez une autre citation, la dernière, je vous le promets »<sup>2</sup>. Cette promesse, il ne la respectera pas, car d'autres citations viendront, et fréquentes. Cette prolifération de citations ne manifeste-t-elle pas le désir d'étaler sa culture de docteur en droit assoiffé des connaissances ? Compagnon illustre l'idée de la parade de l'écriture/citation en faisant référence à Valéry Larbaud : « Un beau vers, une phrase bien venue, que j'ai retenus, c'est comme un objet d'art ou un tableau que j'aurais achetés [...] »<sup>3</sup>. La supériorité culturelle de Max Aue le place dans une position d'où il est amené à réfléchir et à se questionner sur l'excès de la mise en pratique de l'idéologie nazie. La scène où Max Aue explique au bureaucrate Eichmann le principe de l'impératif kantien adapté à la théorie de l'obéissance aux ordres du Führer montre une fois de plus le statut exceptionnel du bourreau littellien.

Quand il cite, Max Aue ne se dépossède pas totalement de l'énonciation. Certes, il cède la parole à des textes littéraires ou philosophiques pour étayer ses arguments et illustrer ses propos. Mais il n'emploie pas les guillemets qui séparerait d'une manière trop brutale son récit et les

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 27.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

<sup>3</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 67.

propos qu'il y insère. Par le choix des italiques, il maintient une continuité au niveau scriptural, ce qui montre la domination du *je* narrateur sur les paroles des autres qu'il s'approprie, qu'il a passées au filtre de sa pensée et choisies pour soutenir ses idées. Antoine Compagnon note à propos des italiques : « À l'italique [on attribue] une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. L'italique équivaldrait à *Je souligne* ou *C'est bien moi qui le dis* [...] Ainsi, dans l'italique, je suis plus présent qu'ailleurs : l'italique est narcissique [...]. »<sup>1</sup> Par ailleurs, il nous semble important de noter les références qui accompagnent les citations presque tout le temps. Le nom de l'auteur précède ou suit la citation. Au lieu d'attribuer aux citations un but pédagogique, nous pensons, comme Antoine Compagnon, que la référence tend à nous éloigner de la vérité de l'énoncé pour nous focaliser sur l'authenticité de l'énonciation<sup>2</sup>. Le narrateur construit son discours sur les paramètres du contrat de confiance signé avec le lecteur. La présence des voix d'écrivains, philosophes, historiens ne fait que renforcer la confiance de celui qui lit dans la parole proférée.

Pour continuer sur la même voie, remarquons la mise en relief, à nouveau par les italiques, de tous les termes désignant les grades du personnel de l'appareil nazi, des mots chiffrés pour cacher la destruction des Juifs, de tout l'argot nazi. Ces mots mis en exergue vont à l'encontre des citations littéraires. L'âpreté de l'allemand technique contraste avec la poéticité des paragraphes tirés des lectures du narrateur. Les confessions du docteur Aue font ressurgir ces *Sprachregelungen* par le biais des italiques, comme s'il avait créé un autre récit à l'intérieur de sa diégèse, récit que le lecteur qui ignore l'allemand a du mal à comprendre. Le paratexte vient en aide avec le glossaire que l'éditeur a proposé d'attacher au roman. Néanmoins, ce glossaire éclaircit seulement les termes, les sigles rapportés à l'organisation hiérarchique du système bureaucratique nazi. Ce récit second constitué de mots allemands, par sa lourde présence, manifeste comme un malaise, témoigne de l'abîme creusé même sur le plan de la langue. Des signifiés dépourvus de leurs significations constituent la preuve que le massacre se produit également dans le langage. *Endlösung* ne désignait pas depuis toujours la réalité terrible de la Deuxième Guerre mondiale : la Solution Finale : « ... peu à peu la signification avait glissé vers

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 41.

<sup>2</sup> « Le dénotatum d'une citation n'est pas une valeur de vérité (la qualité d'un énoncé, d'être vrai ou non vrai), mais une preuve de fidélité, de véracité, d'exactitude, de sincérité (la qualité d'une énonciation, d'une répétition, d'être authentique [...]) », Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pp. 340-341.

l'abîme, mais sans que le signifiant, lui, change, et c'était presque comme si ce sens définitif avait toujours vécu au cœur du mot, et que la chose avait été attirée, happée par lui, par son poids, sa pesanteur démesurée, dans ce trou noir de l'esprit... »<sup>1</sup>. Le chapitre *Air*, allégé du poids des dénominations accablantes, se démarque des autres. Il fait place à l'évolution du roman personnel. Dans une envolée d'autoérotisme, le corps cherche la voie de la libération, les carcans bureaucratiques n'entravent plus l'esprit qui cherche sa propre voie.

La citation en tant que production, telle qu'elle est révélée par Antoine Compagnon, nous suggère d'envisager Max Aue sous un autre aspect : celui d'un lecteur inlassable en train d'écrire son œuvre. La définition de la citation, telle qu'elle nous est donnée par Compagnon - « un énoncé répété et une énonciation répétante »<sup>2</sup> -, appuie cette idée de mise en scène de l'acte de la citation que nous voyons réalisé par le protagoniste des *Bienveillantes*. « En feuilletant mon Platon, j'avais retrouvé le passage de *La République* auquel m'avait fait songer ma réaction devant les cadavres de la forteresse de Lutsk ... »<sup>3</sup> Aue retrouve sa réaction dans celle de Léonte, personnage platonicien ; à la vue des corps morts, les deux éprouvent le même désir de regarder et à la fois, de se détourner des cadavres. Une séquence de sa vie devient un paragraphe du livre de Platon et un paragraphe des mémoires qu'il écrira plus tard. Dans le récit autobiographique, le lecteur voit Max Aue feuilleter des livres, lire des passages qu'il va insérer dans le texte enchâssant, à savoir son autobiographie. Les paragraphes attirant l'attention constituent des parties de son futur récit. Ainsi le lecteur aperçoit-il le personnage-narrateur en train de constituer son œuvre. Nous percevons dès lors la mise en abyme de l'acte d'écriture des mémoires du bourreau. Repérer des tranches de sa vie dans une œuvre d'une part, faire de sa vie une œuvre (des mémoires) d'autre part : le jeu de miroir ne manque pas de se faire remarquer. Rappelons que la mise en abyme en littérature est définie par « l'auto-représentation diminutive [qui se construit aussi par] des effets de reprise ou d'allusion »<sup>4</sup>. Aue personnage tenant un livre à la main renvoie à Aue narrateur qui feuillette ses cahiers d'écolier et ses fiches de bristol sur lesquelles il a pris des notes.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 580.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 56.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 97.

<sup>4</sup> Hendrick van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 18.

Une autre scène où nous apercevons ce travail de citation renvoie à la lecture d'un essai de Blanchot repris dans le recueil *Faux pas* qu'Aue achète sur les quais de la Seine. Nous ne pouvons pas manquer de voir des éléments qui ressemblent à l'épisode de la lecture de Platon. Max Aue lit l'article de Blanchot sur *Moby Dick*. Le paragraphe qui retient son attention sera reproduit dans ses confessions. Cette fois-ci, le fragment est relié non plus à sa vie passée, mais à une vie manquée : « sur le *Moby Dick* de Melville, où Blanchot parlait de ce *livre impossible*, qui avait marqué un moment de ma jeunesse, de cet *équivalent écrit de l'univers*, mystérieusement, comme d'une œuvre qui *garde le caractère ironique d'une énigme et ne se révèle que par l'interrogation qu'elle propose*. »<sup>1</sup> Le livre érigé en interrogation ne manque pas de renvoyer à son chemin existentiel problématique, jalonné de questions. Il nous apparaît sensé de voir dans Achab, le personnage principal de *Moby Dick*, la représentation de Max Aue, mené par le désir d'aller jusqu'au bout de ses actes, emporté par la fureur de les accomplir, même s'il est conscient qu'il ne pourra y trouver que le néant : « Comme l'écrit Giono “ l'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite ”. »<sup>2</sup> Le souvenir de ce livre de Blanchot lui ouvre la porte de la chambre interdite. Le SS entrevoit alors ce qu'aurait pu être son existence : « le plaisir du libre jeu de la pensée et du langage, plutôt que la rigueur pesante de la Loi... »<sup>3</sup>. Nous pouvons y voir le regret d'une carrière d'écrivain à laquelle il avait rêvé, avant de se diriger vers le droit. Le poids de la Loi est à mettre en rapport avec l'idéologie nazie où l'élan individuel ne peut évoluer que sous l'emprise d'une collectivité étouffante.

Les citations choisies par le narrateur littellien représentent en général des échos de son vécu, de ses sentiments. Pour reprendre l'enchaînement d'exemples, nous pouvons nous référer à la citation du journal de Stendhal : « *la peine me rend machine* »<sup>4</sup>. Ne serait-ce pas là une manière d'exprimer la mécanicité avec laquelle il s'attache à remplir ses responsabilités sans y adhérer ?

Le paragraphe sur le livre de Melville est représentatif du style que le narrateur adopte. Il fait fondre ses paroles dans le texte cité. Texte citant et texte cité se confondent dans un

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 461.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1987, p. 275.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 461.

<sup>4</sup> Id., p. 169.

enchevêtrement déroutant pour le lecteur. Mentionnons que les italiques ne sont pas seulement réservées aux citations. Le narrateur s'en sert aussi pour la langue du III<sup>e</sup> Reich<sup>1</sup> et pour mettre en exergue certains de ses propos ou ceux des autres personnages. Le rapprochement de trois échantillons pris dans trois chapitres différents du roman suffit à révéler la thématique des propos du narrateur mis en italique : son degré d'adhésion aux actions d'anéantissement auxquelles il a participé : « J'ai *passé les sombres bords*, et tout ce mal est entré dans ma propre vie ». <sup>2</sup> « Je compris bientôt que dans les interminables *jeux du cirque nationaux-socialistes*, je m'étais gravement fourvoyé ». <sup>3</sup> « [...] ces tâches policières [...], je n'avais pas encore réussi à me convaincre de leur justesse, je ne parvenais pas à saisir à pleines mains la nécessité profonde qui les guidait, et donc à trouver mon chemin *avec la précision et la sûreté d'un noctambule* [...] ». <sup>4</sup> Les trois séquences mises en italique ont des connotations négatives et désignent des réalités nazies : le dépassement des limites de l'humanité, le faux semblant de l'ordre, la corruption du système, l'obéissance absolue. Le dernier syntagme recèle de l'ironie, car évidemment le mot noctambule remplace celui de funambule. Le narrateur montre ainsi la décadence des structures de l'État nazi, le tiraillement entre les partis formés au plus haut niveau du Reich.

Les citations et les références littéraires et philosophiques prennent parfois la forme de saynètes. Si l'on se focalise sur les relations d'amitié qu'Aue lie avec d'autres collègues, on remarque que le lien établi se réalise par le biais de la culture. Remarquons une sorte d'échange de citations comme signe de reconnaissance de classe entre interlocuteurs. Les rencontres avec Hohenegg, Osnabrugge, Voss, se passent sous le signe de l'érudition. Avec Hohenegg, le narrateur échange sur l'expérience de la mort. Des remarques à propos de ce sujet se répondent d'un épisode à l'autre. Selon le médecin, le mourant n'est pas censé vivre l'expérience de la mort. Il puise dans ses vastes connaissances littéraires pour appuyer ses arguments par des citations de Bossuet et Tertullien : « *Ce dernier moment, qui effacera d'un seul trait toute votre vie, s'ira perdre lui-même, avec tout le reste, dans ce grand gouffre du néant [...]* '' Il deviendra,

---

<sup>1</sup> Victor Klemperer étudie la langue employée par les nazis en poursuivant la destruction de l'esprit et de la culture allemands par la novlangue nazie, Victor Klemperer, *LTI, Lingua Tertii Imperii, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, Paris, Albin Michel, 1996.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30.

<sup>3</sup> Id., p. 61.

<sup>4</sup> Id., p. 700.

dit Tertullien, un je-ne-sais-quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue''. »<sup>1</sup> Une cinquantaine de pages plus loin, Max Aue, répond à Hohennegg en train de réfléchir sur la tristesse provoquée par les femmes enceintes en temps de guerre : « Rien ne meurt jamais que ce qui naît [...] La naissance a une dette envers la mort<sup>2</sup>. » C'est la même œuvre de Tertullien qui l'inspire.

La découverte de la beauté d'un pont, « contribution littéraire et matérielle à la communauté »<sup>3</sup>, en compagnie d'Osnabrugge constitue une occasion de parler d'Hérodote. Quant à Voss, linguiste, délégué auprès de l'Abwehr<sup>4</sup>, il est le mieux placé pour participer à des échanges savants. En réalité, lors du premier rendez-vous, il se positionne comme transmetteur de savoir. Le discours sur les langues du Caucase électrise Aue, « séduit par rapport à son savoir ».<sup>5</sup> Constatons aussi que les préférences d'Aue vont vers ces personnages, à cause de leur rapport au savoir et de la passion que chacun d'eux a pour ce qu'il fait.

Réservez encore une remarque sur la problématique de l'intertextualité au pouvoir argumentatif de la citation, tel qu'il se dégage de l'épisode où Aue convainc Partenau de devenir son amant. Le nom même de ce personnage étaye la thèse de l'intertextualité. *Partenau*, ouvrage de Max René Hesse, désigné comme le roman de la *Reichwehr*, met en scène le lieutenant Partenau, homosexuel essayant d'obtenir les faveurs du junker Kiebod qui ne veut qu'être son disciple<sup>6</sup>. Les coordonnées de la nouvelle se retrouvent dans la mise en scène littellienne. La confrontation entre les deux personnages n'est pas sans rappeler le rôle de la citation comme arme<sup>7</sup>. Partenau tire des exemples de la Bible, livre de chevet de son enfance assujettie à la rigueur religieuse : les hommes perpétrant l'infamie « ont été abandonnés par Dieu »<sup>8</sup>. Aue, dans

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 177-178.

<sup>2</sup> Id., p. 237.

<sup>3</sup> Id., p. 131.

<sup>4</sup> Abwehr, le service de renseignements militaires, Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 897.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 205.

<sup>6</sup> Victor Klemperer fait référence à cet ouvrage pour y souligner les pensées nazies qui pointaient déjà dans l'esprit de son auteur, en 1929, Victor Klemperer, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, 1996, Paris, Albin Michel, Pocket Agora, 2009, p. 52.

<sup>7</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Éditions Ellipses, 2005, p. 57.

<sup>8</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 185.

le but de faire céder le jeune homme, utilise les paroles de Platon : « *En cette matière rien d'absolu ; la chose n'est, toute seule et en elle-même, ni belle ni laide.* »<sup>1</sup>

### III.4 Rapports métatextuels

Genette définit la métatextualité comme « la relation, on dit plus couramment de *commentaire*, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». <sup>2</sup> La métatextualité que nous avons repérée dans *Les Bienveillantes* est restreinte plutôt à un rapport métatextuel. Le docteur en droit, féru de culture, commente quelques livres. Plus précisément, tout en les commentant, il élabore des théories rapportées à l'idéologie nazie. Cela peut être interprété comme un message de l'auteur : la perversion de la culture par le nazisme.

En nous attachant à repérer les rapports métatextuels dans *Les Bienveillantes*, il nous faut tout d'abord observer les commentaires de Max Aue sur le livre de Bourroughs et celui de Kant. Eichmann, lors de son procès, déclare avoir placé son existence sous le signe de Kant. Hannah Arendt y fait référence dans son *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*. Eichmann construit sa défense sur le principe de l'obéissance au serment national-socialiste, sur l'exécution des ordres venant d'en haut. Littell reprend ces discussions autour de l'impératif kantien dans une scène sur laquelle il importe de s'arrêter, car elle met en évidence les différences de l'appropriation de l'idéologie par Max Aue. Le principe kantien « Agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse en même temps toujours valoir comme principe d'une législation universelle »<sup>3</sup>, dans l'esprit d'Eichmann, résonne comme un appel à l'accomplissement du devoir : « par notre fidélité au devoir, en quelque sorte, par obéissance aux ordres supérieurs [...] il faut mettre notre volonté à mieux remplir les ordres. À les vivre de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 185.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 10.

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, cité in Michel Onfray, *Le Songe d'Eichmann*, Paris, Éditions Galilée, 2008, p. 21.

manière positive.»<sup>1</sup> La conformité au devoir, la soumission devant la loi quel qu'en soit le contenu peut en effet apaiser les consciences.

Expliquer à Eichmann le lien entre l'impératif kantien et le rapport établi par chaque nazi avec les ordres de Führer revient pour Aue à présenter une approche de l'enchaînement à la volonté du Führer, à ses ordres et leur exécution :

*Il faut vivre son national-socialisme en vivant sa propre volonté comme celle du Führer et donc, pour reprendre les termes de Kant, comme fondement de la Volksrecht. Celui qui ne fait qu'obéir aux ordres comme une mécanique, sans les examiner de manière critique pour en pénétrer la nécessité intime, ne travaille pas en direction du Führer ; la plupart du temps, il s'en éloigne.*<sup>2</sup>

Nous saisissons comment le narrateur se démarque de la catégorie de l'obéissance aveugle, il plaide pour l'analyse critique des théories afin de mieux les appliquer. Dans ce contexte, rappelons les difficultés que Max Aue rencontre quand il veut appliquer sa théorie analytique à la Solution finale. Il ne réussit pas à en comprendre les ressorts et continue à agir sans examiner les raisons. Ses réflexions se dissolvent toujours dans un refus de la pensée. Comme nous l'avons déjà remarqué, le protagoniste littellien s'inscrit dans une dynamique antagoniste, une instabilité chronique.

Michel Onfray remarque que « Nulle part, Kant ne dit qu'il faut examiner le contenu de la loi éthique ou politique avant de se décider à obéir ou non, à se rebeller ou pas »<sup>3</sup>. D'après lui, cela pourrait être « une faille de la pensée kantienne où le nazisme peut s'engouffrer »<sup>4</sup>. Max Aue met le doigt sur cette faille. Ses propos portant sur l'examen des ordres ont une double conséquence : d'une part, sonder la loi pour pénétrer la nécessité intime pourrait mener à découvrir ses failles ; d'autre part, l'examiner conduit à la connaître tellement mieux que celui qui doit l'appliquer, ce qui pourrait amener à trouver des solutions ingénieuses pour la mettre en pratique. Cette dernière idée est en concordance avec la thèse fonctionnaliste<sup>5</sup> selon laquelle le

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 521.

<sup>2</sup> Id., p. 522.

<sup>3</sup> Michel Onfray, *Le Songe d'Eichmann*, Paris, Galilée, 2008, p. 24.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Littell explique les deux thèses qui divisent les historiens de la Shoah en deux partis : la thèse intentionnaliste est fondée sur « ils voulaient nous tuer tous, parce qu'ils nous haïssaient » ; la thèse fonctionnaliste envisage l'existence d'une bureaucratie comme acteur de l'extermination. Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire du roman », in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, pp. 34-36.

Führer n'a pas été l'unique référence à justifier la destruction des Juifs. Derrière lui, tout un appareil bureaucratique s'est mis en branle, et l'anéantissement des sous-hommes est apparu au fur et à mesure que les autres solutions échouaient. Littell choisit de se placer entre les deux théories d'interprétation de la destruction finale, entre les intentionnalistes et fonctionnalistes<sup>1</sup>.

Malgré les doutes qui pointent dans son esprit, Max Aue suit le mouvement collectif, continue sa quête d'absolu, mais non sans tituber. Ce chancellement apparaît dans une autre séquence narrative qui tient du métatextuel : l'implantation des concepts que la lecture de Burroughs lui dévoile dans l'idéologie nazie.

*Certains passages de ces romans de science-fiction, en effet, me révélèrent ce prosateur américain comme l'un des précurseurs inconnus de la pensée völkisch. Ses idées dans mon désœuvrement, m'en dictèrent d'autres [...] Burroughs comme un modèle pour des réformes sociales en profondeur que la SS se devra d'envisager après la guerre.*<sup>2</sup>

Les Martiens rouges lui inspirent la taxe sur le célibat ; « des réformes progressives du Lebensborn » où le rôle de la femme est d'assurer une natalité conforme aux normes découlent de la lecture qu'il fait du texte que Burroughs dédie aux Martiens verts. Le saugrenu de ses commentaires met en évidence qu'il dévie par rapport aux autres acteurs du processus d'extermination. D'ailleurs, Thomas lui rétorque : « Tu crois vraiment que c'est le moment, pour ces gamineries ? »<sup>3</sup>

Le nom de l'écrivain américain Edgar Rice Burroughs apparaît dans le texte à plusieurs reprises. Le rapport que le juriste philosophe envoie au Reichführer est préfiguré dans le chapitre *Allemandes*. Le discours de Himmler sur la conquête de l'espace de l'Est allemand inspire déjà à Max Aue un rapprochement avec « les fantastiques utopies de Jules Verne ou d'un Edgar Rice Burroughs »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « Pour ma part, j'ai trouvé une réponse dans la biographie de Hitler par Ian Kershaw, qui est selon moi, pour le moment, la synthèse la plus achevée par rapport à tout ce qui a été écrit auparavant. Kershaw décrit le système nazi comme une bureaucratie aimantée par un chef charismatique. » Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation à Beyrouth », in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 35.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 755. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>3</sup> Id., p. 756.

<sup>4</sup> Id., p. 129.

### III.5 Entre les textes littéliens

Intratextualité ou intertextualité restreinte<sup>1</sup> désigne le lien entre les différents textes du même écrivain lien qui surgit dans l'esprit du lecteur. Ce phénomène n'a pas retenu l'attention de beaucoup de critiques. L'intertextualité est étroitement liée à la réception de l'œuvre, au lien auteur-lecteur. En effet, François Ricard constate qu'il est « Impossible, face à [une] œuvre, de la considérer isolément et en toute innocence, car nous y cherchons, autant sinon plus que de la nouveauté, le rappel des œuvres antérieures, c'est-à-dire la confirmation, la négation ou l'approfondissement de la connaissance que nous avons déjà de l'écrivain. »<sup>2</sup>

Pour parler de l'intratextualité chez Jonathan Littell, nous n'avons qu'à nous référer à son dernier ouvrage publié et pourvu d'un titre significatif en fait d'itérativité : *Une vieille histoire*. L'auteur, sous la forme d'une course du personnage principal sans nom et à l'identité fragmentée, reprend des axes thématiques qui traversent toute son œuvre. Imaginaire hanté par un érotisme déchaîné, relations sexuelles sous le signe du libertinage, images spéculaires, impossibilité de se saisir en une personnalisation unificatrice, corps meurtri, violenté, transgression par l'érotisme. Le jeu d'identité apparaît au fur et à mesure que le lecteur tourne les pages. Le narrateur se trouve tour à tour en posture d'époux, de père, de femme, d'homosexuel, d'agressé, d'agresseur, de victime, de bourreau. Le collage entre les épisodes est réalisé par l'image itérative de la porte qui s'ouvre et de la nage dans une piscine. En poussant des portes, le narrateur traverse des espaces variés où il évolue en tant qu'acteur de scènes érotiques ou d'épisodes de violence. Des flash-back de la lecture des *Bienveillantes* traversent l'esprit du narrataire. Aue, habillé en femme qui s'imagine dans la peau de sa sœur, semble réincarné dans le personnage d'*Une vieille histoire*. L'enchevêtrement entre la vie de Littell écrivain et celle du reporter se retrouve dans ses créations. La trace de ses expéditions au cœur des événements guerriers actuels se laisse déceler dans ses récits. La séquence décrivant l'enlèvement d'un groupe d'enfants dans la forêt renvoie au reportage que l'écrivain a réalisé pour *Le Monde*, en 2010 : « Congo, la guerre oubliée ». L'enlèvement des filles et des garçons arrachés à leurs

---

<sup>1</sup> Jean Ricardou, *Claude Simon, analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, pp. 11-12.

<sup>2</sup> François Ricard, *Jacques Poulin : de la douceur à la mort*, Liberté, 1974, vol.16, n° 5-6, pp. 97-98.

cases, leur marche pénible à travers les forêts, les violences sexuelles subies par les filles enlevées par la LRA<sup>1</sup>, tout semble repris dans une scène du récit *Une vieille histoire*.

Remarquons pourtant le manque de détails topographiques et l'absence de données biographiques des personnages. Le narrateur occupe tour à tour la position de victime et de bourreau. L'une des séquences narratives le présente dans la posture d'otage aux mains de soldats d'origine africaine, posture qui peut se deviner d'après les quelques indices que l'auteur glisse dans le texte : « petites nattes huilées et ses gris-gris luisaient dans la clarté nocturne »<sup>2</sup>. Le scénario suit celui des enlèvements pratiqués par les rebelles ougandais dans le nord de la République démocratique du Congo, et que Jonathan Littell détaille dans son reportage. Le dernier épisode du récit littellien retrace le parcours meurtrier des nazis détruisant tout sur leur passage. La croix de métal comme le massacre des prisonniers hommes et femmes constituent autant de détails censés faire comprendre l'allégorie par le lecteur. Le narrateur prend brusquement le statut de bourreau. Le tout orné de sexualité détournée. Nous y repérons des bribes du personnage principal des *Bienveillantes*.

Si les axes thématiques des reportages littelliens renvoient à l'œuvre littéraire de l'auteur, l'inverse se vérifie aussi. Dans l'exemple que nous avons choisi, les références thématiques sont relayées par des indices de style. Dans le reportage auquel nous nous rapportons plus haut, *Congo, la guerre oubliée*, Jonathan Littell invite le lecteur à un travail d'imagination, qui lui permet de vivre la réalité des Congolais du Nord du pays où des enfants sont enlevés et où des habitants se font tuer. Les reportages que l'auteur<sup>3</sup> considère comme factuels sont marqués par la présence de l'écrivain qui monte la scène de la mise en récit.

« Mais essayez d'imaginer, d'une manière sérieuse, qu'on vous prenne, un beau jour, votre enfant [...] Imaginez ne jamais savoir si votre enfant est vivant ou mort [...] Maintenant, imaginez que cela arrive à une bonne partie de vos voisins, dans votre rue, une famille sur dix,

---

<sup>1</sup> Lord Resistance Army.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Une vieille histoire*, Saint-Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana, 2012, p. 62.

<sup>3</sup> Entretien avec Jonathan Littell, *Journée solidarité Syrie : grand entretien avec Jonathan Littell*, émission sur France Culture, 17.04.2012, <http://www.franceculture.fr/emission-du-grain-a-moudre-journee-solidarite-syrie-grand-entretien-avec-jonathan-littell>

dans le quartier, une sur vingt. Des centaines dans l'arrondissement ou la ville. Des milliers dans le département. Au Congo, c'est comme ça depuis deux ans. »<sup>1</sup>

Comment ne pas reconnaître le style des *Bienveillantes*, les formules d'adresse au lecteur ? Le fait de transporter le narrataire au cœur de l'atrocité applique la même technique : l'identification à ceux qui côtoient les horreurs : « Prenez par exemple une montre en main et comptez un mort, deux morts, trois morts, etc, toutes les 4,6 secondes [...], en essayant de vous représenter, comme s'ils étaient là devant vous, alignés, ces un, deux, trois morts. Vous verrez, c'est un bon exercice de méditation. »<sup>2</sup>

Une différence est à noter. Le discours du personnage narrateur des *Bienveillantes* est construit de sorte que le lecteur comprenne la position impossible qu'occupe le bourreau amené à tuer sans adhérer à son acte ; tandis que Littell, quand il est reporter, place la victime au premier plan. D'ailleurs, cette intrusion du reporter dans l'œuvre littéraire n'est pas passée inaperçue. Jean Solchany remarque l'in vraisemblance du groupe d'enfants sauvages, en proie à une violence extrême qui apparaît dans le dernier chapitre des *Bienveillantes* : « les enfants-soldats massacreurs [...] sans doute aurait-il mieux valu qu'ils demeurent sur leur terre d'origine, quelque part à la Sierra Leone, au Liberia ou en Ouganda ». <sup>3</sup>

Les récits de Littell s'enchaînent, s'entremêlent, se prêtent des images, des épisodes, comme une vieille histoire obsédante qui demande à être dite et redite.

### III.6 De l'*Orestie* aux *Bienveillantes*

La relation d'hypertextualité que Genette qualifie de « relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>4</sup> doit être envisagée, vu que le roman de Littell est construit sur une

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, « Congo, la guerre oubliée », *Le Monde Magazine*, n°62, 20 novembre 2010, p. 24.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 22-23.

<sup>3</sup> Jean Solchany, « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue de l'histoire moderne et contemporaine*, juillet-sept 2007, n°3, Paris, Éditions Belin, p. 162.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, pp. 11-12.

charpente mythologique. Précisons toutefois qu'il ne s'agira pas ici de l'hypertextualité massive, car la réécriture du mythe ne concerne que le roman personnel de Max Aue.

Par ailleurs, il n'est pas exclu d'intégrer ce que nous qualifions d'hypertextualité dans le domaine de l'intertextualité. En effet, Gérard Genette attire l'attention sur le fait qu'il ne faut pas « considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques »<sup>1</sup>.

La structure fondamentale du roman basée sur le cycle de l'*Orestie* est enrichie des couches horizontales : l'histoire de la Deuxième Guerre, l'histoire familiale d'Aue. Le palimpseste<sup>2</sup> s'avère être une clé de lecture du roman de Littell. À travers les trames historique, onirique, fantasmatique apparaît le squelette narratif de la tragédie d'Eschyle.

Le titre du roman, *Les Bienveillantes*, est un coup de force. Il met sur la route du sens, même si le lecteur avisé ne distingue pas d'emblée la présence des *Érynies* d'Eschyle dans ce titre traduit en français. Les entités mythologiques primordiales censées, dans la tragédie grecque, pourchasser sans répit les auteurs d'actes inexpiables, se changent, pour Oreste en *Euménides*, c'est-à-dire « les Bienveillantes ». Le roman est une kyrielle des confessions empoisonnées qui réitèrent le passé d'un homme hanté par sa conscience et cherchant la bienveillance des lecteurs. On arrive à penser à la bienveillance du destin qui a pardonné au bourreau, à celle réservée aux actes des nazis, à celle des lecteurs comme des critiques qui ont vu dans ce roman une grande œuvre du vingt-et-unième siècle<sup>3</sup>.

La bienveillance du lecteur évoquée par le titre et le premier chapitre pose le problème de l'empathie avec le bourreau, empathie contestable selon les critiques négatives adressées au

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, p. 14.

<sup>2</sup> « Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte*. », Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, quatrième de couverture.

<sup>3</sup> « une époustouflante fresque (...), archi-documentée, une somme qui s'inscrit aussi bien sous l'égide d'Eschyle que dans la lignée de *Vie et destin* de Vassili Grossman ou des *Damnés* de Visconti, "*Les Bienveillantes*" de Jonathan Littell : *Le destin d'un monstre ordinaire au cœur de la mécanique nazie* - <http://www.buzz-litteraire.com>

« une révolution dans le fret fictionnel ; une nef chargée de tant d'histoire, de nuit, de sang, de pulsions, nos ports n'en avaient plus reçu depuis longtemps », Georges Nivat, « *Les Bienveillantes* et les classiques russes », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 56.

roman. Cette réaction ressemble beaucoup à celle qu'a provoquée la parution de *La mort est mon métier*, livre éreinté par la critique, car il violait un tabou, en laissant les bourreaux parler. Le titre repris par la dernière phrase du roman : « Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace »<sup>1</sup> trouve des points d'appui à l'intérieur de l'œuvre. Une démarche déconstructiviste, enlevant les couches accumulées par l'auteur sur le squelette mythologique, permet d'identifier les bribes du mythe réécrit : la présence de l'inceste avec la sœur. Celui-ci, chez Eschyle, reste symbolique et figuré par le mariage d'Électre avec Pylade, le double d'Oreste. Par contre, il devient réel dans le roman littellien. Thomas Hauser est un autre Pylade, un ami qui sauve la vie du narrateur maintes fois : « Et il est mon Oreste »<sup>2</sup>. Nous sommes tenue de mentionner aussi, dans le même ordre d'idées, le père méconnu, la relation conflictuelle avec la mère qui sera assassinée. Le matricide ne sera jamais nommé, le lecteur revêt le rôle des commissaires qui poursuivront le juriste nazi, les indices sont au rendez-vous : « [...] et la boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison »<sup>3</sup>.

Les Érinyes signalent leur présence par les deux policiers qui poursuivent celui qui est censé avoir tué sa mère. Tout comme Oreste, acquitté par l'Aréopage, occasion où les Érinyes deviennent Euménides, Aue rencontre la bienveillance du juge Rabingen, qui le protège contre les Furies. Les paroles de Leland, l'éminence grise de l'appareil nazi et le protecteur de Max, placent le récit dans l'espace de la tragédie grecque : « Si tu l'as fait, c'était ton droit souverain. En tant qu'anciens amis de ton père, nous le comprenons tout à fait. »<sup>4</sup> L'apparition de deux policiers tient à la présentation des déesses infernales : les « bouledogues » Clemens et Welsers comme dans la tragédie grecque les déesses de la vengeance étaient appelées les « chiennes de la chasse ». Le nom Clemens, signifiant la clémence, se constitue en une antiphrase qui rappelle la transformation des Érinyes en Euménides. L'image de la chasse apparaît dans la dernière phrase du roman, « Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace. » La scène de la poursuite dans le métro peut être rapprochée de la tragédie : les ténèbres, le souterrain-l'habitat naturel des Érinyes-, les lumières projetées par les lampes des policiers, représentant les torches de ces déesses. Le réquisitoire, prononcé par les deux justiciers fait écho à l'Aréopage réuni pour juger

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 894.

<sup>2</sup> Id., p. 60.

<sup>3</sup> Id., p. 381.

<sup>4</sup> Id., p. 764.

Oreste. De surcroît, l'épisode du délire du chapitre *Air* peut avoir des échos en correspondance avec la pièce d'Eschyle. Les Érinyes rendent fou celui qu'elles persécutent.

Rappelons que la mise en abyme du drame mythologique apparaît aussi dans la mention des *Mouches*, pièce de Jean Paul Sartre. Comment ne pas penser qu'Aue, en lisant l'essai de Blanchot sur *Les Mouches* était témoin d'un acte de résistance, car le dramaturge reprenait le mythe grec pour traduire sa pensée sur le régime fasciste <sup>1</sup>? Jean-Paul Sartre explique : « derrière le conflit Oreste-Jupiter, celui de l'individu et de Dieu, on ne pouvait pas ne pas voir aussi le conflit entre les résistants et les Allemands »<sup>2</sup>. À son insu, Maximilien Aue sort de nouveau du cadre fixé par l'idéologie nazie.

Comme les rapports entre le texte littellien et la mythologie grecque ont déjà été abordés par des articles critiques, il nous semble plus intéressant de nous centrer sur le lien établi entre *Les Bienveillantes* et l'*Orestie* au niveau de la culpabilité. Dominique Viart met en doute l'efficacité de la structure mythologique du récit, considérée contestable parce qu'elle contribuerait à déshistoriciser et à décontextualiser<sup>3</sup> le nazisme, qui trouverait une explication dans le principe de la fatalité. Il est vrai que, dans l'approche mythologique de la thématique du destin, Max Aue tranche en faveur de la variante de l'*Orestie* et désapprouve l'interprétation que Sartre donne aux actes meurtriers d'Oreste dans *Les Mouches*. Il partage l'opinion de Blanchot qui, dans son recueil *Faux pas*, fait une analyse de la pièce de théâtre.

*je [...] lus quelques essais au hasard, celui sur Oreste d'abord, qui d'ailleurs traitait plutôt de Sartre ; ce dernier avait apparemment écrit une pièce où il se servait de la figure du malheureux parricide pour exposer des idées sur la liberté de l'homme dans le crime ; Blanchot le jugeait sévèrement, et je ne pouvais qu'approuver.* <sup>4</sup>

La connivence eidétique avec les avancées de Blanchot est révélatrice du fait que le juriste nazi ne voit pas dans l'acte d'Oreste une liberté de choix. Le préambule de son récit,

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 67-68.

<sup>2</sup> Id., p. 269.

<sup>3</sup> « le mythe, c'est le destin, auquel on n'échappe pas quand bien même on le voudrait (voyez Œdipe), c'est la fatalité... bref : on tue, certes, mais on n'y est pour rien. Le recours au mythe déshistoricise l'Histoire, il la décontextualise en la rendant atemporelle. Il empêche ainsi que l'on puisse réfléchir aux éléments sociaux, économiques, politiques, culturels, intellectuels, individuels et collectifs... qui ont rendu l'horreur possible », Claire Devarrieux, « Le Prix, sismographe de la vie littéraire », Entretien avec Dominique Viart, in *Libération* (<http://www.liberation.fr/livres/010114493-les-prix-sismographes-de-la-vie-litteraire>).

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 461.

*Toccata*, expose clairement les idées de Max Aue concernant l'impact des circonstances sur sa transformation en un rouage de la machine meurtrière. Ni le bourreau ni la victime n'ont demandé de se trouver d'un côté et de l'autre du fusil. Oreste est contraint par les dieux, Max Aue agit au nom du devoir, de la nécessité de l'accomplissement des ordres.

Pourtant, à notre avis, le héros assume la responsabilité de ses actes ; certes, il plaide pour l'intervention du hasard dans sa participation à la Solution finale pourtant, il est moins vrai qu'il se soumet au jugement des autres. Ses mémoires jouent le rôle du témoignage pour s'échapper du règne des *Bienveillantes*. Il invoque la justice qui doit être faite, d'après lui non par d'autres nationalités, mais par ceux qui ont été impliqués directement.

*Pour les Grecs, peu importe si Héraclès abat ses enfants dans un accès de folie, ou si Œdipe tue son père par accident : cela ne change rien, c'est un crime, ils sont coupables ; on peut les plaindre, mais on ne peut les absoudre- et cela même si souvent leur punition revient aux dieux, et non pas aux hommes. Dans cette optique, le principe des procès de l'après-guerre, qui jugeaient les hommes pour leurs actions concrètes, sans prendre en compte le hasard, était juste ; [...]*<sup>1</sup>

Il nous apparaît évident que le paragraphe ci-dessus articule bien la conception du narrateur par rapport à la justice : même si elle est déclinée sur des paramètres mythologiques, elle n'est pas utilisée comme un instrument de déculpabilisation. D'ailleurs, dans un entretien accordé à Daniel Cohn-Bendit, Littell refuse de limiter l'interprétation de la tragédie grecque à l'idée : « la mythologie grecque, c'est le destin, donc il n'y a pas de responsabilité »<sup>2</sup>. Selon lui, « [i]l n'y a pas que le destin. Il y a l'humain qui agit avec sa volonté, et il y a les dieux. Et les deux sont constamment frottés. C'est très complexe. »<sup>3</sup>

Complétons les propos de Littell par ceux de son personnage dont la malade pulsion scopique elle-même va dans le sens de la responsabilité : « Et puis, je considère que regarder engager autant ma responsabilité que faire. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 546.

<sup>2</sup> Daniel Cohn-Bendit, Entretien avec Jonathan Littell au Berliner Ensemble, le 28 février 2008, transcription disponible sur le site [www.cohn-bendit.de/dcb2006/fe/pub/en/dct/493](http://www.cohn-bendit.de/dcb2006/fe/pub/en/dct/493)

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 445.

### III.6.1 Identité narrative

Dans « une galaxie biographoïde [où l'on] brouille les frontières entre les assertions documentées et les affabulations oniriques »<sup>1</sup> signalées déjà depuis un quart de siècle, l'exhibition du bourreau nazi ne peut être reçue qu'avec intérêt surtout que cette entreprise littéraire n'a pas tenté beaucoup d'écrivains.

« Signe d'une conscience centrale organisant le récit, le *je* sera par conséquent l'instrument propre à une saisie interne [...] »<sup>2</sup> Par le *je* du bourreau, Littell veut révéler les mécanismes de la conscience du génocidaire, faire ressurgir l'indicible, l'irreprésentable, l'indescriptible. Le témoignage des rescapés laisse des zones d'ombre, une opacité liée à l'impossibilité de concevoir l'inhumain dans toutes ses dimensions. « Comment exactement, écrit Lewental en yiddish, les choses se sont passées, aucun être humain ne peut l'imaginer, et c'est en fait inimaginable qu'on puisse raconter exactement comment nous avons vécu cette épreuve. »<sup>3</sup> Appréhender de l'intérieur la réalité du système de la Solution finale semble la meilleure voie de compréhension. Néanmoins, suivre et saisir ainsi le trajet sinueux du nazi dans sa gestualité quotidienne ne mène pas nécessairement au but escompté. Ce processus de pénétration dans la conscience du bourreau conduit le lecteur à un abîme d'opacité, car le personnage narrateur est lui-même en quête d'explication, il est obsédé par le désir de déceler ce qui a provoqué le massacre inutile des Juifs. Mais les mécanismes de la Shoah demeurent incompréhensibles. Nous ne cesserons d'y faire référence le long de notre travail. Littell met en scène un personnage dont le caractère hors norme est à la base de son adhésion au national-socialisme. Il n'a pas vécu dans une famille normale. Son engagement dans le nazisme rompt ses liens avec l'humanité et plonge dans le radicalisme.

En plus de la narration à la première personne, signalons un autre facteur de lecture participative : le fil historique de l'aventure nazie se mêle à celui de la vie personnelle, voire

---

<sup>1</sup> Daniel Madelenat, « Moi, biographe m'as-tu-vu ? », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 2008, p. 95.

<sup>2</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, 1972, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 9.

<sup>3</sup> Témoignage de Zelman Lewental, membre de *Sonderkommando* d'Auschwitz, découvert sur des feuillets détachés à proximité du crématoire III, 17 ans après la libération, Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. Bibliothèque Rivages, 1998, p. 10.

intime, du narrateur. Ses aveux limites<sup>1</sup> sur sa vie sexuelle dévoilent son intimité et bouleversent les positions éthiques du lecteur. Les tabous une fois abattus, le narrateur reprend sa lecture sur d'autres bases nouvelles. Il devient plus réceptif à ce qui surprend. Max Aue, par ses confessions, ne cherche ni compassion ni compréhension. Le lecteur pourrait trouver réponse aux questions que le bourreau se pose. L'acte d'écriture et l'acte de lecture se rejoignent dans une quête de vérité. Secoué par l'expression violente de la douleur et de la jouissance, le lecteur est incité à dépasser tabous et clichés.

Le roman *Les Bienveillantes* cadre avec ce que Philippe Gasparini appelle autobiographie fictive, énonciation autobiographique sans identité auteur-héros-narrateur<sup>2</sup>. Aue, entité imaginaire, fait un récit de sa vie de SS, entrecoupé de souvenirs antérieurs. Le protocole de l'énonciation suit la typologie du roman autobiographique fictif. Les premiers indices péritextuels (titre à fonction plutôt thématique<sup>3</sup> et dédicace « pour les morts ») ne laissent pas deviner un récit autobiographique. *Le prière d'insérer*, réunissant un extrait du texte et le résumé du roman, dévoile le projet littellien : les confessions d'un nazi.

Remarquons par ailleurs que la fonctionnalité du héros n'est pas décelable dans les deux premiers chapitres. Entouré de personnages historiques connus, évoluant dans un espace et une temporalité vraisemblables, Aue ne semble pas être un personnage fictif. Seule une consultation de documents historiques permet de le savoir. Son nom, en effet, ne figure pas dans les listes d'officiers SS. Par contre, dans les archives, figure le nom de Max Aube, Juif résistant tué par les nazis. Cette coïncidence se greffe sur la thématique de l'ambiguïté identitaire d'Aue et de la ressemblance bourreau/victime.

L'anonymat du narrateur qui pèse sur le premier chapitre manifeste la stratégie fictionnelle du narrateur. Sa voix fait penser « au miroir du protagoniste tendu au lecteur »<sup>4</sup>. Son plaidoyer pour attribuer au hasard son statut de bourreau est renforcé par son anonymat, jusqu'à la page 42 où apparaissent ses ancrages professionnels : Dr. Aue, *Oberstunführer*. En reprenant

---

<sup>1</sup> « L'aveu limite vise à produire un effet frappant en transgressant les conventions qui régissent la société et la littérature [...] On ne sera pas étonné que la plupart de ces aveux aient trait à la vie sexuelle, d'une part, et à la vie familiale, d'autre part. » Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 262.

<sup>2</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 20.

<sup>3</sup> Id., p. 63.

<sup>4</sup> Id., p. 40.

la théorie de Browning, Littell fait de son personnage principal un SS ordinaire qui aurait pu avoir un autre destin.

Le topos de l'autobiographie fictive se réalise dans le choix du narrateur d'écrire « par nécessité intérieure »<sup>1</sup>. Aue se met à rédiger pour se libérer de son passé nazi et l'élucider. D'après Pierre Champion « *la libido sciendi* le mène tout au long de ses errances »<sup>2</sup>.

Le jeu entre les déictiques indiquant les locuteurs est éclairant. Le lecteur occupe une place importante dans le récit. « Le personnage devenu lui-même narrateur contraint le lecteur à s'installer à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve. »<sup>3</sup> Ce changement de rôles est un axe thématique central du roman littellien. Le narrateur est aspiré dans la machine meurtrière et le lecteur aurait pu être à la place du bourreau. « Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait vous l'auriez fait aussi. Avec peut-être moins de zèle, mais peut-être aussi moins de désespoir [...] »<sup>4</sup>. À l'interchangeabilité bourreau-victime, ajoutons l'aveu de la responsabilité des actes commis et toute la charge émotionnelle contenue dans un seul mot, « désespoir », sentiment qui n'apparaît pas directement dans la mise en récit des faits de la Solution finale. La relation, jugée froide par beaucoup de critiques, ne signifie pas l'indifférence. La voix du corps, le caractère atypique de Max Aue, sa dualité le placent en position de témoin extérieur bien que plongé au cœur des tueries. Notre travail développera cette problématique.

Il semble utile de souligner la dualité du *je* visible dans les récits autobiographiques. Le lecteur s'attend à une distinction nette entre deux instances, le *je* qui raconte et le *je* raconté. En réalité, les rétrospectives de la conscience interviennent rarement dans le texte. L'ancien SS raconte son récit comme s'il le vivait pour la première fois. Le *je* narrateur s'affirme surtout au premier chapitre où il dévoile son état, sa condition sociale et ce qui le pousse à écrire. Pourtant, il interrompt parfois de remarques le récit de ses déambulations inscrites dans un temps et des espaces réels. Le *je* héros et le *je* narrateur se rencontrent dans des réflexions concernant attitudes et raisonnements de l'époque de la guerre : « [...] je n'ai jamais accepté que les choses soient

---

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 54.

<sup>2</sup> Saint Augustin distingue trois sortes de passions (*tres libidines*), la *libido sentiendi* (celle qui gouverne les sens), la *libido sciendi* (la curiosité intellectuelle) et la *libido dominandi* (celle qui a trait à toutes les formes du pouvoir). Pierre Champion, *Suite macabre, Jonathan Littell et les Eumenides*, <http://pierre.champion2.free.fr/clittell.htm>

<sup>3</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 9.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 26.

comme elles sont, si fausses et mauvaises, tout au plus ai-je enfin reconnu mon impuissance à les modifier »<sup>1</sup>. La fatigue de l'esprit qui se débat en vain « n'a pas de fin, seule la mort peut y mettre un terme, elle dure encore aujourd'hui et pour moi elle durera toujours ».<sup>2</sup>

En outre, l'analyse du comportement d'Hitler est influencée par la réflexion opérée durant les années d'après-guerre : « Cela c'est seulement maintenant que je peux le dire. »<sup>3</sup> Le narrateur définit la haine d'Hitler contre les Juifs dans le sens de l'adage : haïr naturellement ce à quoi on ressemble le plus. La question qui le hante, le pourquoi du génocide, reste sans réponse : « tuer tous les Juifs d'Europe [...] et le pourquoi de tout ça, c'est une question dont j'ai déjà beaucoup parlé et à laquelle je n'ai toujours pas de réponse [...] »<sup>4</sup>. Les temps verbaux changent. Le passé composé apparaît, reliant le temps des événements racontés et celui de la rédaction du texte. Rarement utilisé, il rapproche sur l'axe du récit un instant de la relation avec un moment de la diégèse. Le *je* narrateur marque sa présence par des réflexions que le temps a mûries.

Dans l'espace du récit, une autre rencontre a lieu entre l'auteur et le narrateur-personnage. Ils ont la même date de naissance et les mêmes ressources documentaires. La position de Max Aue en tant que narrateur de ce récit focalisé devient plutôt celle de l'omniscience. L'instance auctoriale se manifeste par le flux informationnel tiré des documents parus après la guerre. Le récit d'Aue fait, en effet, mention des documents du procès de Nuremberg et des travaux de Hilberg. De surcroît, Littell, travaillant dans le secteur humanitaire, a côtoyé la guerre, les tortionnaires, le mal. S'entretenant avec Nora, il avoue sa ressemblance avec le bourreau du Caucase : « Je sais que cela prêtera à beaucoup d'ambiguïté, mais ce personnage, je l'ai quand même construit sur moi. Il a ce rapport au monde qui n'est pas très éloigné du mien, même si je suis d'un côté et lui de l'autre. »<sup>5</sup> L'auteur comme le personnage, sont foyer de perceptions. Ils ressemblent à une caméra captant l'intrusion du mal dans la banalité quotidienne. Paradoxalement, Littell se distancie grâce à ce *je* narrant : « [...] j'avais compris depuis longtemps que pour moi le *je* fonctionnait comme un *il* et que j'avais peur du *il*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 700.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Id., p. 636.

<sup>4</sup> Id., p. 717.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire du roman », in *Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 29.

parce que le *il* était presque plus *je* que le *je* ». <sup>1</sup> Aue, instance narrative, personnage assumant ses actes, se démarque de l'auteur. Des points communs existent, mais le bourreau nazi appartient à un autre camp. Le *il* narratif, quant à lui, amalgame des actants dont il est malaisé de déceler les actions et rend plus malaisée la prise de distance.

Le regard lucide du témoin Aue qui enregistre et transcrit fidèlement ce qu'il voit n'est pas sans rappeler celui de Littell reporter, témoin des atrocités de Syrie. En février 2012, il publie une série de reportages dans *Le Monde* : « Homs, carnets de guerre ». La description de la violence physique n'épargne aucun détail : « on distingue cinq patients nus ou presque nus sous les draps. La main du médecin découvre les corps : sur les torsos de deux d'entre eux de grandes marques rouges toutes fraîches, des coups de schlague. Sur un meuble, posés en évidence les instruments de torture : deux fouets souples [...] et un câble électrique. » <sup>2</sup> Nous retrouvons l'écriture du corps violenté si bien maîtrisée dans *Les Bienveillantes*. Le titre de l'article du *Monde*, « Médecin, victime, bourreau », renvoie au statut ambigu de certains acteurs de la Shoah. Les médecins syriens à qui on interdit de soigner les victimes sont amenés à les torturer. Les conditions exceptionnelles créées par la guerre annulent les rôles attribués dans la communauté, bouleversent les valeurs, sèment le chaos, dépouillent l'homme de son humanité.

« Une femme voilée qui roule des yeux épouvantés, la mâchoire éclatée par une balle », « quatre enfants abattus d'une balle dans la tête ou dans l'œil » <sup>3</sup> : séquences de la réalité actuelle en Syrie, d'autant plus affligeante qu'elle renvoie directement aux massacres de Juifs, notamment lors de la Shoah par balle. Littell, témoin reporter, influence le style d'Aue, témoin exécuteur. Le reportage de Littell sur les tueries commises par le régime de Bachar el Assad semble répondre à la question du héros des *Bienveillantes* dans *Toccata* : « Mais êtes-vous bien sûrs qu'on ait compris la leçon ? Êtes-vous certains que ça n'arrivera plus ? » <sup>4</sup>

Le récit autodiégétique crée chez le lecteur des attentes par rapport au narrateur : déferlement de sentiments, opinions, craintes. On a tendance à trouver vraisemblable le discours du protagoniste. Le prologue le confirme en manifestant le caractère autobiographique du roman.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire du roman », in *Le débat*, numéro 144, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 29.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, « Homs, carnets de guerre », reportage de Mani et Jonathan Littell, *Le Monde*, 17 février 2012, n° 20863, p. 17.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

Le déroulement des épisodes de la Solution finale diminue la confiance du lecteur et trompe ses attentes. La fonctionnalité prend le pas sur l'historicité. Le narrateur jette lui-même le doute sur la véracité de quelques épisodes. Mais de telles hésitations ne sont-elles pas humaines ? Le directeur de la fabrique de dentelle décide de passer aux aveux un certain temps après la guerre et, de plus, ses hésitations ne portent pas sur les événements historiques. Les incertitudes du récit peuvent révéler le souci de l'ancrer dans le processus de la mémoire.

Bien plus, suivant la pensée de Freud pour qui des souvenirs-écrans<sup>1</sup> bloquent de vrais souvenirs par souci de moralité et de logique, nous pouvons placer dans le champ du véridique les détails incongrus du récit de Max Aue. Par exemple, la cicatrice réelle sur le ventre de Thomas, alors qu'il croyait que l'éventration n'avait été que rêvée.

Le *je* narrateur est démultiplié sur plusieurs axes et démarqué de la masse des bourreaux pour mieux faire ressortir des catégories d'exécutants. Ainsi, un jeu trouble et ambigu se dévoile et se codifie en même temps. Max Aue ne réussit pas en effet à quitter son indécision. Il ne tranche pas, il ne se situe pas clairement dans le camp des oppresseurs ou en dehors. Le *je* narrateur suit deux directions dans la relation des événements : d'une part, il instaure un ordre chronologique des faits historiques auxquels le SS a assisté et, d'autre part, il suit le cours du temps psychique où souvenirs, rêves, fantasmes surgissent en désordre. Le récit de vie du bourreau respecte une organisation agencée par la mémoire. Dans le mouvement naturel de la pensée, des associations provoquent des flash-back. Rappelons le groupement thématique des souvenirs abordé dans le sous-chapitre *Récits rétrospectifs*. Le choix de cette manière de relater le passé laisse percevoir que le narrateur vise l'authenticité.

« La fiction d'autobiographie [...], l'imprégnation d'une psychologie individuelle que permet le roman du *je*, est le moyen d'une représentation concrète, sensible, de ce qu'à défaut, l'on risque de seulement " savoir abstraitement " ».<sup>2</sup> La psychologie individuelle de Max Aue est censée faire le mécanisme humain qui a déclenché de la destruction des Juifs. Cette plongée dans le vécu et la conscience du bourreau doit permettre de dépasser la représentation froide,

---

<sup>1</sup> « Freud conclut que l'inconscient élabore, remanie et falsifie nos souvenirs de façon à les inscrire dans un déroulement acceptable du double point de vue de la morale et de la logique. *A contrario* il invoque en faveur de l'authenticité du souvenir d'enfance, le plus archaïque la non-motivation de certains de ses éléments. » Freud, *Sur les souvenirs-écrans*, cité in Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 193.

<sup>2</sup> Philippe Forest et Claude Guagain, *Les Romans du je*, collection Horizons comparatistes, Université de Nantes, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 421.

historique de l'événement. La démarche du lecteur coïncide en quelque sorte avec celle du narrateur qui essaie de saisir ce qui lui a échappé quand les événements se déroulaient. Aue cherche le salut par la compréhension. Mais la structure confessionnelle de son récit fait qu'en dévoilant son intériorité, il attire le narrateur dans un tourbillon d'actes inhumains et qu'en révélant son humanité, il montre que la frontière entre bourreaux et victimes est arbitraire.

Par ailleurs, le jeu entre le *je* narratif et le *vous* récepteur tend à exclure le *il*, par lequel les Allemands exorcisaient la hantise de la culpabilité collective. L'autre, le bourreau isolé, pointé comme représentant du mal, fait partie de l'humanité. Les commentaires de Daniel Madélenat vont dans ce sens : « [...] descendre au fond d'un *je* [...], c'est refuser l'exclusion-expulsion de la barbarie sur *l'autre*, réifié et bestialisé, et la bonne conscience d'un moi soustrait au mal, angélique ambassadeur du Bien »<sup>1</sup>. Le *il* diabolisé se mue en *je* qui souffre. Max Aue ne se borne pas à se dévoiler pour susciter l'empathie du lecteur. Il évoque une fraternité avec celui-ci. La présence de *vous* transforme la voix autodiégétique en alterdiégétique<sup>2</sup>. La fonction conative utilisée par le narrateur<sup>3</sup> contribue à rendre floues les frontières entre bourreaux et victimes.

Pour Gasparini, « comme toute mise en abyme [...] le discours de destination délivre un métadiscours »<sup>4</sup>. Le narrateur, ancien SS, tout en racontant, fait des remarques destinées aux lecteurs et liées au processus de création, remarques sur lesquelles nous nous sommes arrêtée dans le chapitre *Mise en œuvre de la temporalité*. Le protagoniste reprend alors sa fonction d'écrivain. La mise en abyme du récit autodiégétique est donc à signaler. Le narrateur prend ainsi une position dominante par rapport au lecteur. De ce dernier, il évoque des pensées possibles, il prévoit des raisonnements, il empêche le désistement : « Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir [...] ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne »<sup>5</sup>, « Vous

---

<sup>1</sup> Daniel Madélenat, « Moi, biographe m'as-tu-vu ? », *Revue de littérature comparée*, n°.1, 2008, p. 100.

<sup>2</sup> Philippe Gasparini emploie le terme alterdiégétique pour désigner le "tu" et le "vous" narratifs. Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 173.

<sup>3</sup> Gérard Genette précise : « À l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue [...] correspond une fonction qui rappelle à la fois la fonction "phatique" (vérifier le contact) et la fonction "conative" (agir sur le destinataire) de Jakobson. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262.

<sup>4</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 183.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

m'objecterez que tuer un autre militaire au combat n'est pas la même chose que tuer un civil désarmé »<sup>1</sup>. En outre, à la fin du chapitre *Air*, il annonce que, contrairement à ce que suppose le lecteur, l'histoire n'aura pas de fin.

En suivant l'évolution des déictiques désignant le *je* raconté, on mesure le degré d'adhésion de Max Aue aux actions auxquelles il est amené à participer. Le *nous* et le *on* collectif dominant *Allemandes*. Pourtant, le narrateur fait déjà sentir sa singularité. La langue de bois du nazisme ne lui sert pas dans le nécessaire exercice d'oubli de son humanité pour perpétrer des crimes : « ... mes raisonnements, je devais les élaborer moi-même »<sup>2</sup>. La relation de l'épisode de Stalingrad voit augmenter les occurrences de pronoms désignant le *je* narré : « *je* jouissais follement de *ma* crasse, de *ma* sueur, de *ma* peau desséchée, de *mes* yeux rongés [...] *Mon* oreille malade suppurait [...] »<sup>3</sup>. Le *nous* qui représentait l'union de croyances idéologiques partagées et la mise en pratique des actes nécessaires pour sauvegarder les idéaux fait place à un *je* exilé, souffrant. Stalingrad c'est l'apprentissage de l'angoisse, la solitude devant la mort. Le détachement jusqu'ici ébauché se précise dans l'intention explicitée de changer de fonction : « Je souhaiterais maintenant me concentrer sur quelque chose qui corresponde mieux à mes talents et à mes connaissances [...] »<sup>4</sup>. Par la suite, le *je* continue à s'imposer. L'avant-dernière danse, *Air*, montre le bourreau cherchant la grâce dans la symphonie corporelle sur les modes de l'érotisme et de la violence. Le *nous* national-socialiste fait place au *nous* de l'amour, qui, incestueux, continue à s'accomplir dans une autosuffisance délirante, loin des abominations du monde dévasté. Le songe où Max Aue se voit pratiquer l'urothérapie et la coprophagie renforce l'idée d'ambivalence identitaire, soulignée à plusieurs reprises, traduisant la tentative de reprendre le contrôle sur la perte : celle du père, comme celle de l'amour d'Una. Le *nous* de la fraternité mythologique Oreste/Pylade se dissout à la fin. Le pacte diabolique avec ce Méphistophélès qui l'entraîne dans la danse macabre est rompu : le périple finit avec le meurtre de Thomas Hauser. « Toi et moi, nous tous, nous sommes liés maintenant, liés à l'issue de cette guerre par des actes commis en commun. »<sup>5</sup> Aue veut rompre ce lien, briser le *nous*. Le meurtre de Thomas a valeur de libération. La mort de l'initiateur était nécessaire pour rompre le cercle de

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 24.

<sup>2</sup> Id., p. 100.

<sup>3</sup> Id., p. 381. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> Id., p. 418.

<sup>5</sup> Id., p. 137.

la mort. Dès lors, on peut comprendre que le regard se fasse contemplatif sur les corps des bourreaux tués par le narrateur.

Revenons à la notion majeure de polyphonie des voix pour souligner l'importance que le SS écrivant ses confessions accorde au lecteur dont la voix est implicite et sert de fondation au récit. Le lecteur et l'ancien nazi partagent le statut d'être humain. Si Max Aue écrit, c'est aussi pour solliciter la bienveillance du narrataire qui aurait pu être à sa place. Le premier chapitre est un prologue et un plaidoyer argumenté, illustré d'exemples bien choisis, pour démontrer que les deux instances narratives partagent une même humanité : le narrateur, ancien officier SS ayant participé à toutes les étapes de la destruction des Juifs d'Europe et le narrataire, homme du XXI<sup>e</sup> siècle que les circonstances n'ont pas placé dans le contexte d'une guerre. En plus de faire des citations et des discours philosophiques, Max Aue calcule le nombre de morts par seconde au cours de la Deuxième Guerre mondiale, puis demande aux lecteurs de transposer cette réalité monstrueuse dans leur quotidien. De là, et jusqu'à les plonger dans l'ambiguïté bourreau/victime, il n'y a qu'un pas. L'extrapolation va jusqu'à englober d'autres massacres. Au détour d'une phrase, le lecteur ciblé, devenu français, partage le statut du nazi : « Je ne comptabilise évidemment pas les morts algériens : comme vous n'en parlez pour ainsi dire jamais, dans vos livres et vos émissions, ils ne doivent pas compter beaucoup pour vous. Pourtant vous en avez tué dix pour chacun de vos propres morts, effort honorable même comparé au nôtre. »<sup>1</sup> Du camp des innocents, le narrataire passe à celui des criminels. Dérouté, intrigué, il continue sa lecture, confondu avec celui qui était censé avoir commis des crimes contre l'humanité : « vous avez peut-être eu plus de chance que moi, mais vous n'êtes pas meilleur »<sup>2</sup>. Signalons que *Toccata* ne précise ni la position ni l'implication de Max Aue dans la bureaucratie nazie. Son parcours, tout ce qu'il a accepté en contradiction avec sa nature spirituelle, sa soif d'absolu, son passé familial douloureux, n'est pas celui d'un monstre. Le narrateur place la morale du récit dans les premières pages : « Le vrai danger pour l'homme, c'est moi, c'est vous. »<sup>3</sup> Un exemple est donné par l'épisode où Aue, déçu, constate qu'il n'a pu épargner la vie de Juifs hongrois. Un expert du ministère de l'Alimentation et de l'Agriculture, que l'auteur laisse anonyme pour signifier que c'est un homme ordinaire, montre comment les Hongrois, sur base d'un raisonnement relatif à

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

<sup>2</sup> Id., pp. 26-27.

<sup>3</sup> Id., pp. 27-28.

l'alimentation, ont accepté l'expulsion des Juifs. En réalisant des économies de blé, les Hongrois satisfaisaient les demandes de l'Allemagne. L'alimentation des Juifs n'était donc plus un problème qui concernait l'expert Aue. Un tel fonctionnement bureaucratique transformant en rouages des personnes ordinaires a anéanti des millions d'êtres humains : « ...tout le monde était comme lui, moi aussi, j'étais comme lui, vous aussi, à sa place, vous auriez été comme lui »<sup>1</sup>.

Il faut observer un autre effet de cette relation narrateur/lecteur présente dans tout le récit. L'interpellation du lecteur contribue à l'acte de création. Le narrateur égrène ses souvenirs en tenant compte de la réception. Il se met à la place du lecteur et suit le mouvement de sa pensée, pour que le récit respecte des impératifs de cohérence et de clarté. Par ailleurs, ses apostrophes cherchent à retenir le lecteur, à l'associer au processus de remémoration, à voir des actions que ses souvenirs raniment. Au début de *Menuet (en rondeaux)*, le narrataire apprend déjà le rôle joué par le double de Max Aue, dans son ascension hiérarchique : « ce fut Thomas, vous n'en serez pas surpris, qui m'apporta le pli »<sup>2</sup>. Ce pli signifie l'affectation à un poste au service de Himmler. Thomas a déjà sa fonction d'adjuvant.

Le lecteur est déjà, d'une certaine manière, présent dans le texte. Le narrateur apporte des précisions pour se rapprocher au maximum de la vérité : « en me relisant, je me rends compte que, d'après mes propos, vous pouvez penser la même chose de Thomas ; mais Thomas, c'était différent [...] »<sup>3</sup>. Aux moments les plus fictionnels de la diégèse, quand le narrateur prévoit que le doute naît dans l'esprit du lecteur, il s'adresse à lui, interrompt le récit, pour garantir la véracité de ses dires. Les scènes hallucinantes de Stalingrad où les blessées boivent leur sang requièrent ainsi une intervention : « Tout ceci est réel, croyez-le. »<sup>4</sup> De même, le récit de la rencontre avec le Führer dont le narrateur pince le nez : « Je vous l'assure, cela a eu lieu. »<sup>5</sup> Parfois, pour convaincre, l'ancien SS emploie les grands moyens : « que le lecteur intéressé se reporte [...] aux archives de la République fédérale où il pourra peut-être retrouver [...] mes rapports originaux [...] identifiables grâce au signe de dictée M.A. »<sup>6</sup> Le caractère

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

<sup>2</sup> Id., p. 497.

<sup>3</sup> Id., p. 635.

<sup>4</sup> Id., p. 377.

<sup>5</sup> Id., p. 881.

<sup>6</sup> Id., p. 198.

invraisemblable de certains épisodes est dénié par le renvoi à des documents historiques : « vous pouvez aisément [les] consulter, et en plusieurs langues ; le discours du 4 octobre figure tout entier au protocole du grand procès de Nuremberg, sous la côte 1919-PS »<sup>1</sup>. Max Aue se réfère à l'enregistrement du discours dans lequel le Reichführer dressait le programme de la destruction des Juifs. L'effet de réel est créé par l'historicisation d'une scène à laquelle le narrateur a participé. Il était à Posen, le 6 octobre 1943. De plus, après la guerre, menant des recherches pour écrire ses confessions, il a réécouté le discours enregistré sur disque.

Le conteur prévient également les reproches qu'on peut lui adresser à propos de longs discours pédants qui apparaissent au milieu de scènes : « Vous devez trouver que je vous entretiens bien froidement de tout cela : c'est simplement afin de vous démontrer que la destruction par nos soins du peuple de Moïse ne procédait pas uniquement d'une haine irrationnelle pour les Juifs [...] »<sup>2</sup>. Toutes les répliques sont préparées, annulant l'imprévu. Il y a bien une relation de domination du narrateur sur le lecteur. Celui-ci est prévenu d'entrée de jeu : « Si vous n'en êtes pas convaincu, inutile de lire plus loin. Vous ne comprendrez rien et vous vous fâcherez, sans profit ni pour vous ni pour moi. »<sup>3</sup>

Tout un dispositif fonctionne pour reconforter le narrataire, l'ensorceler, l'envoûter. La seule possibilité qu'il aurait d'échapper au déferlement des souvenirs entrecoupés de réflexions philosophiques est de jeter le livre. Mais le narrateur, avant d'avouer que ce geste le mettrait en échec, a tout mis place pour que le narrataire aille jusqu'au bout, comme il l'a fait, lui, l'ancien bourreau : « vous disposez d'un pouvoir sans appel, celui de fermer ce livre et de le jeter à la poubelle, ultime recours contre lequel je ne peux rien »<sup>4</sup>. Cette remarque, comme on le voit, se situe dans un faux dialogue avec le lecteur. Après un long détour explicatif sur les difficultés rencontrées en Hongrie pour transporter les Juifs dans des conditions décentes, le narrateur met en question sa façon de raconter. Il suffit de rapprocher ce passage de paragraphes de *Toccata*, pour que la mise en abyme saute aux yeux. Dans une demi-page, Max Aue reprend méthodiquement les idées annoncées dans son prologue et que le roman développera : il écrit plutôt pour lui, il regrette de n'avoir pas suivi un autre chemin, il a subi son destin. Les deux

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 611.

<sup>2</sup> Id., p. 616.

<sup>3</sup> Id., p. 28.

<sup>4</sup> Id., p. 720.

séquences qui se répondent condensent la problématique du récit : le bourreau assumant ses actes veut montrer l'importance des circonstances, du hasard, du destin dans son parcours fautif. En écrivant, il demande à être jugé et non à être pardonné. Les lecteurs, devenus magistrats de l'Aréopage, ont à décider de son sort.

On doit à Agamben une analyse profonde de la structure et de la signification du témoignage. Il se penche longuement sur le statut du musulman<sup>1</sup>, témoin intégral, qui ne peut témoigner. Dans une comparaison bourreau/victime, le philosophe fait ressortir l'humanité du nazi et l'inhumanité des victimes : « Tandis que les victimes témoignaient de leur déshumanisation, du fait qu'elles *pouvaient* supporter, les bourreaux, torturant et assassinant, sont restés de "honnêtes hommes", ils n'ont pas supporté ce que pourtant ils pouvaient supporter. »<sup>2</sup> Dans la galerie des portraits de ceux qui ont connu la Shoah, Littell introduit le personnage manquant : le bourreau qui a pu supporter, qui a fait l'expérience de l'inhumain, mais qu'il qualifie d'humain ; celui qui s'est engouffré dans le mal et a tenu jusqu'au fond de l'abîme : « J'ai passé les sombres bords, et tout ce mal est entré dans ma vie [...] »<sup>3</sup>. De plus, il y est revenu. Son témoignage apparaît comme une reconnaissance de ses actes pour mettre fin à l'ère des *Bienveillantes* et obtenir le droit d'être jugé. Parler, se confesser, c'est extirper la hantise de ses erreurs. Max Aue a « le cran de pouvoir »<sup>4</sup>. Sa vie personnelle est souffrance. Ce qui lui incombe en tant que SS est d'expier.

### III.6.2 La mise en abyme et la métaphore du trou

La métaphore du trou, déjà évoquée dans le chapitre *Récits rétrospectifs*, prend des sens plus riches si on la rapporte à la mise en abyme. La structure fractale<sup>5</sup> de la Solution finale, telle

---

<sup>1</sup> « Le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber n'avait plus d'espace dans sa conscience où le bien et le mal, le noble et le vil, le spirituel et le non-spirituel eussent pu s'opposer l'un à l'autre. » Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, cité in Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 49.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 100.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30.

<sup>4</sup> D'après Karl Valentin, les bourreaux « n'ont pas eu le cran de pouvoir », sont restés extérieurs à la dégradation humaine des détenus, cité in Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 100.

<sup>5</sup> Objet fractal-structures gïgognes, structures ayant des détails similaires à des échelles petites ou grandes.

que la présente le narrateur, reprend l'absence de sens à plusieurs niveaux<sup>1</sup>. L'absence s'observe dans le réseau des symboles. Ainsi, « le trou » dans le crâne de Max Aue, lié au vide, au néant, à la raison creuse, met en évidence le non-sens de la Shoah :

*si la raison c'était cela, moi aussi, tel Luther, j'aurais voulu la traiter de Hure, de putain ; et en effet, obéissant aux ordres calmes et patients des médecins, la raison relevait pour moi sa jupe, révélant qu'en dessous il n'y avait rien. D'elle, j'aurais pu dire la même chose que de ma pauvre tête : un trou est un trou est un trou. L'idée qu'un trou puisse aussi être un tout ne me serait pas venue à l'esprit<sup>2</sup>.*

Le trou semble représenter tout le récit placé sous le signe du vide. Finalement, la révélation n'a pas lieu. Le fondement de l'inhumanité ne peut se comprendre. La raison est inopérante dans un espace dominé par la figure du trou. Le mot *trou* répété donne une valeur exponentielle au thème du vide et contribue à la structure fractale des *Bienveillantes*. L'absence de sens symbolisée par la métaphore du trou ressurgit de manière indirecte dans une kyrielle de symboles dont chacun met en abyme le non-sens auquel aboutit la quête inaccomplie de Max Aue.

À cet effet, dans la symbolique de l'œil, signalons les yeux vides des morts, l'énucléation de la victime et du bourreau. Deux scènes de meurtre se répondent d'un bout à l'autre du roman. Turek, le SS déchaîné, tue sauvagement un Juif : « Il le frappa à la tête avec le tranchant de la pelle [...] je vis clairement un œil, projeté par le coup, voltiger à quelques pas. »<sup>3</sup> Piontek, le chauffeur accompagnant Max Aue et Thomas Hauser quand ils fuient les Russes, est tué par un groupe d'enfants errants. « Un garçon leva une houe et la lui ficha dans la joue, lui écrasant les dents et projetant un œil hors de l'orbite. »<sup>4</sup> La correspondance entre les deux scènes ne se limite pas à la symbolique de l'œil arraché. Les outils dont se servent les meurtriers renvoient significativement au travail des champs. Il faut dès lors rappeler la métaphore utilisée par Blobel pour désigner la mort des sous-hommes : labourer les Juifs. La consonance des noms Turek et Piontek attire l'attention sur les acteurs de la scène, sur le changement de rôle. Dans le premier

---

<sup>1</sup> Bernadette Desorbay, « Un trou est un trou est un trou, Modes de représentations fictionnelles dans les *Bienveillantes* de Jonathan Littell », in Jean Marie Kouakou, *Représentations dans les fictions littéraires*, tome 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Afrique liberté », 2010, pp. 25-27.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 403.

<sup>3</sup> Id., p. 229.

<sup>4</sup> Id., p. 859.

épisode, c'est le bourreau nazi qui tue. Dans le second, c'est lui qui est tué. L'absurdité de ces crimes sans mobile rejoint la signification de l'œil projeté hors du corps. L'énucléation est d'autant plus horrible qu'elle n'a pas la signification mythologique de culpabilité œdipienne. Celle de Piontek revêt une valeur liée à l'absence. Il ne s'agit pas ici, comme chez les Grecs byzantins, d'exprimer une punition pour avoir refusé de voir la vérité, mais d'une façon de montrer l'impossibilité d'atteindre la vérité. « Est-ce l'œil projeté au-dehors, déconnecté de son cerveau et de sa psyché, qui devient regard inerte fixant le néant d'un sens perdu ? »<sup>1</sup>, se demande Évelyne Tysebaert dans son analyse psychanalytique du roman. Cette projection est à relier à l'œil pinéal qui permet à Max Aue de scruter le monde. Mais de part et d'autre, finalement, l'illumination n'a pas lieu. Pierre Champion décèle dans le roman de Littell une dénonciation « de l'imposture du désir de sens »<sup>2</sup>.

L'absence s'observe aussi dans les relations interpersonnelles. Max Aue veut retrouver la notion de paternité en suivant un parcours professionnel semblable à celui de son père disparu. Le sentiment du vide est à nouveau ressenti quand Una renie leur amour. La trame des liens familiaux est percée ainsi de trous que personne ne peut combler. L'amour d'Hélène est un substitut insatisfaisant ? Aue rêve toujours de sa sœur. Le linguiste Voss meurt. Seul, Thomas demeure à ses côtés, jusqu'au bout. Mais il périra, lui aussi. La texture du récit a, elle aussi, des mailles manquantes. Les trous de mémoire du narrateur qu'on pouvait rapprocher d'Oreste, dans l'épisode des meurtres de son beau-père et de sa mère, minent la structure mythologique du roman. L'oubli provient-il d'un refoulement ou de suppositions infondées ? Le lecteur s'interrogera sans cesse. Le meurtre n'étant pas raconté, le doute s'installe. Max Aue lui-même est en proie à l'incertitude : « Ma mère elle-même parfois se joignait à ce chœur, et dans mon angoisse j'en venais à croire que ces deux clowns [Clemens et Weser] avaient raison, que j'étais devenu fou et l'avais en fait assassinée »<sup>3</sup>. En rapprochant les deux crimes, collectif et individuel, Florence Mercier-Leca montre la difficulté de déterminer la culpabilité: « Les meurtres sont

---

<sup>1</sup> Evelyne Tysebaert, « Le corps du monde. À propos du livre de Jonathan Littell. Les Bienveillantes », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, Paris, P.U.F., 2009, p. 1075.

<sup>2</sup> Pierre Champion, *Suite macabre, Jonathan Littell et les Euménides*, <http://pierre.campion2.free.fr/clittell.htm>

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 759.

indéniables (que ce soit de la mère ou ceux commis par les nazis), mais la fable nous donne cette leçon : qui croire ? »<sup>1</sup>

La réalité trop apparente d'*Allemandes* s'estompe. Le flou et les failles du roman familial se prolongent dans un amalgame de rêves et de fantômes, brouillant les pistes. La figure du trou se manifeste aussi dans les blancs narratifs : départ du père, meurtre de la mère, identité des jumeaux, blessure de Thomas. Les témoignages<sup>2</sup> sont repris sans le souci de l'ordre et bien de l'organisation rationnelle qui caractérisent les récits historiques. La confession du bourreau respecte le cadre historique de *l'Endlösung*. Les événements sont relatés dans l'ordre, cependant l'itinéraire personnel du SS est discontinu, désordonné, parsemé de doutes et de questionnements.

La microstructure du vide que nous avons identifiée aux plans symbolique et narratif s'observe à une plus grande échelle dans la réception du roman. Nous retrouvons la notion de vide dans l'impossibilité de trouver réponse à la question : « Pourquoi tuer des millions des Juifs ? » Giorgio Agamben constate une criante distorsion entre le factuel et son appropriation par la pensée humaine : « Car l'aporie d'Auschwitz est l'aporie même de la connaissance historique : la non-coïncidence des faits et de la vérité, du constat et de la compréhension. »<sup>3</sup>

Les références textuelles à la musique de Bach et de Rameau sont autant de renvois à la construction du roman, au processus de sa conceptualisation et de son écriture, à la conception de l'œuvre en train de naître sous la plume de l'auteur. Les titres des chapitres, on s'en souvient, se rapportent aux suites de Bach, Couperin, Rameau, musiciens célèbres évoqués dans le texte et ayant composé des suites. Bohr « lui faisait jouer du Beethoven ou du Haydn, mais le garçon, Yakov, préférait Bach. Il semblait connaître toutes les *Suites* par cœur, c'était merveilleux. »<sup>4</sup> Yakov partage les préférences du narrateur en matière musicale. Le pianiste juif met en évidence

---

<sup>1</sup> Florence Mercier-Leca, « Les Bienveillantes et la tragédie grecque », in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 50.

<sup>2</sup> Parlant des romans *Premier homme* et *Accacia*, Carine Trévisan fait des références aux différences entre le récit de l'historien et celui des témoins « À la différence du récit de l'historien, ils résistent [...] à toute ambition d'ordonnement, d'élucidation, de rationalisation, de complétude. Le récit reste ici troué, et l'événement-la guerre, la perte- est rencontré et construit comme une fracture non réparée, et sans doute irréparable. » Carine Trévisan, « Récit endeuillé » in Jean François Chiantaretto, *L'écriture de soi, peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2002, p. 31.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1998, p. 11.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 92.

la vie rêvée de Max Aue qui aime les arts. Rappelons encore l'opposition entre ses goûts musicaux et ceux de ses collègues. Sa préférence pour Bach confirme son statut hors norme, car « les gens comme Eichmann, les petits-bourgeois allemands, ils trouvent ça vieillot, poussiéreux, ennuyeux. Ce qu'ils veulent, c'est de la musique qui leur donne l'impression de ressentir quelque chose, qui évoque des sentiments. »<sup>1</sup> Le pathos du nazisme ressurgit dans le choix de la musique. Max Aue, en tant qu'intellectuel raffiné, sort du commun et se passionne pour une musique qui n'est pas dans un émotionnel immédiat. La mort de Yakov anéantit le songe de Max Aue de l'entendre jouer les pièces qu'il aime. L'apaisement lui est refusé : « Je contemplai le paquet posé sur mon bureau. Il contenait les partitions de Rameau et de Couperin que j'avais commandées pour le petit Juif de Jitomir. Cela avait été une bêtise, une naïveté sentimentale ; néanmoins cela m'emplissait d'une grande mélancolie.»<sup>2</sup>

La métaphore du vide revient avec la disparition de Yakov. Dans les chapitres antérieurs, nous avons interprété les échecs de Max Aue au plan professionnel. Signalons à présent ses insuccès au niveau humain. Florence Mercier-Leca note à ce propos : « On sent qu'un rien lui manque pour qu'il incarne une autre sorte d'humanité, plus consciente et moins lâche. Son parcours est jalonné de rencontres (le jeune musicien Yakov, le linguiste Voss, l'antique Nahum ben Ibrahim) qui sont autant d'ouvertures possibles à la notion de fraternité [...] »<sup>3</sup> Aussi, le nazi littellien intègre-t-il le monde de l'entre-deux.

### III.7 Ironie-interrogation sur la réalité

À première vue, les *Bienveillantes* dont la dédicace « Pour les morts » choisie par l'auteur signale un sujet grave, n'aurait guère à voir avec l'ironie. Cela dit, il est possible d'en déceler des traces dans ce qui concerne le bourreau nazi et son plaidoyer.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, Richard Millet, « Conversation à Beyrouth » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 11.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 141.

<sup>3</sup> Florence Mercier-Leca, « Les Bienveillantes et la tragédie grecque » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, p. 54.

*Eroneia* signifie interrogation<sup>1</sup>. L'ironie, on le sait, amène le lecteur à s'interroger, à mettre ainsi les vérités en question<sup>2</sup>. Elle fait partie de la réalité, mais elle est aussi censée en rendre compte. Nous ne pourrions passer sous silence sa présence dans les *Bienveillantes*, d'autant plus que son repérage éclaire le rapport entre le narrateur et les idéologies nazies, jette une lumière sur sa relation au mal, à la faiblesse, à l'incohérence de théories censées conduire toute une nation à une gloire fondée sur des massacres.

Identifier l'ironie dans le roman implique de capter le questionnement qui, comme nous l'avons déjà remarqué, imprègne la narration littellienne. Nous empruntons à Pierre Schoentjes le concept d'*ironie moderne*, de regard jeté sur le monde, qui ne refuse rien aux réalités<sup>3</sup>. À la lumière d'autres ouvrages et d'autres concepts évoqués dans son livre, il identifie l'ironie comme une évaluation, un jugement critique<sup>4</sup>. Le regard porté sur les autres prend les caractères de l'ironie. Derrière lui, on sent la présence de l'auteur. Il est à préciser que l'ironie du narrateur s'entrelace avec celle de l'auteur. Littell fait ressentir sa présence derrière le comique ou le burlesque des situations où il place son personnage.

### III.7.1 Ironie et opposition

Un signe distinctif de l'ironie serait la contradiction entre les faits et les paroles des personnages. Prenons un exemple au niveau des *Bienveillantes*, dans le discours de Globocnick, responsable de l'*Arbeitseinsatz* pour la région de Lublin, que Aue rencontre dans le cadre de ses nouvelles responsabilités, les *Arbeitjuden* : « Si le Reichsführer vous a envoyé, c'est que vous savez tenir votre langue. Ici, les bavards, moi, je les fusille. Ça arrive toutes les semaines. Mais pour vous, je ne m'inquiète pas. Si vous avez un problème, venez me voir. »<sup>5</sup> L'ironie vise ici le secret que les nazis tenaient pour sacré. Or, l'histoire de Thomas concernant la vitesse de la propagation des bruits vient infirmer la réalité de cette précaution dont Himmler s'entourait. Être présent dans les endroits où plusieurs SS se rassemblent suffit pour apprendre ce qui doit être tu.

---

<sup>1</sup> « [...] la fonction première de l'ironie est d'interroger, d'après l'étymon grec *eironeia* qui signifie interrogation. Il y a bien une quête de savoir qui la motive » Emilie Mac Carty, *Énigme et ironie dans Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly*, in Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès, *Ironie entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 112.

<sup>2</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 219.

<sup>3</sup> Id., p. 284.

<sup>4</sup> Id., p. 318.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 534.

En outre, la nomination d'Aue lui impose déjà le silence. Dans ce contexte, la menace de Globocnick est superflue.

De surcroît, les actes de Max Aue lui-même s'opposent à ses pensées et à ses croyances : « Celui qui ne fait qu'obéir aux ordres comme une mécanique, sans les examiner de manière critique pour en pénétrer la nécessité intime, ne travaille pas en direction du Führer ; la plupart du temps, il s'en éloigne. »<sup>1</sup> Ce passage porte la marque du sarcasme. En effet, l'anéantissement progressif de la pensée d'Aue le mène à exécuter des tâches sans plus s'interroger sur leur bien-fondé. Tous ses efforts vers la transgression sont peu à peu contrecarrés. Il est réduit à obéir. L'oscillation permanente entre ses inclinations et ses actes est du registre de l'ironie.

La dualité entre dans le champ sémantique de l'ironie. Selon Vincent Vivès, l'ironie est une forme de mise en doute qui se superpose à l'appréhension d'une dualité du sens au cœur du monde<sup>2</sup>. En outre, le dédoublement de l'être caractérise l'ironie<sup>3</sup>. Éclairée par la notion d'ironie, la dualité d'Aue déjà mise en exergue dans notre travail s'enrichit de significations supplémentaires. Sur la dualité vient s'enter un caractère d'absurdité que la vision de l'auteur introduit dans le champ du récit. Le mal se construit sur un vide, sur un creux : celui de l'incompréhensible. Tout le tangage identitaire d'Aue est à rapporter à l'impossibilité d'aboutir dans sa quête de sens. Il trouve le moyen pour dire le mal absolu, mais il n'arrive pas à l'expliquer. Incapable de concilier les contraires, l'homme annihile son semblable. Creuser pour trouver les sources du mal, questionner ce qui est inaudible et indicible implique de faire l'expérience que le fait du génocide ne se laisse ni pénétrer et ni investiguer, expérience qui prend parfois des formes ironiques.

Ne pourrait-on pas parler de l'ironie de l'Histoire qui ridiculise le littéraire qui cherche à la raconter autrement, et de l'ironie du destin qui se moque des efforts de l'homme qui tente de changer ses rouages ?

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 522.

<sup>2</sup> Vincent Vivès cité in Éric Bordas, *Berlioz ironiste*, cité in Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès, *Ironie entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 186.

<sup>3</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 264.

### III.7.2 Ironie du sort

La nomination de Max Aue à son nouveau poste, en tant qu'officier, délégué personnel d'Himmler pour l'organisation du travail, est placée sous le signe du grotesque. « J'avais envisagé un autre candidat pour le poste.[...] Malheureusement, il a été tué il y a un mois... Il ne s'est pas mis à l'abri à temps et il a reçu un pot de fleurs sur la tête. Des bégonias, je crois. Ou des tulipes. Il est mort sur le coup. Ces Anglais sont des monstres. »<sup>1</sup> Pointons l'écart entre la gravité des événements historiques et le quotidien dérisoire qui surgit pour contrarier des trajectoires déjà tracées. La dénomination précise du type de fleurs placées dans le pot meurtrier montre bien la raillerie. L'ironie demeure quand sont mis sur un pied d'égalité le caractère monstrueux des Anglais tuant des civils dans les circonstances de la guerre et les horreurs commises par les Allemands. L'énormité de la remarque relève du registre de l'ironie auctoriale.

Par ailleurs, remarquons la mise en évidence de l'importance du hasard dans l'évolution du personnage principal au sein de la machinerie nazie. C'est comme si quelqu'un d'autre avait été choisi avant Aue. Dans l'ironie situationnelle, Pierre Schoentjes décèle « un jugement critique attribué au sort »<sup>2</sup>. Pour continuer sur la même voie, signalons une autre hypostase associant l'ironie et la mort : le juge Roland Freisler est tué par le buste du Führer<sup>3</sup>, alors qu'il participe au procès d'un général qui a trahi. Littell utilise la biographie de ce personnage historique et les circonstances de sa mort suite à un bombardement. Son récit correspond en grande partie à la réalité, mais introduit un élément de raillerie : l'instrument du crime. C'est ainsi, la fidélité au Führer est récompensée !

L'ironie du sort s'aperçoit également dans les arrangements qui font progresser le narrateur dans une carrière professionnelle qui ne lui tient pas à cœur. Son entrée dans la SD est due à une aventure homosexuelle. Il reçoit une décoration pour acte de bravoure, après s'être fait blesser faute d'attention sur le front de Stalingrad où il a été exilé. C'est le hasard qui le fait progresser, alors que son double, Thomas, avec toujours une longueur d'avance sur Aue, en accord avec ses choix et sa volonté, doit son avancement à ses actes.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 497.

<sup>2</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 318.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 791.

### III.7.3 Ironie en portrait

L'ironie apparaît aussi dans une série de portraits pleins de contradictions et d'ambiguïtés. Weser/Clemens, les deux policiers qui enquêtent sur le crime familial peuvent être rapprochés des héros comiques de la bande dessinée *Les Aventures, de Tintin*. Comme les sosies Dupont et Dupond<sup>1</sup>, ils accumulent les tics de langage. Par ailleurs, leur obstination à poursuivre l'enquête rappelle celle du lieutenant Columbo.

La parole relayée de l'un à l'autre, la voix reprise en écho, le carnet passant de main en main, les verbes désignant la modalité de l'expression « éructa », « grinça », « bougonna »<sup>2</sup>, le langage parfois familier, parfois littéraire, tout cela crée un spectacle comique, une pantomime, une parodie. L'ironie vient également de la juxtaposition du sérieux de la situation et du ton avec le ridicule de la gestuelle et de la mise en scène. Les policiers de la Kripo semblent réunir dans leurs comportements et leurs discours, par une mimèse<sup>3</sup> multiple, Laurel et Hardy, Dupont et Dupond, et lieutenant Columbo.

La caricature est annoncée par le narrateur lui-même lorsqu'il compare Weser et Clemens aux policiers des films américains ou les nomme Laurel et Hardy. Signalons en particulier l'habitude de reprendre les paroles prononcées par le partenaire, typique du couple Dupont/Dupond, et la scène où Weser se retourne après être sorti pour poser encore une question, ce qui correspond au comportement de Columbo.

Nous décelons du persiflage contre leur statut et leur démarche. L'inutilité de la traque est sous-entendue dans le titre même du roman qui suggère que la justice des humains est annulée. Mais leur enquête ne serait-elle pas la mise en abyme de la recherche d'Aue qui n'aboutit à aucun résultat ? Comme elle, ne tente-t-elle pas en vain de saisir l'insaisissable, de comprendre l'incompréhensible ? « Il y a beaucoup de choses qu'on ne comprend pas et qu'on voudrait comprendre »<sup>4</sup> apparaît en effet comme le leitmotiv de la démarche d'Aue. La ressemblance

---

<sup>1</sup> Marc Lemonnier nomme les deux policiers *Dupont et Dupond allemands*, Marc Lemonnier, *Bienveillantes décryptées*, Carnet de notes, Paris, Pocket, 2007, p. 43.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 687.

<sup>3</sup> « Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton », Philippe Hamon, *L'ironie littéraire-essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 23.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 686.

entre les actes des poursuivants et de celui qui veut leur échapper est plus grande encore : « parce que, voyez-vous, dit Weser, une fois qu'on commence quelque chose, il faut aller jusqu'au bout »<sup>1</sup>. Cette remarque renvoie aux réflexions du SS destinées à justifier ses actes criminels. Le destin lui joue des tours. Dans les fosses d'Ukraine, Max Aue est allé jusqu'au bout en agissant contre ses convictions : « si l'absolu se révélait être le mauvais absolu, il fallait néanmoins, de cela au moins j'étais intimement persuadé, [le] suivre jusqu'au bout, les yeux grands ouverts »<sup>2</sup>. Il est poursuivi par des policiers guidés par le même principe du devoir que lui : aller jusqu'au bout, prouver le matricide commis par le SS Aue qui restera jusqu'à la fin enveloppé dans une aura de mystère.

La répétition du mot « témoin » lors des trois entretiens des policiers avec Max Aue peut être envisagée aussi comme signe de raillerie : « On n'en a pas après vous. On veut juste continuer à vous entendre comme témoin. -Précisément, lâcha Clemens [...] comme témoin. »<sup>3</sup> Nous nous référons ici à la notion classique de l'ironie, « dire par manière de raillerie tout le contraire de ce qu'on pense ».<sup>4</sup> La transformation de l'enquête en causerie agréable, et de l'accusé en interlocuteur plaisant, montre le caractère décalé de la situation et l'intention de tourner tout le processus en dérision. Aue, en fait témoin réel du meurtre, puisque présent sur place, ne joue pas le rôle du naïf berné par la technique de détournement des policiers.

Il faut insister sur la mise en exergue du rôle de Max Aue, témoin lucide de la Shoah et témoin du meurtre de ses parents. La juxtaposition de ces deux situations liées à une impossibilité de juger relève du jeu ironique. Signalons aussi l'imbroglio de l'enquête policière. Le présumé coupable n'est plus protégé par le juge quand celui-ci meurt. D'où la réouverture de l'enquête. Mais le destin intervient pour sauver Aue, puisque Weser et Clemens, qui le traquent à Berlin, sont tués lors d'un bombardement.

La manière dont s'adressent les policiers change. Parler en la présence d'Aue à la troisième personne s'accorde avec l'omission de *Herr*. Ce manque de considération doit être mis en rapport avec le soupçon qui pèse sur lui. Les policiers ridiculisés se vengent de ses moqueries. Mais leur ironie sert de piège pour le faire parler. La naïveté dissimulée, le jeu du carnet feuilleté

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 736.

<sup>2</sup> Id., p. 95.

<sup>3</sup> Id., p. 735.

<sup>4</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 96.

à tout moment pour feindre le désarroi et le manque de sûreté sont des éléments de scénario qui rappellent le polar.

« [...] des vêtements maculés de sang. *Maculés. C'est ça le mot que je cherchais* ». « *Ça veut dire trempés* », précisa Clemens. « - *L'obersturmbannführer sait ce que ça veut dire, Clemens, grinça Weser. L'Obersturmbannführer a fait des études. Il a un bon vocabulaire.* »<sup>1</sup>

Nous remarquons un changement dans le rapport de forces : l'ironisant devient l'ironisé. Les policiers recourent à une technique classique de l'ironie. Ils louent pour blâmer<sup>2</sup>. La rencontre s'achève avec la défaite de l'officier. Les enquêteurs ont le dernier mot. Remarquons que le langage évolue. De la politesse, lors de la première rencontre, on passe à la familiarité, lors de la scène où l'officier est mis en accusation, sous un flot d'invectives : « fou » « détraqué sexuel ». On observe aussi un clivage entre l'importance du moment du jugement et l'endroit choisi : le souterrain du métro. L'incongru est lié à l'ironie. Le hasard intervient paradoxalement. L'arrivée des Russes sauve Max Aue. Les lieux où les policiers bouffons mènent leur traque se multiplient et deviennent saugrenus : la maison d'Una en Poméranie et le métro de Berlin. Yves Boisseleau y voit un « mécanisme comique classique, dit du diable à ressort qui surgit toujours de sa boîte malgré les efforts qu'on fait pour l'y enfoncer de nouveau »<sup>3</sup>. En effet, rien ne peut empêcher le déchaînement obstiné des « bouledogues »<sup>4</sup>, pas même les difficultés qu'ils rencontrent à cause du statut de protégé dont Aue bénéficie. Le comique caricatural, comme d'ailleurs les autres types de comiques repérables au niveau du roman, nous semble une sorte de résistance à la réalité monstrueuse des massacres.

La symbolique du miroir, traitée dans un chapitre antérieur, s'enrichit ici d'autres valeurs. Il est significatif de tenir compte du « double ironique qui naît d'un miroir »<sup>5</sup>, tel qu'il est défini par Pierre Schoentjes. Dans la perspective d'un renversement ironique par le miroir, quelques paires repérables dans le roman sont traitées avec humour. De prime abord, notons la confusion

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 693.

<sup>2</sup> Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès *Ironie entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 96.

<sup>3</sup> Yves Boisseleau, « Une position ironique », in Murielle Lucie Clement, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 279.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 735.

<sup>5</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 208.

des secrétaires de Mandelbroad faisant de Max Aue « un piètre physionomiste »<sup>1</sup>. Les quatre femmes semblent le clonage d'une seule. Elles sont créées d'après les mêmes canons. Les confusions qui s'ensuivent provoquent l'ironie de situation. Aue est incapable de les identifier et, en plus, d'avoir avec elles une relation sexuelle. Cela renforce encore la singularité de son statut au sein d'une organisation au fonctionnement de laquelle il est censé contribuer. « La prolifération des motifs et le jeu de réflexion qui s'instaurent entre eux »<sup>2</sup> amènent Friedrich Schlegel à recourir à l'image de l'arabesque pour caractériser l'ironie. L'arabesque, désignant des formes semblables multipliées sur base d'une symétrie, correspond à l'itération de la figure du double. En dehors des secrétaires et d'autres personnages regroupés autour de ce concept mentionné antérieurement, signalons Mandelbroad et Leland, « intelligences » qui ourdissent le destin des nazis y compris celui de Max Aue. Ils se trouvent représentés dans l'imaginaire fantasmagorique du narrateur sous une forme comique : le « nain ventripotent », flatulent, bavard, proposant des règles de jeu incohérentes et absurdes, et « l'homme long et maigre, avec un triangle noir sur un œil »<sup>3</sup> plus retenu. Ils font penser aux protecteurs du narrateur. La trahison finale de Mandelbroad pactisant avec les Russes est développée sur le mode fantasmatique avec les répliques du nain « Je suis un Dieu, fais ce que veux »<sup>4</sup>. Le nom juif de Mandelbroad et le grotesque de son portrait enveloppé de permanentes flatulences placent ce personnage dans la galerie comique. Les contradictions qui parsèment le roman s'incarnent en lui, puisque ce pilier de l'appareil nazi passe chez les Russes, après la chute du régime.

Un autre personnage à placer dans la lignée de Max Aue, vu qu'il suscite le questionnement, porte un nom qui renvoie à *pont*<sup>5</sup> : Osnabrugge. L'ingénieur, forcé de détruire des ponts alors que sa passion était d'en construire, se range, comme Aue, dans le champ symbolique de la fraction, de la dualité, de la non-coïncidence, de la déchirure. Ainsi ne se transforme-t-il pas en double ironique d'Aue ? Ses apparitions dans le récit se placent sous le signe de l'ironie amère. La première et la dernière rencontre entre Osnabrugge et le narrateur

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 649.

<sup>2</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 208.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 393.

<sup>4</sup> Id., p. 394.

<sup>5</sup> « C'est dans la valeur programmatique du nom que réside la posture ironique de l'auteur [...] Brugge peut être entendu comme une variante du mot allemand Brücke signifiant pont [...] » Anick Jauer, « Ironie et génocide dans les *Bienveillantes* de Jonathan Littell », *Hégémonie de l'ironie ?*, Fabula, 2007, p. 6.

sont significatives. On est amené à rapprocher leurs destins. Dans un premier temps, ils connaissent l'un et l'autre la Shoah par balles. À la fin, dans *Menuet*, ils sont confrontés à la mort industrialisée. La désolation finale d'Osnabrugge correspond à l'échec d'Aue n'ayant pas pu s'arracher du milieu de la mise à mort. Promu responsable au département des Démolitions, sa vie se limite à faire le contraire de ce dont il avait rêvé : « ça me fend le cœur. Chaque fois, j'ai l'impression d'assassiner un enfant »<sup>1</sup>. Depuis l'Ukraine, où il plaidait pour l'accomplissement du devoir, sa réflexion a changé et l'oriente vers la revendication individuelle. Dans son esprit, le rapport État/individu change. Comme Aue, il affirme le pouvoir du moi sur le surmoi. Quant au narrateur, avant ce dernier rendez-vous avec Osnabrugge, il a déjà fait connaître au lecteur sa décision de suivre son inclination. Mais l'État qui se repaît de destinées broyées ne lâchera ni l'un ni l'autre.

Des bribes d'identité juive se trouvent éparées dans le portrait de plusieurs personnages de race aryenne : du nom juif d'un national-socialiste, Mandelbroad, aux traits juifs de Turek ; de la circoncision de Max Aue au vocatif imaginaire de « petit juif » que Speer lui adresse ; du discours sur les ressemblances entre les deux races concernant comportements sociaux et aspirations aux voiles et papillotes juifs posés sur les épaules du Führer. Ainsi, la haine, l'acharnement contre un peuple duquel le nazi ne se différencie pas tant, se trouvent mis en perspective. L'aspect réflexif de l'ironie éclaire le jeu de l'être et du paraître<sup>2</sup> sur lequel Littell se base pour construire une partie de ses personnages. Cette figure est associée à la réversibilité<sup>3</sup>. Ce qui est transposable fait ressortir l'arbitraire. Selon Hamon, le visage peut devenir le lieu d'une ironie. Turek, SS, l'un des plus acharnés contre les Juifs, est un personnage fictif dont le portrait n'est pas sans rappeler celui de Max Schultz, personnage principal du roman d'Edgar Hilsenrath, *Le Nazi barbier*. Celui-ci, « aryen pure souche »<sup>4</sup>, génocidaire convaincu, est doté d'un physique aux caractéristiques juives. Notons au passage la coïncidence des prénoms : Max Schultz, Max Aue. Pour revenir à Turek, « les cheveux noirs et frisés, un nez proéminent, des

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 631.

<sup>2</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 204.

<sup>3</sup> Emilie Mac Cartay dans son essai surprend l'ironie révolutionnaire de Barbey d'Aurevilly qui s'amuse à briser les antithèses : « l'enfer est le ciel en creux, dans l'église il fait souvent noir comme dans la gueule de l'enfer », Barbey d'Aurevilly cité in Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès, *Ironie entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 112.

<sup>4</sup> Edgar Hilsenrath, *Le Nazi barbier*, Paris, Éditions Attila, 2010, p. 9.

lèvres sensuelles » lui valaient l'appellatif « le Juif Suss »<sup>1</sup>. La violence extrême de ses actes est associée au désir de purifier son corps impur par des gestes qui prouvent sa mystique nazie.

Brandt conseille à Max Aue de voir le juge Baumann : « Si vraiment vous êtes la victime d'une malveillance particulière, peut-être pourrez-vous l'en convaincre vous-même »<sup>2</sup>. On perçoit ici une nuance d'ironie avec référence au titre du roman et au statut du personnage participant aux massacres des Juifs. Le jeu sur la paire antinomique n'est pas sans rapport avec l'ironie censée « pervertir le rapport entre l'être et le paraître des personnages »<sup>3</sup>. L'ambiguïté suscite deux types de lecture. D'une part, le narrataire croyant à la culpabilité du SS concernant le crime familial met en question la figure du chasseur chassé, du malveillant, victime d'une malveillance. Le discours de Max Aue est doublé par la faute qu'il cache. Le rôle de personnage naïf<sup>4</sup> décrit par Philippe Hamon est assigné aux autres nazis qui se fient aux apparences : le juge Baumann rapporte son jugement à la scolarité d'Aue : « Je vois ici que vous avez fait d'excellentes études. Si vous aviez continué le droit, nous aurions pu finir collègues. »<sup>5</sup> D'autre part, en se fiant à l'argumentaire du juriste SS et en croyant à l'innocence d'Aue, le lecteur assume le rôle du naïf. Mais l'impression d'équivoque subsiste. Il est difficile de saisir la vérité. Tous les détails ne concordent pas. La cohérence n'est pas entière dans le récit d'Aue.

Les arguments qui fondent le soutien du Reichführer laissent percer plus d'ironie, car si le lecteur ignore la vérité concernant le matricide, il connaît l'homosexualité du narrateur et sait qu'il est loin d'être le parfait exemple de la race aryenne :

*Vous avez vos défauts : vous êtes, excusez-moi de vous le dire, obstiné et parfois pédant. Mais je ne vois pas en vous la moindre trace d'une tare morale. Racialement, vous êtes un spécimen nordique parfait, avec peut-être seulement une touche de sang alpin. Il n'y a que des nations*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 227.

<sup>2</sup> Id., p. 691.

<sup>3</sup> Pierre Schoentjens, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 58.

<sup>4</sup> Philippe Hamon assigne plusieurs rôles aux participants de la scène ironique : le gardien de la loi, l'ironisant, la cible de l'ironie, le complice, le naïf ; le gardien incarne « la loi attaquée par l'ironie » ; l'ironisant, parfois le narrateur même qui produit des énoncés ironiques ; le complice « celui qui rit avec l'ironisant de l'ironisé », ce rôle pouvant être assigné au lecteur ; le naïf « celui qui ne saisit du discours de l'ironisant ou du discours des autres personnages de l'énoncé que le seul sens explicite [...] mauvais interprète » Philippe Hamon, *L'ironie littéraire-essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, pp. 122-123.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 691.

*racialement dégénérées, des Polonais, des Tsiganes, pour commettre un matricide [...] La Kripo manque tout à fait de discernement.*<sup>1</sup>

L'attitude des deux autorités, le juge et le Reichführer, ne fait que miner les bases sur lesquelles elles ont construit leur système de classification des humains. Analyser d'une manière superficielle, par une simple présupposition à partir de la généalogie et des avis personnels que Himmler s'est formés à la suite de ses rencontres avec Aue, met en lumière, avec ironie, l'aberration d'une construction qui se voulait pure et purificatrice. Dans cette situation, le lecteur acquiert le rôle du complice de l'auteur. Le rôle du piégé revient à Himmler, « formé » à l'analyse raciale. Aue, l'intouchable<sup>2</sup>, est le rouage qui grince à l'intérieur de la machine meurtrière.

Ceux qui étaient censés dévoiler les dérogations aux principes de la préservation de la pureté raciale échouent. Paradoxalement, *via* Thomas, les amours masculines de Max Aue sont à l'origine de son avenir de SS. Ironiquement, la violation des règles imposées par le système nazi apparaît comme la raison de son adhésion à la SD. Rappelons que Thomas lui propose, pour le sauver de la prison, d'intégrer l'organisation. De surcroît, Turek, le lieutenant qui l'accuse d'homosexualité, est affublé d'un physique juif. Voilà un bel exemple d'ironie de situation. Ce n'est pas un fier représentant de la race aryenne qui l'accuse, mais quelqu'un dont le physique ne correspond pas aux normes selon lesquelles on est digne ou non de faire partie de la nation.

Littell introduit des personnages dont le rôle est de présenter un point de vue ironique, détaché, critique sur l'évolution de la guerre et les démarches destructrices de l'appareil nazi : « Il y a ceux, comme moi, qui savent que la vie est une blague et qui ont le courage d'en rire, à la manière des taoïstes ou de votre Juif. »<sup>3</sup> La voix du docteur Hohenegg, qui a une vision ironique de la vie, aborde malicieusement la provocation en duel lancée par Aue : « Ce n'est pas malin, ce que vous avez fait là. Lermontov vous est décidément monté à la tête. »<sup>4</sup> La métonymie humoristique utilisée par le médecin démonte l'idéalisme ridicule de Max Aue.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 692.

<sup>2</sup> Weser, le policier de la Kripo, lui attribue ce statut, Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 693.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 267.

<sup>4</sup> Id., p. 268.

Arrêtons-nous donc sur cet épisode qui montre une fois de plus que Max Aue sort du schéma du bourreau nazi. La superposition des coordonnées spatiales de l'histoire de Lermontov, de son héros Petchorine et de Max Aue n'est pas gratuite dans le récit littellien : Lermontov a été tué par Martinov aux environs de la ville Piatigorsk. Au même endroit, Petchorina, personnage principal de son roman *Un héros de notre temps*, triomphe de son adversaire. C'est précisément en ce lieu que Littell situe l'origine de l'intrigue ayant provoqué le duel. Turek y voit Max Aue et Voss partir à la redécouverte de la légende Lermontov. Au cœur de la Shoah, le personnage principal trame une aventure romantique : il provoque en duel Turek, le nazi à tête de Juif, qui l'a accusé d'entretenir des relations avec Voss. Si le héros littéraire et son créateur, Lermontov, se battent en duel pour l'amour d'une femme, le juriste SS, lui, entend défendre l'honneur de son ami Voss. La raillerie de l'auteur se fait sentir. Mais le héros romantique ratera l'occasion de rester dans la mémoire des lieux, car le duel n'aura pas lieu. Convoqués par Bierkamp, suite à une dénonciation, Aue et Turek sont forcés de renoncer à leur projet exalté. La fin de cet épisode acquiert des valeurs ironiques. L'écart entre la préparation et la chute de l'évènement relève, selon Philippe Hamon, de « l'ironie syntagmatique »<sup>1</sup>. La réalité rattrape Max Aue, lui ôtant toute illusion de pouvoir gérer ses actes par la force de sa volonté : « C'est le principe de la réalité [...] Cela vous apprendra à vouloir jouer au héros romantique. »<sup>2</sup>

Complétons cette série de portraits ironiques par celui de Weseloh, spécialiste en langues iraniennes, collaboratrice d'Aue dans le cas des *Bergjuden*. La raillerie porte sur la rigidité et la sécheresse de l'approche de certains « spécialistes » dans l'étude de questions soumises à leurs compétences. Les préjugés de l'experte l'empêchent de construire un argumentaire assez solide pour prouver l'origine juive des *Bergjuden*. La « vieille fille guindée et puritaine, mais pas inintelligente »<sup>3</sup>, au parler vulgaire, cadre avec la notion d'ironie bâtie sur des oppositions.

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 70.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 270.

<sup>3</sup> Id., p. 289.

### III.7.4 Ironie et intertextualité

Les références intertextuelles chez Littell ont aussi des connotations sarcastiques. Le SS qui assiste à toutes les horreurs commises au nom de la pureté d'une race et qui décrit les monstruosité avec minutie se veut pudique quand il mentionne ses travers. Plutôt que d'avouer son homosexualité, il invite le lecteur à la déduire à partir d'une citation de Plutarque sur Alcibiade. Les textes tirés de ses lectures illustrent au mieux son ressenti, tel le passage du journal de Stendhal « *Refus aux Juifs... L'étouffé du temps m'accable... La peine me rend machine...* »<sup>1</sup>.

La réforme progressive du *Lebensborn* que l'officier SS propose en s'inspirant de l'univers « d'un érotisme trouble, peuplé de guerriers et de princesses vêtus seulement d'armes et de bijoux, de tout un fatras baroque de monstres et de machines »<sup>2</sup>, présente de nouveaux aspects de raillerie. L'ironie se manifeste dans le décalage entre la gravité du sujet et la trivialité du détail<sup>3</sup>. Alors que les Allemands ont peine à espérer encore en leur réussite, Max Aue entame l'élaboration d'un mémoire sur des réformes sociales à entreprendre après la guerre, pour améliorer la natalité et préserver la pureté des traits aryens. Il suffit de songer aux *Martiens* de Burroughs qui ont servi de modèle, pour apprécier le comique et saisir la déchéance spirituelle du littéraire. La taxe sur le célibat qu'il envisage pour stimuler la procréation le frappera, lui qui est homosexuel : « C'était en vérité creuser ma propre tombe, et une partie de moi riait presque de l'écrire [...] »<sup>4</sup>. Cette auto-ironie provient de l'indifférence qui l'atteint, vu qu'il n'a pas pu sortir du cercle infernal. La réponse de Himmler précise les contours de l'ironie. Les propositions d'Aue, traitées d'« idées profondes et nécessaires »<sup>5</sup>, montrent le caractère dérisoire de l'idéologie nazie constituée de théories sans fondement, pêchées par des illuminés dans des ouvrages obscurs. L'ironie apparaît avec l'introduction de concepts communistes dans les théories sur la reproduction : « *Toute la propriété parmi les Martiens verts est possédée en*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 169.

<sup>2</sup> Id., p. 755.

<sup>3</sup> Joëlle Gardes Tamine, « De la démocratie en Amérique de Tocqueville : l'ironie triste d'un moraliste » in Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès, *Ironie entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 112.

<sup>3</sup> Pierre Schoentjens, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 284.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 756.

<sup>5</sup> Ibid.

*commun par la communauté, sauf les armes, les ornements et les soies et fourrures de lit des individus...».*<sup>1</sup>

Les pistes interprétatives ouvertes par l'approche intertextuelle liées à l'ironie nous mènent plus loin. Max Aue, fuyant devant les Russes, emporte *L'Éducation sentimentale*. Sa remarque sur le fait qu'il doit interrompre sa lecture devant le bureau de son supérieur est empreinte de comique : « Kaltenbrunner me fit appeler juste avant que Frédéric ne rencontre Mme Arnoux pour la dernière fois ; c'était frustrant. »<sup>2</sup> Notons l'importance de la métalepse à nuance ironique en ce qui concerne la position de l'officier, quand il réintègre la hiérarchie nazie. Croisant les personnages de Flaubert, il a déjà quitté l'univers chaotique de la défaite.

L'échange de répliques avec Pravdine, le commissaire russe capturé à Stalingrad, est intéressant à suivre sous l'angle de l'ironie. Le jeu de *chez nous/chez vous* entraîne une kyrielle de confessions et d'opinions sur les différences et les ressemblances entre communisme et national-socialisme. Pravdine présente l'idéologie nazie comme une déformation du communisme, vu qu'elle remplace la notion de classe par celle d'État. La race, pour lui, n'est qu'une hérésie du marxisme, propos qui signale bien l'ironie de l'auteur. Les Russes considérés comme sous-hommes se muent en créateurs de concepts dont leurs bourreaux s'emparent. Les brutes deviennent des illuminés. Le Russe, expert en théories national-socialistes, vu sa position d'ancien collaborateur avec des communistes allemands, peut révéler le manque d'originalité des thèses sur lesquelles se base le nazisme. Les sept pages sur lesquelles s'étend le dialogue entre les deux ennemis sont un concentré de frustrations et de non-dits où se libèrent des voix intérieures.

Cet épisode manifeste ce qu'Hamon appelle l'ironie paradigmatique<sup>3</sup>. Il s'agit d'un jeu sur des mondes inversés (communisme et nazisme), d'un bouleversement des valeurs dans une hiérarchie fondée sur les oppositions et les exclusions. En effet, d'après le commissaire russe, les deux idéologies ne s'opposent pas, mais s'entrecroisent et se ressemblent par endroits. La

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 755. En italique dans le texte.

<sup>2</sup> Id., p. 867.

<sup>3</sup> L'ironie paradigmatique « s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les mondes renversés [...], sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle ou dans une hiérarchie », Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 69.

séquence narrative où s'opère la comparaison des deux systèmes totalitaires relève du pastiche<sup>1</sup>, si nous nous référons à ce que Vassili Grossman introduit au cœur de son roman *Vie et Destin*. Mostovskoï, propagandiste communiste interné dans un camp, parle avec l'Obersturmbannführer Liss. Leur échange tourne autour de la proximité qui existe entre les États totalitaires et synthétise la thématique du roman : « Quand le SS Liss tente de convaincre le vieux léniniste Mostovskoï que les deux systèmes sont identiques, il ne fait qu'exprimer la conviction profonde de l'auteur. »<sup>2</sup> La connivence entre les deux dialogues ne se limite pas aux idées. Les personnages relèvent de la même typologie. Aue et Liss font partie de la catégorie des nationaux-socialistes enclins à la réflexion, hostiles aux méthodes cruelles. Pourtant chez Littell, c'est le lieutenant russe qui esquisse la ressemblance entre les deux idéologies qui se combattent, tandis que chez Grossman, c'est Liss qui, dans son monologue, traduit les réactions du politrouk léniniste. Une mise en parallèle des deux extraits révèle leurs nombreux points communs. Les déictiques créent un jeu référentiel : Allemand et Russe se relayent dans une polyphonie littéraire. C'est comme si le monologue de Liss -

*Il n'y a pas de gouffre entre nous. C'est une invention. Nous sommes des formes différentes d'une même essence : l'État-Parti. Nos capitalistes ne sont pas les maîtres. L'État leur donne un plan et un programme. L'État leur prend la production et leurs profits. Ils ne gardent que 6 % de leurs profits pour eux [...] »<sup>3</sup> -*

était repris en écho, par Pravdin : « Vos responsables continuent à prôner la libre entreprise, mais vos industries sont toutes soumises à un plan et leurs profits sont limités à 6 %, l'État s'appropriant le reste en sus de la production. »<sup>4</sup> On voit alors que Littell a donné la parole à Mostovskoï qui refusait d'adhérer à l'idée d'une ressemblance entre l'empire nazi et l'État socialiste.

---

<sup>1</sup> Nous empruntons la définition du pastiche à Pierre Schoentjes : « la référence à un modèle qu'on cherche à reproduire jointe à l'idée d'emprunt pousse à voir dans le pastiche un exercice de style qui prend appui sur l'intertexte ». Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 232.

<sup>2</sup> E. Etkind, préface in Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Lausanne, L'âge de l'homme, 1980, p. 14.

<sup>3</sup> Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Lausanne, L'âge de l'homme, 1980, p. 377.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 365.

Les propos de Liss et la mise en narration de Littell signalent qu'on est dans le pastiche : « Je sais que j'ai été pour vous un miroir. »<sup>1</sup> Pourtant, le changement de rôle et la transformation du monologue de Grossmann en dialogue introduisent dans le texte littellien une dimension ironique. En outre, Max Aue développe les arguments dénonçant les tares des idéologies qui se reflètent l'une l'autre. Stalingrad, espace fortement symbolique dans l'œuvre de Grossmann, lieu où les deux régimes apparemment opposés se rejoignent, devient chez Littell le territoire de l'ambiguïté où les croyances s'écroulent et où la réalité du bourreau bascule dans un fantastique salvateur.

Observons à présent la connivence entre le parcours de Pravdine, envoyé sur le front à cause de ses fréquentations inappropriées et celui d'Aue, arrivé à Stalingrad vu qu'il importunait : « Mon peu d'avancement ne me dérange pas, vous savez. Je n'ai aucune ambition personnelle. Je sers mon Parti et mon pays... Mais ça n'empêche pas de réfléchir. »<sup>2</sup> Tous deux ont un même penchant pour la réflexion. L'ambiguïté identitaire de Max Aue se retrouve dans les paroles du communiste : « Vous êtes un excellent dialecticien, et je vous félicite, on dirait que vous êtes passé par une formation communiste. »<sup>3</sup> Sur le mode ironique, Pravdine souligne une qualité d'Aue tout en la rattachant à des coordonnées opposées au nazisme. Le mélange identitaire des deux idéologues va de pair avec la mise en évidence, l'imbrication des points forts et des faiblesses avouées des mouvements auxquels ils participent.

La scène s'achève dans le persiflage à propos de la mort. Le Russe, de manière badine, cite Stendhal pour signaler sa singularité dans sa manière de finir : « *Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme. C'est la seule chose qui ne s'achète pas.* »<sup>4</sup> La pensée de Mathilde, héroïne du *Rouge et le Noir*, transposée dans le discours du commissaire conscient qu'il va être fusillé, se charge de connotations étranges. Elle provoque la surprise et le rire de Max Aue.

Signalons encore la prétériorité qui montre la ruse du commissaire. Malgré sa fatigue qu'il évoque, il garde la force d'exposer ses théories : « Je ne vous répondrai pas que vos crimes sont pires. Je vous dirai simplement que si nous ne pouvons pas prouver à quelqu'un qui refuse de

---

<sup>1</sup> Vassili Grossman, *Vie et Destin*, Lausanne, L'âge de l'homme, 1980, p. 378.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 366.

<sup>3</sup> Id., p. 370.

<sup>4</sup> Ibid. En italique dans le texte.

croire en la vérité du Marxisme le bien-fondé de nos espoirs, nous pouvons [...] prouver concrètement l'inanité des vôtres. »<sup>1</sup> La figure double qui unit négation et explication induit l'effet de brouillage<sup>2</sup>. Celui-ci est le mot-clé de tout le récit de la rencontre.

### III.7.5 Ironie du narrateur

Il nous a paru important de signaler que la relation entre le narrateur et son récit est, elle aussi, placée sous le signe de l'ironie. Max Aue manifeste de l'autodérision à l'égard de ses interventions dans le texte. L'ironie imprègne ses remarques sur la qualité de son récit et sa volonté d'exhaustivité. D'après Pierre Schoentjes, « comme façon de se mettre soi-même en question, l'auto-ironie renoue avec le caractère antique de l'eirôn »<sup>3</sup>. L'autocritique du narrateur s'accorde à son récit sinueux et son parcours semé de doutes. Avec son lecteur, avec lequel il dialogue et dont il anticipe les pensées, l'ancrant ainsi dans la diégèse, il noue un lien très fort. Le changement des rôles peut se réaliser plus aisément. Le passage que nous allons citer montre comment le lecteur est davantage impliqué, parce que ses intérêts semblent guider le narrateur. L'emploi du marqueur et de l'impératif « revenons » dénote clairement le rôle du lecteur, dans l'acte de création. Ce rapprochement des deux entités narratives, narrateur/lecteur conduit à une intimité de pensée qui permet la permutation des rôles. Que le lecteur ait pu être à la place du SS relève de la fiction, certes. Mais cela serait-il vraiment impossible ?

*Mais peut-être qu'au fond vous vous moquez de tout ceci. Peut-être préféreriez-vous, à mes réflexions malsaines et absconses, des anecdotes, des historiettes piquantes [...] Des histoires, je veux bien en raconter : mais alors, en piochant un peu au hasard de mes souvenirs et de mes notes ; je vous l'ai dit, je fatigue, il faut commencer à en finir. Et puis si je devais encore raconter le reste de l'année 1944 dans le détail, un peu comme je l'ai fait jusqu'ici, je n'en finirais jamais. Vous voyez, je pense à vous aussi, pas seulement à moi [...] si je change un peu de méthode, c'est surtout pour moi, que ça vous plaise ou*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 366-367.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 90.

<sup>3</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 186.

*non, encore une marque de mon égoïsme sans bornes, fruit certainement de ma mauvaise éducation. [...] Mais revenons plutôt à la Hongrie.*<sup>1</sup>

Remarquons le double effet obtenu dans ce paragraphe. À côté de l'auto-ironie apparaît la raillerie à l'adresse du lecteur et de sa qualité de narrataire attiré par la frivolité. Le public cible, celui qui a pu poursuivre la lecture jusqu'à la page 719, serait-il celui qui attend le pittoresque des anecdotes ? Ne voit-on pas ici la mise en question de toute l'évolution de la mise en récit de l'affreuse réalité ? Il nous faut, dans ce contexte, rappeler les hésitations du narrateur quant à la véracité de certains souvenirs. Mais ce tâtonnement au cœur de la narration crée, à notre avis, l'effet de réel que cherche l'auteur.

Revenons au pacte de lecture proposé par Littell. L'avertissement d'Aue sur la dimension de son récit ne fait que déstabiliser et gêner le lecteur : « Je devine votre pensée : Voilà un bien méchant homme, un homme mauvais, bref, un sale type [...] qui devrait moisir en prison plutôt que de nous assener sa philosophie confuse d'ancien fasciste à demi repent. »<sup>2</sup> L'interprétation faite par le lecteur est ridiculisée par le narrateur. À la fin du « conte moral » qui « risque d'être un peu long »<sup>3</sup>, le narrataire verra différemment celui qui se confesse. Ne serait-ce pas là le dessein caché de sa démarche d'écriture : provoquer sur lui le regard d'autrui, pour obtenir non pas forcément le pardon, mais un jugement qui l'aide à se reconfigurer, à se redéfinir ? Remarquons aussi l'opposition entre conte moral et récit long. Dans quel but le narrateur introduit-il, d'entrée de jeu, des doutes dans l'esprit du lecteur ? Pourquoi veut-il le dissuader de tourner les pages ? On dirait que cette démarche ne peut être qu'éprouvante et que la poursuivre signifie pour le lecteur accepter le rôle que lui assigne le bourreau : celui de se mettre à sa place « jusqu'à ce que le sol se dérobe sous [ses] pieds »<sup>4</sup>.

Par ailleurs, les contradictions renvoient à la moquerie. Tout en feignant de construire son récit en fonction de l'intérêt que le lecteur pourrait y trouver, Aue soulève la question de la motivation psychologique qui l'a incité à se raconter : faire connaître son histoire ou soulager sa conscience ? Sa réponse manque de clarté : *Vous voyez, je pense à vous aussi, pas seulement à moi [...] si je change un peu de méthode, c'est surtout pour moi, que ça vous plaise ou non.*

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 719-720.

<sup>2</sup> Id., pp. 23-24.

<sup>3</sup> Id., p. 11.

<sup>4</sup> Id., p. 23

Avouer, puis se rétracter, crée une confusion qui affecte tant les pensées que les actes remémorés.

Le rapport du narrateur au lecteur est sous le signe du jeu, celui du sens à deviner, de la réalité à interpréter. Et cela, dès le titre qui ne renvoie aucunement aux monstruosité racontées. Ensuite vient le piège du vocatif inspiré de François Villon, « frères humains, laissez-moi vous raconter ». Ni le titre, ni le sommaire ne donnent d'indices sur la suite. Le glossaire qui remplace la bibliographie fait partie de la même stratégie de brouillage de pistes. Dès lors, faute de repères, l'imagination du lecteur se libère et s'active. Cela participe aussi de l'ironie. Le pacte ironique demande au lecteur « de créer sa réalité et de distiller sa vérité à partir des significations contradictoires »<sup>1</sup>. L'ironie ouvre le texte en requérant l'interprétation du narrateur. Elle s'associe donc à la quête du sens. Notons que même le dialogue du narrateur avec le lecteur est parsemé de propos ironiques : « Oui, je sais, cela fait deux citations, mais c'est la même idée : en vérité, nous vivons dans le pire des mondes possible. »<sup>2</sup> Max Aue se moque de sa tendance à discourir. La répétition et la mécanisation du langage, d'une part, traduisent la rigidité du processus de remémoration et, d'autre part, sont des procédés typiques de l'ironie<sup>3</sup>.

Poursuivons le repérage du persiflage dans les interventions du narrateur quand il évoque ses rapports avec d'autres SS. Il se moque parfois directement de la superficialité des théories qu'empruntent aveuglément, sans appropriation et ni approfondissement personnel, avec une vision bornée du devoir, les représentants du national-socialisme. Ainsi, dans les répliques qu'échangent Aue et Voss sur l'*oubykh*, locuteur encore ignoré d'une langue caucasienne rare. L'ironisé, Oberländer, commandant d'une unité spéciale de montagnards caucasiens pratiquant une foule de dialectes, est fier de pouvoir parler de *l'Ostpoliti*,<sup>4</sup> mais ignore cette particularité linguistique de la population oubykh. Ne reconnaissant pas les lacunes de son savoir, il se laisse

---

<sup>1</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 319.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

<sup>3</sup> Selon Freud, Jankélévitch et Bergson, le déplacement, la condensation, la répétition et la contradiction sont des opérations qui se trouvent « à la base de l'esprit, de l'ironie ou du comique », Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 68.

<sup>4</sup> Oberländer explique le terme *Ostpolitik* « ce que nous voulons accomplir ici n'est en sorte qu'une continuation de la politique panislamique de Lundendorff. En respectant les réalisations culturelles et sociales de l'islam, nous nous faisons des alliés utiles. » Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 255. En réalité, ce terme apparaît en 1969 pour désigner la nouvelle politique allemande, visant la détente et le rapprochement entre l'Allemagne de l'Ouest et ses alliés du Pacte de Varsovie.

piéger par la moquerie d'Aue : « C'est une marotte du Dr Voss. Il pense que la Wehrmacht devrait absolument mener une politique pro-oubykh, pour rétablir la balance naturelle du pouvoir entre les peuples du Caucase »<sup>1</sup>. Voilà bien ici une phrase à deux niveaux où « un dedans implicite contredit un dehors explicite »<sup>2</sup>, où, selon Hamon, se détecte un procédé d'ironie. L'oblique de l'italique est à voir comme un clin d'œil adressé au lecteur, un « face aux signes droits [...] l'italique peut venir introduire son biais sec et tenu ».<sup>3</sup> Les propos incongrus du SS Aue exagérant le rôle d'une population dans la politique allemande pour se moquer de son collègue cadrent avec son statut d'observateur analyste.

Mentionnons aussi dans le discours d'Oberländer la référence à la politique panislamique de Ludendorff présentée comme un modèle à suivre. Or, Hitler a peu de considération pour ce personnage dénigré et banni de la scène politique. Nous devons donc considérer cette référence comme ironique. L'auteur joue avec les éléments historiques pour mettre en évidence le ridicule du personnage. L'épisode qui provoque le fou rire de Voss prend la forme d'une « décharge physiologique pure »<sup>4</sup>, relâchant la tension narrative. Max Aue prend de nouveau ses distances face aux autres nazis. Sa prise de position semble évidente, vu qu'il a choisi, comme complice de sa moquerie, Voss, opposé aux principes décidant de la pureté des races.

### III.7.6 Ironiser pour désacraliser

Le texte littellien rejoint la problématique de l'ironie. En effet, l'auteur cherche à changer le regard du lecteur sur les figures mythiques de l'Histoire. La manière dont Max Aue voit Hitler annonce déjà la scène bouffonne de la distribution des médailles. La présence physique du Führer a un caractère impur qui intrigue. La vision au cours de laquelle Aue aperçoit un voile juif sur les épaules de Der Chef se prolonge par la curiosité suscitée par le nez d'Hitler : « il avait une base épaisse et des ailes plates, une petite cassure de l'arête en relevait le bout ; c'était clairement un nez slave ou bohémien, presque mongolo-ostique »<sup>5</sup>. Pincer ou mordre le nez d'Hitler (variante de l'édition de poche) signifie la rupture, l'insistance sur la faiblesse du Führer, mais

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 254-255.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 110.

<sup>3</sup> Id., p. 85.

<sup>4</sup> Id., p. 73.

<sup>5</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 880.

aussi l'allusion à la connivence entre Juifs et Allemands. Le geste d'Aue équivaut à un reproche fait à celui qui a gardé un secret. C'est la suite de sa réflexion sur le rapport du Führer avec les Juifs qu'il déteste : « je me demandais si en vociférant [...] le Führer sans le savoir ne se décrivait pas lui-même »<sup>1</sup>. Yves Boisseau associe cet épisode aux scènes du film *Le Dictateur* de Chaplin où Hynkel donne un coup de pied au postérieur de Hering qui tombe dans l'escalier<sup>2</sup>. L'image d'un dictateur rabaissé à cause de son côté bouffon est complétée aussi par une affiche caricaturale que le narrateur trouve à Stalingrad, représentant Staline et Hitler en train de « forniquer » sous les regards sarcastiques de Roosevelt et Churchill. La dépravation, l'annulation de la grandeur des figures historiques servent à évacuer le terrifiant. Le comique de situation s'ajoute au burlesque. Aue ne peut déterminer la nationalité du dessinateur de l'affiche, ni le mentionner dans son rapport. La réalité se trouve tronquée par un procédé de schématisation. C'est un pied de nez à la rigueur allemande.

Mentionnons ensuite une série de portraits plus ou moins fouillés qui minent le mythe du parfait enchaînement des opérations et du fonctionnement sans faille du système meurtrier. Les tares des responsables plus ou moins importants sont pointées pour démonter le mythe des monstres impitoyables fonctionnant comme des robots. Le mal devient d'autant plus inhumain qu'il garde des aspects humains. Toute une rhétorique construite autour de la rigueur qui préside à l'anéantissement des Juifs est déconstruite. Littell met au jour l'improvisation : les crises de Blobel débordé par les ordres qui lui arrivent, en proie à une colère comique, mobilisant une partie des SS pour se faire immobiliser lors de sa crise d'hystérie. L'anecdote macabre concernant l'invention du camion à gaz par Arthur Nebe qui s'est endormi dans le garage, dénonce une fois encore l'incohérence et l'improvisation, l'état déplorable des ressorts internes de la politique de domination et de destruction.

Himmler, tel qu'il est présenté par Brandt : bureaucrate pointilleux obsédé par le travail bien fait, est lui aussi démystifié « [...] au lieu d'ennuyer le Reichführer avec des critiques négatives et stériles et des questions compliquées que de toute façon il ne comprend pas ? vous feriez mieux de cultiver vos relations avec lui. Apportez-lui [...] un traité médiéval sur la

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 636.

<sup>2</sup> Murielle Lucie Clement, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 292.

médecine de plantes...»<sup>1</sup>. L'architecte de la Solution finale apparaît comme intellectuellement limité et enclin à des discussions qui s'éloignent de l'objectif premier de son travail. Ainsi ? la bureaucratie nazie apparaît au lecteur comme vouée au culte des relations. Complété par Aue en quelques traits, lors de la cérémonie de décoration qui a lieu à côté de son lit d'hôpital, le portrait de Himmler s'inscrit dans la série des caricatures : « je vis avec une panique croissante se rapprocher son pince-nez, sa petite moustache grotesque, ses doigts gras et courts aux ongles sales »<sup>2</sup>.

Le geste de Goebbels retenu par l'histoire est traité dans le roman avec une ironie macabre. Le fait de sacrifier toute sa famille après le suicide d'Hitler équivaut à une complète soumission à une absolue fidélité idéologique. Son portrait esquissé en deux coups de pinceau montre que l'auteur veut minimaliser le pouvoir nazi : « notre Méphistophélès boiteux est fermement résolu à former une garde d'honneur pour accompagner son maître en enfer »<sup>3</sup>. La voix de Hohenegg se fait entendre comme le coup de gong qui met un point final à un spectacle de cirque.

### **III.7.7 De la carnavalisation à l'hybridation et le corps grotesque**

Selon Bakhtine, le langage carnavalesque est marqué par « la logique de choses à l'envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière [...] travestissements, rabaissements, profanations »<sup>4</sup>. À la suite du critique, dans le carnavalesque, nous verrons donc le renversement, la contrariété, la relativisation, l'hybridation. En étudiant cet aspect dans *Les Bienveillantes*, nous envisagerons la mise en relief d'une part des scènes carnavalesques et, d'autre part, de l'hybridation et du corps grotesque.

Pour ce qui est des scènes, arrêtons-nous sur celle de Lemberg, au chapitre *Allemandes I et II*. Elle montre la population locale se vengeant des collaborateurs présumés de la NKVD, à savoir les Juifs, mis sur le même rang que les Russes. La présence de la foule grouillant dans la rue et les manifestations de joie par hurlements, chants, coups de fusil, contribuent à la

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 682.

<sup>2</sup> Id., p. 402.

<sup>3</sup> Id., p. 879.

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

dynamique de toccata qui rythme l'épisode carnavalesque. La scène se déroule sur la place publique, lieu rabelaisien. Aux circonstances (humiliation et agression des Juifs) s'opposent les déguisements burlesques dont sont affublés les personnages, ainsi rendus ridicules et grotesques dans leurs actions. Les tenues qui ridiculisent ceux qui les portent sont en accord avec la bassesse morale. Le rire rabelaisien prend un caractère sarcastique, vu la gravité de la situation<sup>1</sup>.

*Au centre de la foule, dans un grand cercle dégagé, se pavanaient des hommes en costumes pillés à un théâtre ou un musée, des mises extravagantes [...], une toge de magistrat bordée d'hermine, des armures mongoles et des tartans écossais, un vêtement d'opérette mi-Romain, mi-Renaissance, avec une fraise ; un homme portait un uniforme de la cavalerie rouge de Budienny, mais avec un haut-de-forme et un col en fourrure, et agitait un long pistolet Mauser ; tous étaient munis de gourdins ou de fusils.*<sup>2</sup>

Notons la symbolique de la bouffonnerie mise en évidence par le verbe « se pavanaient ». Les images carnavalesques associent des pôles éloignés : naissance/mort, comique/sérieux. La scène décrite par Littell se construit sur deux champs lexicaux : la mort et l'amusement qui célèbre la vie. Les Ukrainiens portent des costumes de théâtre pour évoluer sur la scène de la mise à mort. Le point de vue descriptif se déplace de l'extérieur vers l'intérieur. De petits détails, comme les armes qui accompagnent les costumes, annoncent le massacre. Le geste prend le pas sur le discours, comme dans les spectacles des clowns. Cette comparaison nous est suggérée par le mélange entre le comique et le tragique. Les bourreaux sont devenus des clowns. Avec une ironie cynique, l'auteur dote les criminels ukrainiens qui ont échappé au régime russe d'un uniforme de cavalerie de l'Armée rouge. La foule qui hurle, la musique d'accordéon, les chansons font surgir l'incongru, accentué par l'hybride, mélange inapproprié qui peut être ralié au carnavalesque. D'après Bakhtine, « le grotesque carnavalesque permet d'associer des éléments hétérogènes »<sup>3</sup>. Le mouvement de domination de la masse meurtrière est contrecarré par celui d'abaissement par l'apparence ridicule. Le comique plonge brusquement dans le

---

<sup>1</sup> Le rire carnavalesque est « ambivalent, il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et il affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois », Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 20.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 50.

<sup>3</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 44.

tragique avec l'image des Juifs agenouillés, saignant, obligés de lécher le pavé. La réalité apparaît d'autant plus cruelle que le début du spectacle présente une foule en liesse.

La souffrance plonge l'esprit dans l'hébétude et avilit le corps qui semble ne plus être humain. L'attitude des Juifs surprise par Littell fait écho à celle des déportés du Baragan, brossée dans une scène apocalyptique par Lelia Trocan dans *Les Années de plomb*, « radiographie du totalitarisme du goulag roumain »<sup>1</sup>. Les indésirables déportés dans la plaine sèche du sud de la Roumanie se ruent vers la fosse boueuse pour puiser l'eau acheminée dans des citernes une fois par semaine, oubliant fraternité et humanité : « Visages hébétés, figures carnavalesques, masques atroces, ricanement des bêtes évoluaient à leur insu dans un hoquet de l'histoire. Pots, seaux, dames-jeannes, tonneaux... Tout récipient était entraîné dans cette odyssee grotesque, car il représentait une opportunité, celle de survivre »<sup>2</sup>.

Revenons au texte de Littell pour signaler un autre tableau qui reprend la scène de l'affublement ridicule, comme une deuxième séquence de roman-photo. Quelques éléments de la précédente demeurent, mais les vainqueurs sont transposés dans une hypostase de victimes. La vaillante armée allemande aux prises avec l'hiver russe est dépeinte dans un tableau rabelaisien où domine le grotesque. Parmi des soldats en vêtements civils, certains « se promenaient en manteaux de fourrure de femme, en boas ou avec des manchons »<sup>3</sup>. L'autorité et le pouvoir sont parodiés. Le renversement de la situation tient à l'ironie du sort. Le présage de la défaite allemande se lit déjà : « nos hommes [...] mouraient comme des mouches dans leurs positions sans même apercevoir l'ennemi »<sup>4</sup>. L'humiliation envahit le camp des bourreaux.

Le carnavalesque revêt également la forme du corps grotesque, « un corps qui s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps »<sup>5</sup> : bouche, nez, phallus, ventre. Un corps en mouvement, inachevé, toujours en construction, vu dans sa relation au monde. La corporéité dans le roman littellien occupe une place importante, comme on l'a déjà vu. Corporaliser pour rabaïsser, mêler le corps au monde, prend chez Littell des significations particulières dans la

---

<sup>1</sup> Lelia Trocan, *Les Années de plomb*, Paris, L'Harmattan, coll. « Roman historique », 2007, quatrième de couverture.

<sup>2</sup> Id., p. 18.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 168.

<sup>4</sup> Id., p. 169.

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

représentation du nazi. Mentionnons les comparaisons tirées du monde animal. En esquissant les traits des personnalités historiques importantes, le narrateur crée un bestiaire : Blobel a la « tête nue d'un vautour, ressemblance encore accentuée par son nez en forme de bec »<sup>1</sup> ; Eichmann, « un oiseau de proie, petit, mais furtif »<sup>2</sup> ; Bierkamp « au petit visage de loutre »<sup>3</sup>. Notons le sème du prédateur, commun aux animaux choisis. Les figures de style utilisées dans les caricatures brossées par Aue servent à carnavaliser l'appareil nazi, à le ramener au milieu de la foule, à le mettre à la portée de tout un chacun, à le démystifier.

D'autre part, dans l'évolution du juriste SS sur le chemin de la Shoah, corps et devenir sont mis en parallèle. Chez Littell, les actes du drame corporel – le manger, le boire, les besoins naturels – prennent une importance majeure. Le roman foisonne de références au corps : nombreuses descriptions de repas souvent arrosés de boissons plus ou moins appréciées, malaises physiques du bourreau en proie aux nausées, aux vomissements et, plus tard, aux diarrhées. Rappelons la technique rabelaisienne : rabaisser l'individu en le ramenant à ses parties les plus basses<sup>4</sup>. Vus sous l'angle du corps carnavalesque, les supplices physiques d'Aue ont l'aspect d'un avilissement vertigineux. Les excréments de toute nature relèvent de l'image du corps grotesque<sup>5</sup>. Les flots de liquides s'écoulant de son corps et sa déstabilisation physique correspondent à l'affaiblissement de sa position professionnelle.

Le même mouvement descendant apparaît dans les multiples renvois à la vie sexuelle du SS. Son corps cherchant des sensations vécues par la femme s'adonne à des actes homosexuels. Dans le chapitre *Air*, ce même corps essaie d'absorber le monde et de se fondre dans l'univers de sa sœur. Le séjour d'Aue en Poméranie se présente comme une conquête de l'espace intime pour s'approprier l'objet perdu : l'amour de sa sœur. Le carnavalesque surgit dans le ballet du corps libéré de toute contrainte, s'exposant au regard du lecteur jusqu'à l'extrême outrance. Les objets dont le SS, égaré dans le monde des fantasmes, prend possession représentent un substitut de la présence physique de sa sœur : il caresse les ornements des portes, s'allonge sur le sol de la cave,

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 37.

<sup>2</sup> Id., p. 140.

<sup>3</sup> Id., p. 526.

<sup>4</sup> « [...] le principe matériel et corporel sert à rabaisser [...] les images élevées », Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 384.

<sup>5</sup> Id., p. 352.

hume les odeurs, inspecte les chambres, fouille et touche les objets appartenant à Una. L'exploration de l'univers extérieur finit par la redécouverte du corps fantasmagorique de sa sœur. L'engloutissement du corps de Max Aue dans celui de Una symbolise la redécouverte de l'unité perdue : « j'ôtai ma peau, abandonnai mes os nus à l'étreinte de cette neige blanche et froide qu'était son corps, et il se refermait sur moi »<sup>1</sup>. Le corps qui en absorbe un autre symbolise renaissance, régénération, retour à l'équilibre initial, réintégration de la liberté et de l'insouciance vécue à l'époque de l'enfance.

Par ailleurs, le sens carnavalesque du monde suppose une relation entre la vie et la mort basée sur la complétude. Les deux aspects ne s'opposent pas. La mort donne naissance à la vie. Chez Aue, l'imaginaire de la mort se mue en ressource pour la vie. Selon les lois carnavalesques « la mort et le renouveau sont inséparables dans le tout que forme la vie »<sup>2</sup>. L'idée de l'amour tourné vers la mort s'accorde, semble-t-il, à la pensée de Leonardo da Vinci citée par Bakhtine « lorsque l'homme attend avec impatience le jour nouveau [...] il aspire à sa propre mort »<sup>3</sup>

*[...] tout amour vrai est inéluctablement tourné vers la mort, et ne tient pas compte, dans son désir de la misère des corps. Car l'homme a pris les faits bruts et sans prolongements donnés à toute créature sexuée et en a bâti un imaginaire sans limites, trouble et profond, l'érotisme qui, plus que toute autre chose, le distingue des bêtes, et il en a fait de même avec l'idée de la mort [...] et ce sont ces imaginaires, ces jeux de hantises ressassés, et non pas la chose en elle-même, qui sont les moteurs effrénés de notre soif de vie, de savoir, d'écartèlement de soi.*<sup>4</sup>

Le paroxysme dans l'excès pour un corps en proie à la débauche apparaît lors du dîner coprophagique. Dans ce banquet grotesque, le burlesque naît du contraste entre, d'une part, le luxe du décor de la table, l'élégance de la tenue et des gestes et, d'autre part, le contenu des plats. L'absorption de ce qui sort du corps, forme d'autosuffisance, apparaît comme une façon de contrecarrer la liquéfaction de l'organisme, les flots qui s'échappent du corps depuis la participation à la Shoah par balles.

---

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 823.

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 60.

<sup>3</sup> Id., p. 59.

<sup>4</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 810.

La vision des retrouvailles avec la jumelle marque un recul du mal-être, une interruption de la chute. Les images corporelles dessinent donc un mouvement vers le bas, une manière d'échapper à la rigidité et à l'inaccessibilité de la froide organisation nazie, de détrôner l'impénétrable.

La voix du narrateur est celle d'un homme qui, par la polyphonie de l'écriture, en écrivant un livre dont les chapitres utilisent le vocabulaire musical, compense les frustrations d'une vocation avortée de pianiste. Comme la musique est une manière d'organiser le temps, le récit d'Aue est une façon de créer de savants rapports temporels entre diégèse et récit, en jouant sur l'ordre et la durée des séquences, en créant un rythme grâce aux récurrences, un mouvement, avec des leitmotive, un tempo avec des accélérations ou des ralentissements dans la progression. Comme diverses mélodies s'entrelacent pour créer une polyphonie, divers textes se superposent dans le roman de Littell : vie personnelle, histoire, mythologie.

Mais la voix peut aussi créer des dissonances, quand elle se fait ironique, elle établit alors un rapport paradoxal entre les mots et ce qu'ils disent réellement. Le narrateur est indéchiffrable, sa vision, problématique, sa voix, plurielle.

## CONCLUSIONS

Nous avons été frappée, au départ, par l'originalité des *Bienveillantes*. L'œuvre, comparée à d'autres publications sur la Shoah, présente des caractéristiques qui méritent l'attention et justifient que nous lui ayons consacré cette étude. Elle aborde en effet la question de la Shoah non seulement par le biais d'un roman, mais du point de vue d'un héros narrateur qui n'est autre qu'un nazi.

Pour saisir la spécificité de ce roman hors norme, il s'agissait donc de se demander : « Qui est ce Max Aue ? Que voit-il ? Que raconte-t-il ? » Autrement dit : « Que sont son corps, sa sexualité, ses déchirures, ses idéaux, ses doutes, ses goûts, sa culture, son parcours personnel et professionnel, son implication dans la Shoah ? » Quelle est, à travers le prisme complexe de son être et de son vécu, la vision qu'il s'est forgée de ce qu'il est, de ce dont il a été témoin, de ce qu'il a fait ? Comment met-il en voix cette vision, dans un récit dont on ne peut ignorer le caractère subjectif et intentionnel : *Les Bienveillantes* ?

### Originalité de l'œuvre

Pour répondre au devoir de mémoire qui s'impose aujourd'hui, Littell, bien qu'il signe parfois des reportages journalistiques, a écrit un *roman*, substantiel, complexe, original, qui a créé l'événement et suscité un débat de fond. L'exactitude du cadre spatio-temporel dans lequel évolue le héros narrateur montre que Littell ne cherche pas à trahir l'histoire. Mais il la revisite, éclairant et problématisant certaines de ses facettes en faisant le pari audacieux de relayer la voix non de la victime, mais du bourreau.

« D'une façon générale, déclare-t-il, je crois que les historiens d'aujourd'hui n'ont pas de question plus importante à affronter que celle des bourreaux. [...] Des gens ont écrit des livres extraordinaires du point de vue des victimes, des livres que je crois définitifs : les Robert Antelme, Primo Levi, David Rousset... Il n'y a pas tellement d'intérêt à continuer dans cette direction, alors que la question des bourreaux est toujours extrêmement mystérieuse. Je ne prétends pas être allé très loin en ce sens, mais c'est ce qui m'a intéressé. Quoi qu'il en soit, mon livre est un roman, pas un ouvrage d'histoire. Il fonctionne selon des logiques à plusieurs

niveaux qui n'ont rien à voir avec le réalisme, comme les logiques symboliques, mythiques, etc. C'est au lecteur de travailler avec tout ça de la façon dont il le ressent. Je pense que le livre peut être lu sans référence à quoi que ce soit d'autre. »<sup>1</sup>

### **La réalité du bourreau**

Le narrateur se démarque des bourreaux ordinaires, comme Rudolf Hoess ou Stangl, qui, pour survivre, se sont blindés. Max Aue, lui, est écartelé. Il s'est engagé dans le nazisme par idéal et c'est pour cela qu'il démasque les failles idéologiques et les horreurs du système menant à la Solution finale. D'où ses indécisions et ses souffrances, car son corps malade symptomatise le refus.

De surcroît, Max Aue est névrosé à cause d'un père absent et d'une mère castratrice, ce qui le mène à l'inceste et à l'homosexualité. Il est donc divisé au plan psychologique et professionnel. Il tente, en vain, de reconstituer l'unité primordiale de l'androgynie qu'il a connue avec sa sœur jumelle dans le sein de leur mère puis a voulu recréer dans une relation incestueuse et a enfin cherchée dans un système politique qui refuse l'altérité. Pris dans le tourbillon de la guerre, il ne peut distinguer la perception du réel et son altération par ce qui le submerge : souvenirs, rêves, fantasmes et délire. Sa vision et son récit des faits envahis par l'irrationnel rendent impossible une saisie exacte du réel, mais paradoxalement, ils révèlent, dans ses moments les plus délirants, la personnalité profonde du narrateur et son incongruité dans la hiérarchie nazie, par exemple, dans le chapitre *Air* où affleurent les parts les moins conscientes et les moins contrôlées de son moi. Bref, Max Aue, comme l'écrit Jean Bessière<sup>2</sup>, contredit le système qu'il a intégré pour dévoiler ses faiblesses.

Le prisme par lequel passe la vision de Max Aue sur ce qu'il a vécu est à ce point déformant que sa quête de vérité et de compréhension n'aboutit pas. Littell lui-même ne peut que faire sentir l'opacité de la Shoah. Le lecteur, frère humain du narrateur, se demande : « Et moi, si j'avais été à sa place, qu'aurais-je fait ? »

---

<sup>1</sup> Antony Beevor, Jonathan Littell « Du bon usage romanesque de l'histoire » in *Le débat*, n° 165, Gallimard, 3/2011, p. 95.

<sup>2</sup> Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, L'overval, Éditions Labor, 2006, p. 86.

Le roman *Les Bienveillantes* ne prétend pas apporter la vérité. Et cela dérange ceux qui préfèrent les certitudes simples et rassurantes aux questions complexes et dérangeantes : « Vous avez déclaré un jour qu'un écrivain devrait travailler en direction non de la lumière, mais de l'obscurité, afin d'arriver à des ténèbres encore plus sombres qu'au point de départ. »<sup>1</sup> Le lecteur est invité à considérer d'un autre œil, plus humain, la question du génocide, à reprendre à son compte la quête de Max Aue.

### **Une quête incessante et inaboutie**

Tout le roman retrace une démarche personnelle, nécessaire, absolue. Le narrateur, par divers moyens, recherche une valeur fondamentale qui aimante l'esprit humain et fait figure d'inaccessible étoile : la vérité. La vérité sur soi d'abord, pour faire coïncider l'être et la pensée. Il entreprend dès lors une longue remémoration et un examen rigoureux des actes qu'il a posés quand ses engagements et les circonstances l'ont plongé au cœur d'événements difficilement compréhensibles bien que savamment organisés par la barbarie. Cela donne un roman spéculaire où Max Aue, devant la page miroir, examine son image, mais aussi celle que lui renvoient ses comparses.

Dans ce roman où le symbole joue un rôle éminent, la chrysalide est la représentation emblématique de la quête inaboutie. Littell l'a-t-il choisie parce que, dans certains camps de concentration, des enfants gravaient un papillon sur le bois de leur couchette ? Comme le rapporte Bernard Werber, le docteur Kubbler Ross a découvert qu'il s'agissait d'un signe de ralliement : « Ces papillons sont comme nous. Nous savons tous au fond de nous que ce corps qui souffre n'est qu'un corps intermédiaire. Nous sommes des chenilles, et un jour notre âme s'envolera hors de toute cette saleté et cette douleur. En le dessinant, nous nous le rappelons mutuellement. Nous sommes des papillons. Et nous nous envolerons bientôt. »<sup>2</sup>

La chrysalide tisse un cocon, comme le narrateur des *Bienveillantes* fabrique de la dentelle et rédige le récit de sa vie dont le fil le protège, mais le paralyse, revenant sans cesse à la question primordiale du pourquoi ; incessant va-et-vient de l'intérieur vers l'extérieur, perpétuel regard alterné sur la réalité extérieure et sur les obsessions intimes. Max Aue ne connaîtra jamais

---

<sup>1</sup> Antony Beevor, Jonathan Littell, « Du bon usage romanesque de l'histoire » in *Le débat*, n° 165, Gallimard, 3/2011, p. 98.

<sup>2</sup> Bernard Werber, *Encyclopédie du savoir relatif et absolu*, Paris, Éditions Albin Michel et Bernard Werber, 2009, p. 499.

la métamorphose en papillon. Il restera larve, inachevé, enfermé dans sa vision, empêtré dans les sinuosités de sa réalité, dans l'écheveau inextricable de sa mémoire ayant enregistré faits réels, fantasmes, rêves, délires.

Le thème de la quête, développé à divers niveaux, regroupe nombre d'observations majeures faites à propos du roman. Le parcours professionnel et militaire de Max Aue est une première quête, issue d'un désir de pureté, et de se réapproprier une virilité venant de son père soldat, mais confisquée par sa mère. Il sert sa nation comme officier. Mais sa carrière accumule les échecs et s'inscrit dans une guerre qui se termine en débâcle. Il n'échappe au malheur que dans des missions à caractère non militaire, mais qui lui valent des reproches : enquête sur l'état d'esprit des Français, recherche sur l'origine juive des Bugjuden, tentative d'améliorer l'alimentation des Juifs condamnés au travail. Bien plus, sa participation active à la Solution finale lui fait voir de l'intérieur le système génocidaire et ses failles : manque de solidité idéologique et comportements déshumanisants. Sa prise de distance est telle qu'il en viendra, à la fin de la guerre, à tuer Thomas, parangon du SS, son mentor, son ami et plusieurs fois son sauveur.

Nous retrouvons une même quête à un niveau personnel, fondamental, ce qui explique son caractère absolu, pulsionnel. Il s'agit là d'une recherche d'unité et de complétude, pour cicatriser la coupure originelle. Elle s'enracine dans le passé profond, la vie prénatale, quand Max vit la fusion avec sa sœur jumelle. Il tente en vain de refermer la plaie primordiale, celle que rappelle d'ailleurs sa circoncision médicale, à valeur si lourde dans le contexte historique du roman. Il voudrait connaître à nouveau l'unité et la complétude initiales, perdues à la suite de deux exils : l'expulsion du ventre maternel, puis le placement dans un pensionnat pour rompre sa relation incestueuse avec Una. Or, ses tentatives aboutissent d'autant moins qu'elles provoquent l'inverse de ce qui est recherché. Aue qui voudrait coïncider avec lui-même et se réapproprier son moi, est amené, suite à diverses aventures sexuelles, à devenir l'autre, dans la voie de l'homosexualité où il veut éprouver les sensations féminines d'Una. Ses expériences l'amènent aux limites du corps et aux confins de la folie.

Le manque que vit le corps provoque, en se transposant au plan intellectuel, une quête de vérité et de compréhension. Insatisfait et déstabilisé par les actes que lui impose la hiérarchie pour l'impliquer de manière concrète dans les massacres, il cherche, en vain, les causes et les

mécanismes du génocide. Il s'enfonce dans une impasse où il retrouve son problème personnel. Le génocide, en effet, vient, lui aussi, de l'impossibilité d'admettre l'altérité, du besoin de détruire celui que l'on perçoit comme dangereusement semblable. Deux scènes emblématiques illustrent cette problématique dominant tout le roman et créent son opacité : celle où Hitler porte un châle juif et celle où l'on apprend qu'Aue a été circoncis. La confusion est alors complète entre bourreau et victime. Aue se présente d'ailleurs comme une victime de la Shoah et, par ailleurs, il essaie d'aider les Juifs sous-alimentés. Enfin, dans une scène pathétique, il embrasse une jeune Juive avant de la tuer. La même compassion paradoxale le pousse à aider le vieillard juif à trouver une tombe qui lui convienne. Son implication est d'autant plus forte que la scène évoque le retour au sein maternel, thème majeur du roman.

Dans ce qu'elle a de profond et de révélateur, la quête de Max Aue est une errance, laquelle explique toute la géographie de la diégèse. Elle se termine en une dégringolade interrompue de quelques pauses, ce qui est rendu par des changements de tempo d'un chapitre à l'autre. D'abord intérieure, psychologique et idéologique, l'errance se spatialise, se projetant dans des campagnes militaires d'ouest en est, puis devient fuite éperdue, démarche de crabe, vers Berlin en flammes. À ces mouvements antithétiques à valeur symbolique, ajoutons le repli vers des refuges, caves de Stalingrad ou maison d'Una en Poméranie, souvenirs d'enfance, littérature (*L'Éducation sentimentale*). L'errance reste la quête impossible du paradis perdu, du ventre maternel, de la complétude de l'androgynie. Elle peut avoir une forme circulaire, tourner en rond, signifier l'égarement du fuyard ou une réflexion en spirale élargie sur un problème complexe.

### **La vision et la voix**

Deux éléments du roman sont apparus très importants suite à nos analyses, parce qu'ils spécifient la démarche du romancier : la vision qu'a le héros narrateur sur la Shoah dans laquelle il est impliqué, le récit savamment composé auquel le lecteur lui-même est amené à collaborer.

Vu l'importance du point de vue narratif dans *Les Bienveillantes*, nous ne pouvons qu'être attentive au regard du personnage central, en utilisant une méthode indiciaire ; en repérant ce que pouvait représenter l'œil, notamment l'œil pinéal qui figure cette faculté qu'a acquise le narrateur de voir au-delà des apparences, mais non d'atteindre la vérité ; en examinant les passages où apparaît la photo, document précieux, mais imprécis ; en tenant compte des références à la caméra qui enregistre ce qui bouge et des mouvements du regard allant du proche

au lointain, puis revenant au proche, par exemple dans l'épisode majeur de Babi Yar, où le narrateur est entraîné à participer activement à l'extermination.

Il s'avère dès lors que le regard d'Aue n'est pas que perception, mais est vision à la fois subjective et intentionnelle. Subjective, parce que, même si le narrateur entend, semble-t-il, enregistrer ce qu'il voit de manière impassible et complète comme une caméra, il ne manque pas d'être perturbé à la fois par ce qu'il découvre, comme on le voit quand il subit ses malaises physiques, et par ce qui l'envahit : rêves, souvenirs, fantasmes, délires, comme dans l'épisode de Stalingrad. La représentation qu'il se fait ainsi de ce qui l'entoure, de ce qu'il vit et de ce qu'il est, constitue ce dont nous disposons non seulement pour essayer d'explorer sa réalité énigmatique, mais encore celle de la Shoah, système inhumain, efficace dans sa pratique, simpliste dans ses justifications.

La photo, élément-clé de la vision, fixe un instant qu'on peut contempler par la suite. Elle présente des caractères objectifs, mais aussi des zones floues et des pans d'ombre. Elle n'est qu'un indice incomplet. Cela apparaît bien dans le cas de l'instantané qui a capté la figure lointaine du père d'Aue. Littell utilise de manière subtile des photos qui lui ont servi de documents et qu'il a insérées dans la diégèse. Quand il met en scène des soldats qui prennent ces photos, il rapproche, jusqu'à les confondre presque, réalité et fiction. Les photos impliquent les soldats qui les ont prises. Mais ceux-ci étaient-ils ceux qu'a campés le romancier ? Par ailleurs, la scène cruciale du baiser à la jeune Juive est inspirée par un cliché que les Russes ont utilisé comme propagande antinazie. Ainsi, le romancier ancre dans la réalité une rencontre et des gestes qui auraient pu ne sembler que symboliques.

La photo renforce encore le caractère problématique du regard et de la vision, donc l'ambiguïté fondamentale du roman. La vision, c'est aussi la manière de privilégier dans les faits racontés et dans les décors ce qui, riche en connotations, fait figure de symbole. Impossible de ne pas constater comment la description de l'espace est marquée par la symbolique des éléments. Ceux-ci d'ailleurs se mêlent parfois et reviennent de manière obsédante : c'est le cas de la boue, mélange de terre et d'eau, proche de l'ingestion, de la digestion, de la vomissure, de la défécation ; élément mou, lié au féminin, à la vie et à la mort. C'est également le cas de postures révélatrices, celles de dominant ou dominé, si importantes dans ce roman où la hiérarchie

compulsive du nazisme est omniprésente et où le narrateur ne cesse de prendre le dessus sur le lecteur.

Le regard du narrateur est intentionnel. Le point de vue narratif qui fait l'originalité des *Bienveillantes* n'est pas seulement le lieu d'où la réalité est perçue. C'est un objectif braqué sur certains aspects de la réalité. Il est vision. Aue n'est pas que témoin, il est enquêteur. Au fil du récit, nous le voyons traquer ce qui rend indéfendable l'organisation de la solution finale et relayer la critique d'autres officiers atypiques comme Voss ou Osnabrugge. De plus, entre les faits vécus et leur relation, le temps a passé, la réflexion a mûri, le personnage a changé, sa vision s'est transformée. Il veut encore connaître et comprendre. Il dispose de documents complémentaires, mais sa quête échoue.

Les symboles les plus puissants réunissent les faits et les décors : la chute, le repliement sont liés aux lieux souterrains, qui eux-mêmes renvoient à ce cocon qu'est le ventre maternel. Ils accompagnent les scènes décisives, comme celles de la parenthèse poméranienne, de l'enfer de Stalingrad, de Berlin en ruines. Et, bien évidemment, la thématique du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres, est essentielle dans le récit de cette quête impossible de vérité, sinon de salut.

En outre, le narrateur se confesse, il se débat avec une culpabilité masquée par la froideur du récit. Il cherche la vérité, mais ne plaide-t-il pas insidieusement sa cause ? Il sollicite de manière habile notre empathie, sinon notre sympathie. Il ne manque pas de rappeler le contexte historique et humain qui peut atténuer ses responsabilités, ni de faire la part du hasard pour se dédouaner d'avoir participé à la Shoah. En cela, son regard est aussi intentionnel. De plus, c'est celui d'un juriste. Et pourtant, ruse ultime ou preuve d'honnêteté intellectuelle, il prend le risque, au soir de sa vie, alors que le sort s'est en définitive montré bienveillant à son égard, d'exposer ce qui peut le faire condamner.

Un roman n'est pas qu'une vision. Il est aussi une voix, ce qui, avec le concours du corps, permet le discours. Or, dans *Les Bienveillantes*, récit particulièrement incarné, le corps d'Aue ne ment pas. Il témoigne de déchirures fondamentales. La voix module le récit, lui donne sa structure musicale, son tempo. Ainsi, au sens large, elle gère les problèmes liés au temps. Or, l'organisation temporelle est d'une importance capitale dans ce roman de plus de 900 pages, qui, par son épaisseur, montre la complexité et la lourdeur de son propos, dans ce récit éloigné des

faits qu'il raconte par de nombreuses années et qui, s'il évoque surtout la Seconde Guerre mondiale, ne néglige pas des faits personnels antérieurs déterminants. Les questions de l'ordre, de la durée, de la répétition des séquences narratives sont capitales et trouvent des réponses très élaborées. On peut ainsi voir comment la construction de cette œuvre mosaïque révèle l'importance relative de ses éléments. C'est le cas de l'épisode de la jeune femme que Max Aue embrasse avant de la tuer qui révèle toute l'ambiguïté du narrateur, ou encore celle du meurtre du vieil organiste qui montre le narrateur sombrer au fond de l'horreur. Le rapport entre diégèse et récit est complexe, tout comme l'est le lien entre fiction et réalité ou entre objectivité et subjectivité.

La quête du sens est menée avec une apparente froideur et une bonne dose d'ironie, cautionnant un souci d'objectivité et de distanciation, avec pas mal d'esprit critique, tant chez Aue que chez certains de ses proches. Néanmoins, elle ne manque pas de paraître suspecte. Non seulement elle devient plaidoyer, mais encore elle est portée par une voix qui use de tous ses pouvoirs et sait émouvoir. Le plaidoyer de Max Aue, en effet, relève aussi de l'esthétique. Sa confession, bien qu'abordant l'horreur de front, a des allures de dentelle. Elle acquiert les formes d'un brillant exercice d'intertextualité, pleine de références mythologiques, religieuses, philosophiques, artistiques. Elle est effort d'ordonnement, apparemment opposé à la confusion du nœud gordien. Artistiquement brodée, subtilement agencée, elle n'en reste pas moins pleine de trous, tissée de fils personnels, professionnels, familiaux, suivant une interminable circularité, dans un perpétuel aller-retour. C'est le cocon d'une chrysalide qui ne sera jamais papillon.

La dentelle symbolise ce que le récit a de plus construit, de plus séduisant, mais de plus suspect. Elle s'oppose au langage du corps, basique, brutal, négatif, mais sincère. On pourrait reprendre l'image de la dentelle sur le mode musical, celui de la suite, avec ses jeux d'échos, ses mélodies superposées, son harmonie et ses dissonances. Mais les échos renvoient aussi aux reflets, aux jeux de miroir, à l'introspection, à l'écriture spéculaire, au récit en *je*, au narcissisme, à la saisie du moi, à l'expérience impossible pour Max Aue de l'altérité, à la nécessité de se diviser en *je qui regarde* et en *je regardé* pour tenter de se connaître et de coïncider avec soi-même.

Si la voix du narrateur domine, elle n'est pas seule. D'une part, elle se dédouble, quand celui qui raconte commente son propre récit. D'autre part, elle s'accompagne d'autres voix, les unes concordantes, comme celles de Voss ou d'Osnabrugge, les autres discordantes, comme celle de Himmler. De plus, les citations intègrent dans la narration d'autres voix dont l'importance n'est pas négligeable pour étayer les propos de Max Aue. Enfin, mentionnons ce que nous avons appelé la voix des arts : tout ce que disent sans mots les monuments architecturaux que le narrateur visite.

Cette superposition des voix est à mettre évidemment en rapport avec les diverses strates de l'œuvre : celle de l'histoire (cadre réel), celle de la vie personnelle (fiction), celle de la mythologie (sens). L'inconfort du lecteur des *Bienveillantes* vient de l'écriture de ce roman, provocatrice, certes, mais dans le sens positif du terme. L'œuvre en effet se démarque des autres consacrées à la Shoah, et elle dérange, parce qu'elle relaie la voix d'un bourreau. Mais de ce fait, elle incite à comprendre que rien n'est simple, que le mal est réel, massif, opaque et inexplicable ; que la frontière entre victime et bourreau est poreuse. Elle incite à poursuivre le questionnement et la quête du narrateur, notre frère humain, sur lui-même et sur les drames qui l'ont marqué. Elle nous fait quitter l'inférieur triangle dramatique où il faut identifier sans nuance victime, bourreau et sauveur.

Le devoir de mémoire n'a de sens que s'il intègre le devoir de penser.

# Bibliographie

## 1. Œuvres de Jonathan Littell

### a) Corpus principal

LITTELL, Jonathan, 2006, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, ISBN : 978-2-07-078097-6, 903 pages

### b) récits du corpus secondaire

LITTELL, Jonathan, *Études*, Saint Clément de rivièrre, Éditions Fata Morgana, 2007, ISBN : 978-2-85194-703-1, 72 pages

LITTELL, Jonathan, *Le sec et l'humide*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2008, ISBN : 978-2-07-011945-5, 140 pages

LITTELL, Jonathan, *Récit sur rien*, Saint Clément de rivièrre, Éditions Fata Morgana, 2009, ISBN : 978-2-85194-731-4, 51 pages

LITTELL, Jonathan, *En pièces*, Saint Clément de rivièrre, Éditions Fata Morgana Fata Morgana, 2010, ISBN : 978-2-85194-767-3, 68 pages

LITTELL, Jonathan, *Triptyque Trois études sur Francis Bacon*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011, ISBN : 978-2-07-013093-1, 142 pages

LITTELL, Jonathan, *Une vieille histoire*, Saint-Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana, 2012, ISBN : 978-2-85194-831-1, 123 pages

### c) autres récits, articles

LITTELL, Jonathan, *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio. Documents », 2009, ISBN : 978-2-07-043698-9, 140 pages

LITTELL, Jonathan, « Congo, la guerre oubliée » in *Le Monde Magazine*, no 6220, novembre 2010, pp. 23-33, 98 pages

LITTELL, Jonathan, « Sud Soudan, voyage dans un pays à venir » in *XXI*, no 14, avril – juin 2011, pp. 92 -107, ISBN : 978- 2 -25638- 033 – 3, 210 pages

LITTELL, Jonathan, « Homs, carnets de guerre, reportage de Mani et Jonathan Littell » in *Le monde*, 14 février-18 février 2012, no 20860-20864, p.17.

## **2) Publications sur l'œuvre de Littell**

### **a) Articles, études, entretiens**

AMOSSY, Ruth, « La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple des *Bienveillantes* » in MAINGUENEAU Dominique, OSTENSTAD Inger, *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmatan, 2010, pp.35-65, ISBN : 978-2-296-11994-9, 206 pages

BLUMENFELD, Samuel, « Il faudra du temps pour expliquer ce succès », interview avec Jonathan Littell, *Le monde des livres*, 16.11.2006, consultable sur [http://www.urban-resources.net/pages/jonathan\\_littell\\_interview.html](http://www.urban-resources.net/pages/jonathan_littell_interview.html)

BOUGNOUX, Daniel, « Max Aue, personnage de roman » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, n° 144, pp. 66-69, ISSN : 0246-2346, 196 pages

CAMPION, Pierre, « Suite macabre, Jonathan Littell et les Euménides », consultable sur <http://pierre.campion2.free.fr/clittell.htm>

CLEMENT, Murielle Lucie, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell. Études réunies par Murielle Lucie Clement*, Cambridge Open Book Publishers, 2010, ISBN : 978-1-906924-22-5, 344 pages

CORMARY, Pierre, « Les Bienveillantes, le détail et la distance », article publié in *La presse littéraire* no 8, janvier 2007, revu et augmenté consultable sur <http://pierrecormary.hautetfort.com/archive/2007/03/29/les-bienveillantes-le-detail-et-la-distance.html>

CROM, Nathalie, « Le bourreau bureaucrate », in *Télérama*, n° 2954, 23 août 2006, pp. 28-30

DESORBAY, Bernadette, « Un trou est un trou. Modes de représentation fictionnelle dans les Bienveillantes de Jonathan Littell » in KOUAKOU Jean-Marie (dir), *Les représentations dans les fictions littéraires*, Tome 2, *Par les pratiques fictionnelles- séminaires* du Grathel, Paris, L'Harmatan, 2010, pp.25-39, ISBN : 978-2-296-13802-5, 299 pages

DEVARRIEUX, Claire, « Le prix, sismographe de la vie littéraire », Entretien avec Dominique Viart, in *Libération* consultable sur <http://www.liberation.fr/livres/010114493-les-prix-sismographes-de-la-vie-litteraire>

GEORGESCO, Florent, « Jonathan Littell, l'homme de l'année », *interview avec Littell publié dans Le Figaro, la Revue littéraire*, 29 décembre 2006, consultable sur <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29>

HAUSMANN, Frank-Rutger, « Le roman sur l'Holocauste "Les Bienveillantes" de Jonathan Littell dans le Reading Room » in DAMBRE, Marc, ASHOLT, Wolfgang, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, pp.149-168, ISBN : 978-2-87854-497-8, 317 pages

KRISTEVA Julia, « A propos des Bienveillantes (de l'abjection à la banalité du mal) » in *L'Infini*, Paris, Gallimard, juin 2007, pp. 22-32, ISBN : 978- 2-0707- 8519-3, 128 pages

LACOSTE Charlotte, « Le procès en réhabilitation du bourreau nazi » in *Séductions du bourreau : négation des victimes*, Paris, PUF, 2010, pp. 183-239, ISBN : 978-2-13-058430-8, 479 pages

LANZMANN, Claude, « Lanzmann juge les Bienveillantes », propos recueillis par Marie-France Etchegoin, *Nouvel Observateur*, 21-27 septembre 2006, p. 27.

LITTELL, Jonathan, NORA, Pierre, « Conversation sur l'histoire du roman » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, n° 144, pp. 25-44, ISSN : 0246-2346, 196 pages

LITTELL, Jonathan, MILLET, Richard, « Conversation à Beyrouth » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, n° 144, pp. 4-24, ISSN : 0246-2346, 196 pages

MESNARD, Philippe, « Versus : Confronter le Bienveillantes et le rapport de Brodeck » in VIART Dominique, *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines 10 », 2009, pp. 239-262, ISBN : 978-2-256-91146-0, 363 pages

MINARD, Adrien et PRAZAN ,Michael, « Un Goncourt, bon prix, bon œil », in Libération, le 16 novembre 2006, p. 29.

NIVAT, Georges – « Littell, ou l'infini du mal », no 3201, 29 novembre 2006 consultable sur <http://www.reforme.net/journal/11302006-reforme-3201>

NIVAT, Georges, « Les Bienveillantes et les classiques russes » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, no 144, pp. 56 -65, ISSN 0246-2346, 196 pages

SOLCHANY, Jean, « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction » in *Revue de l'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Éditions Belin, juillet-sept 2007, n°3, pp.158-178, ISBN : 978-2-7011-4137-0, 219 pages

TYSEBAERT, Evelyne, « Le corps du monde. À propos du livre de Jonathan Littell. Les Bienveillantes » in *Revue française de psychanalyse*, no.4, P.U.F., 2009, pp. 1069-1081, ISSN : 2105-2964, 323 pages

« "Les Bienveillantes" de Jonathan Littell : Le destin d'un monstre ordinaire au cœur de la mécanique nazie »- 18 août 2006, <http://www.buzz-litteraire.com/post/2006/08/18/294-les-bienveillantes-de-jonathan-littell-rentree-litteraire-2006>

MERCIER-LECA, Florence, « Les Bienveillantes et la tragédie grecque Une suite macabre à L'Orestie d'Eschyle » in *Le débat*, Paris, Gallimard, mars-avril 2007, no 144, pp. 45-55, ISSN 0246-2346, 196 pages

Entretien avec Jonathan Littell, *Journée solidarité Syrie : grand entretien avec Jonathan Littell*, émission sur France Culture, 17.04.2012, <http://www.franceculture.fr/emission-du-grain-a-moudre-journee-solidarite-syrie-grand-entretien-avec-jonathan-littell>

## **b) Ouvrages**

BLANRUE, Paul-Eric, *Les Malveillantes enquête sur le cas Jonathan Littell*, Paris, Scali, 2006, ISBN : 2-350-12105-4, 124 pages

BESSIÈRE, Jean, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Lovreval, Éditions Labor, 2006, ISBN : 2-8040-2463-6, 89 pages

DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Holocaustes ordinaires. Histoires d'usurpation Extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, ISBN : 978-2-227-47721-6, 186 pages

LEMONIER, Marc, *Les Bienveillantes décryptées. Carnets de notes*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2007, ISBN : 978-2-84228-308-7, 237 pages

HUSSON, Edouard, TERESTCHENKO Michel, *Les complaisantes : Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007, ISBN : 978-2-7554-0152-3, 254 pages

MEYRONNIS, François, *De l'extermination considérée comme un des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 2007, ISBN : 978-2-07-078591-9, 190 pages

### **3) Ouvrages, essais consacrés à la Shoah, au génocide**

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1999 (1<sup>ère</sup> édition 1998), trad. de l'italien par Pierre Alferi, ISBN : 2-7436-0475-1, 236 pages

ARENDDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem* in *Les origines du totalitarisme Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, traduction de Micheline Pouteau, Martine Leiris, Jean-Loup Bourget, ISBN : 2-07-075804-4, 1615 pages

BROWNING, Christopher R. , *Des hommes ordinaires, Le 101<sup>e</sup> bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, Paris, Les belles lettres, 1994, ISBN : 2-251-38025-6, 284 pages

COQUIO, Catherine, 1999, *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, ISBN : 2-226-11093-3, 680 pages

DOBBELS, Daniel et MONCOND 'HUY Dominique (dir), *Les camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2006, 2e édition, revue et modifiée, ISBN : 2-7535-0306-0, 327 pages

HILBERG, Raoul, *La destruction des Juifs de l'Europe*, vol I, Paris, Gallimard, coll. « folio histoire », 2006, (Édition définitive complétée et mise à jour), traduit de l'anglais par

Marie-France de Paloméra et André Charpentier, Pierre-Emmanuel Dauzat, ISBN : 978-2-07-030983-2, 712 pages

JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1990, ISBN : 978-2707313638, 128 pages

LACOSTE, Charlotte, *Séductions du bourreau : négation des victimes*, Paris, PUF, 2010, ISBN : 978-2-13-058430-8, 479 pages

LAUTERWEIN, Andrea, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne Fédérale*, Paris, Éditions Kimé, 2005, ISBN : 2-84174-354-3, 234 pages

LEFEBVRE, Barbara, FERHADJIAN Sophie, *Comprendre les génocides, du XX<sup>e</sup> siècle. Comparer-Enseigner*, Paris, Editions Bréal, 2007, ISBN : 978-2-7495-0722-4, 319 pages

LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 2006, (1ère édition 1989), ISBN : 2-07-071511-6, 201 pages

MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, ISBN : 978-2-234-05998-6, 419 pages

MENDEL, Gérard, *La révolte contre le père Une introduction à la socio-psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, 436 pages

ONFRAY, Michel, *Le songe d'Eichmann précédé de Un kantien chez les nazis*, 2008, Paris : Galilée, ISBN : 978-2-7186-0767-2, 94 pages

PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Editions Belin, 1995, ISBN : 2-7011-1933-2, 379 pages

PIPET, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2000, ISBN : 2-7384-8801-3, 154 pages

PRAZAN, Michaël Prazan, *Einsatzgruppen sur les traces des commandos de la mort nazis*, Paris, Seuil, 2010, ISBN : 978-2-02-099290-9, 564 pages

REES, Laurence, *Auschwitz Les nazis et la Solution finale*, Paris, Albin Michel, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, 2005, ISBN : 978-2-253-12096-4, 476 pages

RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne/Paris, Éditions Delachauw et Niestle, coll. « Sciences des discours », 1998, ISBN : 2-603-01087-5, 288 pages

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit*, l'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, ISBN : 2-7384-7411-X, 233 pages

SEMPRUN, Jorge et WIESEL, Elie, *Se taire est impossible*, Paris, Éditions Mille et une nuit/Arte Éditions, 1995, ISBN : 2-8420-5026-6, 47 pages

SERENY, Gitta, *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Frantz Stangl, commandant de Treblinka*, Denoël, 2007, traduit de l'anglais par Colette Audry, ISBN : 978-2-20725929-0, 409 pages

SEMELLIN, Jacques, *Purifier et détruire usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, ISBN : 2-02-047847-1, 485 pages

SIMONNOT, Philippe, *Juifs et Allemands : pré-histoire d'un génocide*, Paris, Presses universitaires de France. 1999, ISBN : 2-13-049851-5, 395 pages

STANELEY, Milgram , *Soumission à l'autorité*, Paris : Calmann-Lévy 1974, ISBN : 2-7021-0457-6, 268 pages

TROCAN, Lelia, *Les années de plomb*, Paris, L'Harmattan, coll. « Roman historique » 2007, ISBN : 978-2-296-03386-3, 183 pages

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les Juifs, la mémoire et le présent*, Paris : La Découverte, coll. « Cahiers libres », vol.2, 1991, pp. 205-267, ISBN : 2-7071-2056-1, 321 pages

WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2011, (1ère édition 2003), ISBN : 978-2-228-90611-1, 282 pages

WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, 1986, ISBN : 2-13-038971-6, 179 pages

WIESEL, Elie, *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, ISBN : 2-02-004609-1, 248 pages

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette Littératures, 1995, ISBN : 2-259-02461-0, 506 pages

#### 4) Œuvres littéraires au sujet du génocide, de la Shoah, de deux guerres mondiales

ANTELME, Robert, *Espèce humaine*, Paris, Gallimard, NRF, 1996, édition revue et corrigée, ISBN : 2-07-029779-9, 306 pages

BINET, Laurent, *HHhH*, Paris, Éditions Grasset/Fasquelle, 2009, ISBN : 978-2-246-76001-6, 440 pages

DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, (1ère édition 1965, Éditions Gonthier), ISBN : 2-7073-0290-2, 182 pages

ERTEL, Rachel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish d'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, ISBN : 2-02-018355-2, 215 pages

GRASS, Günter, *Pelures d'oignon*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, traduit de l'allemand par Claude Porcell, ISBN : 978-2-02-093395-7, 410 pages

GROSSMAN, Vassili, *Vie et Destin*, Lausanne, L'âge de l'homme, 1995, trad. du russe par Alexis Berelowitch avec la collaboration d'Anne Coldefy-Faucard, ISBN : 978-2-8251-0595-5, 818 pages

HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, ISBN : 2-02-067913-2, 290 pages

HILSEN RATH Edgar, *Le Nazi et barbier*, Paris, Éditions Attila, 2010, traduit par Jörg Stikkan & Sacha Zilberfard, ISBN : 978-2-917084-17-5, 506 pages

HCESS, Rudolf, *Le commandant d'Auschwitz parle*, Paris, Editions La découverte, coll. « Poche », préface et postface de Geneviève Decrop, 1995, ISBN 978-2-7071-4499-7, 268 pages

KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, Paris, Éditions 10-18, 2002, trad. du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, ISBN : 2-264-03381-9, 366 pages

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1987, trad. de l'italien par Martine Schruoffeneger ISBN : 2-260-00528-4, 265 pages

MANEA, Norman, *Le retour du hooligan : une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, ISBN : 2-02-083296-8, 447 pages

MERLE Robert, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, (1ère édition 1975), ISBN : 2-07-036789-4, 369 pages

REMARQUE, Erich Maria, *À l'ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 2004, (1ère éd. 1968), traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, ISBN : 2-253-00670-X, 220 pages

ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Hachette littératures, 2008, (1ère éd. 1998), ISBN : 2-01-278913-7, 190 pages

SCHWARZ-BART, André, *L'étoile du matin*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, ISBN : 978-2-7578-2015-5, 251 pages

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, (1ère édition 1994), ISBN : 978-2-07-074049-9, 318 pages

SEMPRUN, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 2002, (1ère édition 1963), ISBN : 2-07-036276-0, 279 pages

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Julliard, 1975, trad. du russe par Lucia et Jean Cathala, ISBN : 2-264-00070-8, 189 pages

STEINER, Jean François, *Treblinka*, avec une préface de Simone de Beauvoir, Paris, Fayard, 1966, ISBN : 2-253-01182-7, 510 pages

TOURNIER, Michel, 1970, *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », ISBN : 978-2-07-036656-1, 599 pages

Wiesel Elie, *La nuit*, Paris, les Éditions de Minuit, avant-propos de François Mauriac 2010, (1ère édition 1958), ISBN : 978-2-7073-1992-0, 200 pages

## 5) Ouvrages de critique générale

ANZIEU, Didier, *Le moi peau*, Paris, Dunod, 1995, (nouvelle édition revue et augmentée), ISBN : 978-2-10-002793-4, 291 pages

ASHOLT, Wolfgang, DAMBRE, Marc, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses Sorbonne Nouvelles, 2010. 978 -2-87854-497-8, 318 pages

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, ISBN : 2-7143-0334-X, 268 pages

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990, (1ère éd. 1943), ISBN 2-7143-0194-0, 302 pages

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943, ISBN : 2-7143-0876-7, 376 pages

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté Essai sur l'imagination matérielle*, Paris, Librairie José Corti, 1947(imprim 1984), ISBN : 2-7143-0057-X, 407 pages

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, (1ère éd. 1957), ISBN : 2130423310, 214 pages

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, (6ème édition), ISBN : 2130549500, 183 pages

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, ISBN : 978- 2-07-032325-0,190 pages

BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, ISBN : 2-13-041454-0,172 pages

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, trad. du russe par Andrée Robel, 471 pages

BAKHTINE, Mikhaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, trad. Daria Olivier, ISBN : 2-07-071104-8, 488 pages

BALMES, François, *Ce que Lacan dit de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque du collège international de philosophie », ISBN : 1999-2-13-049969-4, 214 pages

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, ISBN : 978-2-02-006060-8, 89 pages

BARTHES, Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, *Littérature et réalité*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points série Essais », 1982, ISBN : 2-02-006236-4, 181 pages

BATAILLE, Georges, 1957, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2007, (1ère édition 1957), ISBN : 978-2-07-032607-5, 201 pages

BELLEMIN-NOË, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996, ISBN : 2-09-190454-6, 128 pages

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris / Montréal (Québec) : l'Harmattan, coll. « Espaces francophones », 1999, ISBN : 2-7384-7813-1, 462 pages

BERTHET, Dominique, (dir), *Figures de l'errance*, Paris, Harmattan, coll. « Ouverture philosophique. Série Esthétique », Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques (Fort-de-France), 2007, ISBN : 978-2-296-03693-2, 262 pages

BERTRAND, Jean-Marie et al (dir), *Langue et histoire, actes du colloque de l'École doctorale d'histoire de Paris 1*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, ISBN : 978-2-85944-681-9, 229 pages

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998, ISBN : 2-07-032475-3, 376 pages

BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1971(1ère éd. 1943), pp. 25-79, pp. 272-292, ISBN : 2-07-020731-5, 354 pages

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, ISBN : 978-2-7073-0298-4, 475 pages

BRETON Philippe, LE BRETON David, *Le silence et la parole Contre les excès de la communication*, Toulouse, Editions Eres, 2009, ISBN : 978-2-7492-1141-1, 116 pages

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, ISBN : 2-02-006275-5, 409 pages

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000, (1<sup>ère</sup> éd. 1960, Les éditions de Minuit), ISBN : 2-07-072502-2, 186 pages

CHELEBOURG, Christian, 2000, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, 2-09-191057-0, 192 pages

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. 1969), ISBN : 2-2215-0319-8, 1060 pages

CHIANTARETTO Jean François, *L'écriture de soi, peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2002, ISBN : 2-84246-059-6, 260 pages

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, ISBN : 2-02-005058-7, 416 pages

CONIO, Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Sauf-conduit », Centre de recherche sur les cultures littéraires européennes (Nancy), 2010, ISBN : 2-8251-1487-1, 290 pages

DANGER, Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Éditions Librairie Nizet, 1993, ISBN : 2-7078-1171-8, 216 pages

DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1993, (1<sup>ère</sup> édition 1975), ISBN : 2-07-029201-0, 358 pages

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 7-62, ISBN : 978- 2- 7073- 0067- 6, 494 pages

DERRIDA, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, ISBN : 2-02-005182- 6, 440 pages

DETIENNE, Marcel, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1989, ISBN : 978-2-07-071454-4, 233 pages

DIDI HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, ISBN : 978-2-7073-2037-7, 268 pages

DIDI HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, ISBN : 978-2-7073-1858-9, 235 pages

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996, ISBN : 2- 84310- 002- X, 262 pages

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, Bordas, 1984, (1ère éd. 1969), ISBN : 2-04-015678-X, 536 pages

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Quadrige/PUF, 1993, (1ère éd.1964, Presses Universitaires de France), ISBN : 2 13 044686 8, 132 pages

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Bernard Grasset, 1990 (1ère éd. Grasset & Fasquelle pour la trad. fr., 1985), trad. Myriem Bouzaher, ISBN : 2-246-34261-9, 315 pages

ELIADE, Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magicoreligieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979, (1ère éd.1952), ISBN-13:978-2070286652, 238 pages

ESQUENAZI, Jean Pierre, *La vérité de la fiction*, Paris, Lavoisier : Hermes Sciences, 2009, ISBN : 978-2-7462-2198-7, 201 pages

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité-la volonté de savoir*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976, ISBN : 2-07-029589-3, 211 pages

FOREST Philippe, GUAGAIN Claude, *Les Romans du je*, Nantes, Éditions Pleins Feux collection Horizons comparatistes, 2001, ISBN : 2-912567-32-7,490 pages

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque de Payot », 1967, nouvelle édition, 287 pages

FREUD, Sigmund, , *Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Essais», 1985, ISBN : 2-07-032467-2, 342 pages

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, ISBN : 2-02-006116-3, 480 pages

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, ISBN : 2-02-002039-4, 286 pages

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1991, ISBN : 2-02-012851-9, 150 pages

GOLDBERG, Jacques, *La Culpabilité, axiome de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1985, ISBN : 2-13-039047-1, 287 pages

GRONDIN, Jean, *L'herméneutique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, ISBN : 2-13-055524-1, 128 pages

GUILLERAULT Gérard, *Le miroir et la psyché Dolto, Lacan et le stade du miroir*, Gallimard, coll. « nrf », 2003, ISBN : 2-07-076886-4, 279 pages

GUITTON, Edouard, (dir), *Culpabilité dans la littérature française*, in *Travaux de littérature* (Paris), Paris, Éditions Adirel, 1995, ISSN : 0995-6794-8, 454 pages

GUTMANN, Annie, SULLIVAN, Pierre, (dir), , *Le visage et la voix*, Paris, In Press, coll. « Explorations psychanalytiques », 2004, ISBN : 2-84835-022-9, 283 pages

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire-essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, ISBN : 978-2-01-145057-9, 159 pages

HAMON, Philippe, *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, ISBN : 2-86589-031-7, 288 pages

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1994, (4e éd), ISBN : 2-01-020309-7, 247 pages

INGRAO, Christian, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010, ISBN : 978-2-213-65550-5, 521 pages

JAUSS, Hans, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, trad. de l'allemand par Maurice Jacob, ISBN : 2-07-071173-0, 457 pages

JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, (2e édition revue), ISBN : 2-7181-9307-7, 192 pages

KORFF-SAUSSE, Simone, *D'Oedipe à Frankenstein, figures du handicap*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, ISBN : 2- 220 -04891- 8, 208 pages

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, ISBN : 2-02-001950-7, 379 pages

KRISTEVA, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 2-02-005539-2, 247 pages

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, ISBN : 2-07-070815-2, 199 pages

LACAN, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVI, D'un autre à l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 2006, pp.45-90, pp. 295-307, ISBN : 978-2-02-082705-8, 427 pages

LACAN Jacques, *Ecrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, ISBN : 2- 02- 000580-8, 289 pages

LACAN, Jacques, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu Essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Paris, Navarin, 1984, 112 pages

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Essais, débats », 2008, (5e édition entièrement revue), ISBN : 978-2-13-056278-8, 330 pages

LECALIRE, Serge, *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, ISBN : 2-02-006380-8, 187 pages

LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, 2001, ( 8<sup>e</sup> édition) Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », ISBN : 2-13-052024-3, 92 pages

MAIDI, Houari, *La plaie et le couteau (et si la victime était le bourreau)*, Paris, Delachoux et Niestlé S.A., coll. « Champs psychanalytiques », 2003, ISBN : 2-603-01310-6, 223 pages

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1981, (1ère édition 1945), ISBN : 978-2-07-029337-7, 531 pages

MONNEYRON, Frédéric, 1994, *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, ISBN : 978-2-902709-88-5, 149 pages

MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, ISBN : 2-902709-94-3, 180 pages

NASSIF, Jacques, 2004, *L'écrit, la voix : fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Paris, Aubier, coll. « Aubier psychanalyse », ISBN : 2-70072424-0, 348 pages

PARROCHIA, Daniel, *Le réel*, Paris, Bordas, coll. « Philosophie présente », 1991, ISBN : 2-04-019002-3, 191 pages

PORÉE, Jérôme, 2000, *Le mal, homme coupable, homme souffrant*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Philosophie », ISBN : 2-200-21972-5, 192 pages

POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, 521 pages

POULET, Georges -*Metamorfozele cercului*, Bucaresti, Univers, 1987, avant-propos Mircea Martin

POULET, Georges, 1986, *La conscience critique*, Paris, Librairie Jose Corti, 1986, (3e éd.), ISBN : 2-7143-0159-2, 314 pages

RAMOND, Charles ,(coord), *Derrida La déconstruction*, Paris , Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », ISBN : 2-13-053920-3, 167 pages

REBATET Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Lafont et Compagnie Française de la Librairie, 1969, ISBN : 978-2-221-03591-7, 895 pages

RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, 252 pages

RICOEUR, Paul , *Temps et récit, tome III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 (éd. complète), ISBN : 2-02-006372-7, 426 pages

SCHILDER, Paul, *L'image du corps Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968, trad. de l'anglais par François Gantheret et Paule Truffert, avant-propos et bibliogr. des travaux de P. Schilder par François Gantheret, ISBN : 978-2-07-022481-4, 352 pages

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Série Essais », 2001, ISBN : 2-02-041483-X, 347 pages

TAMINES, Joëlle Gardes Tamines, (coll.) *Ironie entre dualité et duplicité*, textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, coll. « Textuelles. Littérature » 2007, ISBN : 978-2-85399-657-0, 256 pages

THOMAS, Joël, (*dir*), *Introduction aux méthodes de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, ISBN : 2-7298-6776-7, 319 pages

TROCAN, Lelia, CÂRȚU, Emil, *Enciclopedia de muzică universală*, București, Editura Enciclopedică, 2000, ISBN : 973-45-0307-3, 297 pages

TROCAN, Lelia, *La dialectique de l'être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Scrisul românesc, 2002, ISBN : 973-38-0337-5, 289 pages

VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne Le roman en France, XIXe-XXe siècle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université, information, formation », 1985, ISBN : 2-09-190030-3, 167 pages

VASSE, Dominique, *L'ombilic et la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, ISBN : 2-02-002767-4, 222 pages

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005, ISBN : 2-04-729952-7, 511 pages

WALL, Anthony, *Ce corps qui parle. Pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Collection Théorie et littérature », 2005, ISBN : 2-89261-439-2, 298 pages

WOLFANG, Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditeur P. Mardaga, 1985, (1ère édition 1976), ISBN : 2-87009-217-2, 405 pages

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La Bibliothèque de L'Imaginaire », 2002, ISBN 2 7061 1041 4, 275 pages

ZALTZMAN, Nathalie, *L'esprit du mal*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2007, ISBN : 978-2-87929-566-4, 109 pages

ZALTZMAN, Nathalie, *La résistance de l'humain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 1999, ISBN : 2-13-049835-3, 166 pages

## 6) Articles de critique et théorie littéraire

ANDRÉ, Marie Odile, « Jean Echenoz ou le roman errant » in Arlette Boulumié (dir) *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l'Université d'Angers, coll. « Recherche sur l'imaginaire », Cahiers XXXII, Angers, 2007, 113-123, ISBN 978-2-915751-15-4, 282 pages

BARTHES, Roland, « Histoire et sociologie du Vêtement » in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 12<sup>e</sup> année, N<sup>o</sup>. 3, Paris, Éditions A. Colin, 1957, pp. 430-441, ISSN : 0395-2649

BATAILLE, Georges, « Histoire de l'œil », in *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 11-70, ISBN : 2-07-026794-6, 461 pages

BATAILLE, Georges, « L'anus solaire », in *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp.79-87, ISBN : 2-07-026794-6, 461 pages

BATAILLE, Georges, « Œil », in *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 187-189, ISBN : 2-07-026794-6, 461 pages

BATAILLE, Georges « Structure psychologique du fascisme », in Articles (La critique sociale), *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 337-372, ISBN : 2-07-026794-6, 461 pages

BATAILLE, Georges, « Réflexions sur le bourreau et la victime », in *Œuvres complètes, XI, Articles 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, p. 262-267, ISBN : 2-07-071267-2, 593 pages

BATAILLE, Georges, « Dossier de l'œil pinéal » in *Œuvres complètes II, Ecrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 13-50, ISBN : 2-07-026794-6, 680 pages

BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1987, pp. 573-627, ISBN : 2-07-071145-5, 734 pages

BEEVOR, Antony « La fiction et les faits. Périls de la faction », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 26-40, ISSN 0246-2346, 224 pages

BEEVOR, Antony, LITTELL Jonathan, « Du bon usage romanesque de l'histoire » in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 86-100, ISSN 0246-2346, 224 pages

BEM, Jeanne, « La mère-miroir. Réflexions sur Albert Camus et Roland Barthes » in BLOCH Peter André , SCHNYDER Peter,(dir) , *Miroirs - Reflets esthétiques de la duplicité* Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 125-135, ISBN : 2-86820-253-5, 391 pages

BINET, Laurent, « Le merveilleux réel », *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 80-85, ISSN 0246-2346, 224 pages

BOUCHERON, Patrick « On nomme la littérature, la fragilité de l'histoire », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 41-56, ISSN 0246-2346, 224 pages

BOUREAU, Alain, « Hyménée philadelphe, le mariage égyptien entre frère et sœur et son oubli occidental » in BANNOUR, Wanda, BERTHIER Philippe, (dir), *Éros Philadelphe, Frère et sœur, passion secrète*, colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-la Salle Paris, Félin, 1992, pp. 27 -49, ISBN : 2-86645-116-3, 305 pages

CAVALLERO, Claude, « Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J-M. Le Clézio » in Arlette Boulumié (dir) *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l'Université d'Angers, coll. « Recherche sur l'imaginaire », Cahiers XXXII, Angers, 2007, pp.103-113, ISBN : 978-2-915751-15-4, 282 pages

COMPAGNON, Antoine, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 62-70, ISSN : 0246-2346, 224 pages

COUSINIÉ, Frédéric, « Imago vocis : Echo, image de la voix dans Echo et Narcisse de Nicolas Poussin » in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 108, n°108-1, 1996, pp. 281-317.

CORBIN Alain, « Les historiens et la fiction » in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 57-61, ISSN 0246-2346, 224 pages

GAUDIN, Françoise, « L'errance du récit dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun » Arlette Boulumié (dir) *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l'Université d'Angers, coll. « Recherche sur l'imaginaire », Cahiers XXXII, Angers, 2007, pp. 155-165, ISBN 978-2-915751-15-4, 282 pages

GENGEMBRE, Gallimard, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations » in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 122-135, ISSN 0246-2346, 224 pages

GLAUDES, Pierre, « *Saturne philadelphe : Verlaine et la sœur absente* » in BANNOUR, Wanda, BERTHIER Philippe, (dir), *Éros Philadelphe, Frère et sœur, passion secrète*, colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-la Salle Paris, Félin, 1992, pp.181-208, ISBN : 2-86645-116-3, 305 pages

MADÉLÉNAT, Daniel, « Moi, biographe m'as-tu vu ? », in *Revue de littérature comparée*, no 325, 2008, Paris, Klincksieck, pp.95-108, ISSN : 0035-1466, 148 pages

NICOL, Françoise « La tribu errante dans la poésie arménienne d'après 1915 » in Arlette Boulumié (dir) *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l'Université d'Angers, coll. « Recherche sur l'imaginaire », Cahiers XXXII, Angers, 2007, pp. 165-181, ISBN 978-2-915751-15-4, 282 pages

NORA, Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 6-12, ISSN 0246-2346, 224 pages

OZOUF, Mona « Récits des romanciers, récits des historiens, in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 13-25, ISSN 0246-2346, 224 pages

SCHNYDER, Peter, « De Narcisse à Echo. Mythe d'un miroir, miroir d'un mythe » in BLOCH Peter André , SCHNYDER Peter,(dir), *Miroirs - Reflets esthétiques de la duplicité* Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 71-89, ISBN : 2-86820-253-5, 391 pages

SPAAS, Lieve, « *Catherine et Barnadin de Saint-Pierre Œdipe adelphique* » in BANNOUR, Wanda, BERTHIER Philippe, (dir), *Éros Philadelphe, Frère et sœur, passion secrète*, colloque de Cerisy, Centre culturel international de Cerisy-la Salle Paris, Félin, 1992, pp.85-104, ISBN : 2-86645-116-3, 305 pages

TADIÉ, Jean-Yves , « Les écrivains et le roman historique au XXe siècle in *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 165, mai-juin 2011, pp. 136-145, ISSN 0246-2346, 224 pages

TISSOT, Camille, entretien avec Claude Lanzmann réalisé par Camille Tissot, Laurent Martinet à l'occasion du déjeuner des best-sellers de l'année 2009, réunis par l'Express à Fouquet's, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-lanzmann-la-fiction-ne-donne-pas-tous-les-droits\\_857748.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-lanzmann-la-fiction-ne-donne-pas-tous-les-droits_857748.html)

## 7) Dictionnaires

BLAY, Michel, (dir), *Grand Dictionnaire de la philosophie Larousse*, Paris, CNR EDITIONS Larousse : VUEF, 2003, ISBN : 2-03-501053-5, 1106 pages

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982 (1ère éd. 1969), ISBN : 2-2215-0319-8, 1060 pages

*Encyclopedia Universalis*, Paris, corpus 11 (28 corpus), 2002, ISBN : 2 -85229-550-4, 1102 pages

*Nouveau Larousse Encyclopédique*, Paris, Larousse, dictionnaire en 2 volumes, vol A – Kersetz , 1994, ISBN : 2-03- 153101-8, 864 pages

SOULAGES, François et MORIZOT, Jacques in *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS, éditions sous la direction de Michel Blay, 2003, ISBN : 2-03-501053-5, 1105 pages

TAMINES, Joëlle Gardes, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, (4e édition revue et augmentée.) 2011, ISBN : 978-2-200-27021-6, 239 pages

VAN GORP, Hendrick, DELABASTITA Dirk, D' HULST Lieven, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2001, ISBN : 2-7453-0436-4, 533 pages

WERBER Bernard , *Encyclopédie du savoir relatif et absolu*, Paris, Éditions Albin Michel et Bernard Werber, 2009, p. 499.

## 8) Cinématographie

CHAPLIN Charlie, *Le dictateur*, (réal.), France, Gaillon, Opening, 1999, 1 DVD

LANZMANN Claude, (real), *Shoah*, Paris, Why not productions, 2002, 4 DVD

MOLL, James (réal.), SPIELBERG, Steven, (prod), *Les derniers jours*, Paris Boulogne-Billancourt : Studio Canal, 2001

RESNAIS, Alain, (real), CAYROL Jean (texte), EISLER Hanns (musique), *Nuit et brouillard*, Paris, Arte Vidéo, Argos Films, cop. 1997

PRAZAN, Michael, (real), *Einsatzgruppen: les commandos de la mort*, Paris, France télévisions distribution , 2009, 1 DVD

ROSSIF, Frédéric, (real), MEYER Philippe (texte), *De Nuremberg à Nuremberg*, Paris, Éditions Montparnasse, 2010, 2 DVD

SPIELBERG, Steven, (real), *Schindler's list*, États-Unis, S.I., Universal, 2004, 1 DVD

## INDEX DES NOMS

---

### A

Adorno Theodor W · 8  
Agamben Giorgio · 5, 6, 7, 289, 300, 303  
Antelme Robert · 7, 8, 9, 10, 11, 212, 331

---

### B

Bach Johann Sebastien · 29, 43, 72, 88, 89, 186, 303  
Bachelard Gaston · 29, 52, 154, 155, 156, 157, 158, 159,  
160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 174,  
175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188,  
189, 196, 197, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,  
211, 214, 215, 216, 217, 264  
Balmès François · 242  
Barthes Roland · 6, 9, 10, 13, 62, 85, 143, 220, 265, 358  
Bataille Georges · 72, 73, 74, 75, 78, 79  
Beevor Antony · 332, 333  
Beniamino Michel · 2  
Bergez Daniel · 222  
Berthet Dominique · 94  
Bessière Jean · 73, 332  
Blanchot Maurice · 53, 54, 55, 56, 69, 72, 123, 152, 276,  
287  
Breton Philippe · 7  
Browning Christopher R. · 247, 250, 291  
Bruneteau Bernard · 6

---

### C

Campion Pierre · 291, 302  
Cayrol Jean · 6, 16  
Certeau de Michel · 13  
Chelebourg Christian · 208  
Chevalier Jean · 111, 124, 148, 149, 150, 151, 188, 191  
Chiantaretto Jean François · 19, 303  
Clement Murielle Lucie · 71, 310, 324, 341  
Cohn Bendit Daniel · 288  
Compagnon Antoine · 272, 273, 274, 275  
Coquio Catherine · 6

---

### D

Delbo, Charlotte · 11  
Deleuze Gilles · 67  
Derrida Jacques · 28, 355  
Detienne Marcel · 89  
Didi-Huberman Georges · 135  
Durand Gilbert · 29, 157, 161, 165, 168, 210, 211, 212, 214,  
215, 217, 218

---

### E

Eco Umberto · 139, 272  
Eliade Mircea · 269  
Ertel Rachel · 7

---

### F

Flaubert Gustave · 41, 72, 103, 254, 265, 317, 355  
Forest Philippe · 294  
Foucault Michel · 100  
Freud Sigmund · 12, 57, 78, 100, 102, 107, 120, 123, 125,  
135, 192, 212, 262, 294, 322, 350, 352

---

### G

Garrisson Janine · 13  
Genette Gerard · 13, 29, 222, 226, 228, 229, 232, 234, 235,  
239, 243, 244, 245, 246, 251, 255, 260, 272, 279, 284,  
285, 295, 350, 370  
Gengembre Gérard · 13, 14  
Gheerbrant Alain · 111, 124, 148, 149, 150, 151, 188, 191  
Goldberg Jacques · 93, 100, 125  
Grass Günter · 91, 223  
Grossman Vassili · 285, 318, 319  
Guagain Claude · 294, 352  
Guattari Felix · 67, 351  
Guillerault Gérard · 109, 110  
Gutmann Annie · 57

---

## H

Haenel Yannik · 15  
Haidi Houari · 101, 102  
Hatzfeld Jean · 5, 184  
Hilberg Raoul · 142, 247, 292  
Hilsenrath Edgar · 18, 312  
Humbert Fabrice · 259  
Husson Edouard · 47, 51, 70, 105

---

## I

Ingrao Christian · 262, 263  
Iser Wolfgang · 10, 356

---

## J

Jauss Hans Robert · 27  
Joly Martine · 135, 136, 137, 139, 143

---

## K

Klemperer Victor · 277, 278  
Korff-Sausse Simone · 58  
Kouakou Jean Marie · 301  
Kristeva Julia · 30, 39, 62, 70, 81, 174, 199, 272

---

## L

Lacan Jacques · 106, 108, 109, 110, 242, 350, 353, 354  
Lacoste Charlotte · 204  
Lanzmann Claude · 15, 16, 19, 36, 157, 197, 342, 360  
Le Breton David · 7  
Leclaire Serge · 26  
Lemkin Raphael · 6  
Lemonnier Marc · 308  
Levi Primo · 6, 7, 8, 9, 10, 48, 100, 174, 331  
Levinas Emmanuel · 69

---

## M

Madelénat Daniel · 295  
Maugeneau Dominique · 30  
Maurice Merleau-Ponty · 30, 133  
Mercier-Leca Florence · 272, 302, 303, 304

Merle Robert · 16, 17, 48, 179  
Monneyron Frederic · 82, 83

---

## N

Nassif Jacques · 34, 221  
Nivat Georges · 285

---

## O

Onfray Michel · 279, 280

---

## P

Parrau Alain · 8  
Parrochia Daniel · 27  
Poulet Georges · 29, 35, 37, 41, 46, 49  
Prazan Michaël · 19, 142, 345

---

## R

Rameau Jean-Philippe · 35, 114, 115, 303  
Rancière Jacques · 19  
Rebatet Lucien · 29, 89  
Ricardou Jean · 282  
Ricoeur Paul · 10, 12, 13, 355  
Rinn Michael · 16  
Rosset Clément · 156  
Rousset David · 8, 10, 289, 291, 331  
Ruszniewski –Dahan Myriam · 11, 14, 16

---

## S

Sartre Jean-Paul · 123, 221, 287  
Schilder Paul , · 30, 62, 67, 81, 85, 86, 355  
Schnyder Peter · 109  
Schoentjes Pierre · 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 318, 320, 322  
Schwartz Bart André · 11  
Semprun Jorge · 7, 8, 9, 10, 11, 19  
Sereny Gitta · 17, 18  
Simonnot Philippe · 116  
Solchany Jean · 19, 284  
Sullivan Pierre · 57

---

**T**

Terestchenko Michel · 47, 70, 105  
Thomas Chantal · 13, 43, 45, 50, 65, 68, 75, 84, 91, 95, 103,  
105, 118, 121, 125, 128, 130, 147, 150, 168, 169, 173,  
181, 188, 209, 210, 228, 229, 230, 234, 236, 240, 241,  
250, 255, 256, 270, 281, 286, 294, 296, 298, 301, 302,  
303, 305, 307, 314, 334  
Tournier Michel · 12, 69  
Trocan Lelia · 2, 220, 327

---

**W**

Wall Anthony · 114  
Wardi Charlotte · 6, 7, 10, 12, 13, 14, 18, 26  
Werber Bernard · 333, 360  
Wiesel Elie · 5, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 348  
Wieviorka Annette · 7, 8, 9, 10

---

**Z**

Zaltzman Nathalie · 12, 90

## MOTS-CLÉS

Jonathan Littell, *Bienveillantes*, Shoah, bourreau nazi, réalité, compréhension, quête, histoire personnelle, échec, imaginaire, voix narrative

# TABLE DE MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	5
Parler ou se taire ? Les voix des rescapés .....	5
Le droit à la fiction.....	9
Fiction et histoire .....	12
Inédit : La voix du bourreau.....	16
Problématique .....	21
Méthodologie .....	27
Plan .....	31
<b>Partie I La réalité à travers une voix</b> .....	34
<b>I.1 Acheminement d'une voix</b> .....	37
I.1.1 La voix de la vérité .....	37
I.1.2 En quête .....	41
I.1.3 Les voix des autres .....	59
I.1.4 La voix du corps .....	62
I.1.5 L'œil pinéal.....	75
I.1.6 Femme rejetée, femme désirée .....	79
I.1.7 L'androgynie, le désir philadelphe .....	82
I.1.8 Image du corps dans l'espace de l'horreur .....	84
I.1.9 La voix des arts.....	86
<b>I.2 Voix et recherche identitaire.</b> .....	91
I.2.1 Errance.....	94
I.2.2 Le stade du miroir.....	106
I.2.3 Miroir reflets /opacité .....	108

I.2.4 Double- symptôme d'un déséquilibre.....	114
I.2.5 Du regard de l'autre à la redécouverte de soi .....	117
I.2.6 La quête religieuse.....	121
I.2.7 Relation avec la mère .....	123
I.2.8 La culpabilité .....	123
I.2.9 Identité victimaire.....	127
<b>Partie II La réalité à travers une vision .....</b>	<b>133</b>
<b>II.1 Imagerie des Bienveillantes.....</b>	<b>134</b>
II.1.1 Photos- souvenirs/vidé référentiel pour Littell.....	143
II.1.2 La magie des nombres.....	148
II.1.3 Images itératives.....	152
<b>II.2 Imaginaire des quatre éléments.....</b>	<b>156</b>
II.2.1 L'imaginaire aquatique .....	159
II.2.2 Nostalgie du retour .....	166
II.2.3 La terre-appel vers les profondeurs.....	170
II.2.4 La poétique de l'air .....	185
II.2.5 La poétique du feu.....	205
<b>II.3 Une lecture durandienne de l'imaginaire de Littell.....</b>	<b>209</b>
<b>Partie III La voix du récit .....</b>	<b>220</b>
<b>III.1 Mise en œuvre de la temporalité.....</b>	<b>222</b>
III.1.1 Rythme.....	223
III.1.2 Récits rétrospectifs.....	229
III.1.3 Prolepses .....	244
III.1.4 Les temps verbaux .....	249
III.1.5 Métadiégèse .....	255

<b>III.2 Espace entre horreur et esthétisation</b> .....	261
<b>III.3 La voix des textes</b> .....	272
<b>III.4 Rapports métatextuels</b> .....	279
<b>III.5 Entre les textes littéliens</b> .....	282
<b>III.6 De l’Orestie aux Bienveillantes</b> .....	284
III.6.1 Identité narrative .....	289
III.6.2 La mise en abyme et la métaphore du trou .....	301
<b>III.7 Ironie-interrogation sur la réalité</b> .....	305
III.7.1 Ironie et opposition .....	305
III.7.2 Ironie du sort .....	307
III.7.3 Ironie en portrait .....	308
III.7.4 Ironie et intertextualité.....	316
III.7.5 Ironie du narrateur.....	320
III.7.6 Ironiser pour désacraliser .....	323
III.7.7 Carnavalisation-vers l’hybridation et le corps grotesque.....	325
<b>CONCLUSIONS</b> .....	331
Originalité de l’œuvre .....	331
La réalité du bourreau .....	332
Une quête incessante et inaboutie .....	333
La vision et la voix.....	335
<b>Bibliographie</b> .....	340
1. Œuvres de Jonathan Littell.....	340
a) Corpus principal.....	340
b) récits du corpus secondaire.....	340
c) autres récits, articles.....	340

2) Publications sur l'œuvre de Littell.....	341
a) Articles, études, entretiens .....	341
b) Ouvrages.....	343
3) Ouvrages, essais consacrés à la Shoah, au génocide .....	344
4) Œuvres littéraires au sujet du génocide, de la Shoah, de deux guerres mondiales.....	347
5) Ouvrages de critique générale .....	349
6) Articles de critique et théorie littéraire .....	357
7) Dictionnaires.....	360
8) Cinématographie.....	361
Index des noms.....	362
Mots-clés.....	365

## **Titre en français : La réalité à travers une voix et une vision : Les Bienveillantes (Jonathan Littell)**

### **Résumé**

La présente recherche, originale dans son approche d'une œuvre récente, dérangeante et reconnue, vise à révéler diverses couches de la réalité opaque et complexe de la Shoah telle qu'elle est perçue par le bourreau nazi des *Bienveillantes*. De cette représentation qui fait l'originalité parfois provocatrice du récit littellien, elle propose des pistes d'interprétation. Notre étude s'inscrit ainsi dans le sillage de la quête du narrateur, un SS en proie aux hésitations, aux tourments, aux questions restées sans réponse ; qui n'est pas simple témoin, mais un participant actif et enquêteur.

L'analyse investit dans trois domaines : la réalité du bourreau qui opère une prise de conscience sur lui et sur l'autre au fil d'un récit à la première personne, la vision de ce narrateur sur la réalité de la Shoah, la voix du texte qui permet cette prise de conscience et cette vision.

La première partie étudie la réalité du génocide à travers celle de Max Aue, en captant une constellation de thèmes gravitant autour du centre du cercle herméneutique : la compréhension. L'histoire personnelle du narrateur, placée sous le signe de l'échec, est la basse continue sur laquelle se construit la polyphonie de l'horreur génocidaire. La deuxième décèle diverses strates du réel qu'identifie l'étude des images. Partant de l'idée de l'imaginaire comme réel décalé et inspirée par les figures de l'imaginaire bachelardien, elle éclaire la réalité de la Shoah qu'a révélée Littell la lumière des théories de Genette, la troisième partie, centrée sur la voix narrative, analyse comment la diégèse est mise en texte. L'image de la Shoah vécue par le SS narrateur telle qu'elle surgit du texte littellien apparaît ainsi renouvelée, plus complexe et plus nuancée dépassant les clichés de la banalité du mal ou du monstrueux des nazis.

**Mots clés :** Jonathan Littell, *Bienveillantes*, Shoah, bourreau nazi, réalité, compréhension, quête, histoire personnelle, échec, imaginaire, voix narrative

## **Titre en anglais: Reality through a voice and a vision: The Kindly Ones (Jonathan Littell)**

### **Abstract**

The present research, original in its approach of a recent writing, well known and annoying, wants to awaken different layers of an opaque and complex reality of the holocauste as it is rendered by the Nazi office from *The Kindly Ones*. Starting from this representation, which sometimes makes the originality of the Littellien discours challenging, it proposes different ways of interpretation. Our work is part of the slipstream of the quest of the writer, an SS in prey of reticence, of agony, of questions which can not get an answer; he is not only a simple witness, but an active participant and investigator. The analyse focuses on three fields: the reality of an office which determine an awareness on him and on the others using the first person narration, the vision over the reality of the holocauste of this narrator, the voice of the text which allows this consciousness and this vision.

The first part of this work watches the reality of the genocide from the point of view of Max Aue, picking up a bunch of themes spinning around the core of the inactinic centre: the comprehension. The own and private history of the narrator, considered under the failure, is the bottom from where the poliphony of the genocide and its abominations are built. The second detects different layers of coil which identify the study of images. Starting from the idea of the imaginary as a shifted coil and, at the same time, inspired by the faces of Bachelardien imagination, it clarifies the reality of the holocauste which woke up what seems to be the Littell. From the perspective of Genette, the third part, focused on the narrative voice, analyses the way the narration, the plot is presented in the text.

The image of the holocauste experienced by the SS narrator, as it appears in the Littellien work seems not only improved, but also more complexe and refined overcoming the platitude regarding the bad and evil Nazi.

**Keywords:** Jonathan Littell, *The Kindly Ones* Holocaust, nazi executionner, reality, comprehension, quest, personal history, failure, imaginary, narrative voice