

Aurélié BARJONET

Université Versailles St-Quentin, Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC)

Relations « autistes » des horreurs de la Seconde Guerre mondiale : *Flughunde* (Marcel Beyer) et *Les Bienveillantes* (Jonathan Littell)

ARTICLE

Le prix Goncourt 2006, roman-monstre écrit en français par un Américain, a déjà fait couler beaucoup d'encre. *Les Bienveillantes* imagine un nazi racontant ses mémoires sur plus de 900 pages et interpelle par le mélange de vraisemblance et d'invraisemblance, mélange polémique quand il s'agit d'un roman sur la Shoah, sans parler des passages pornographiques et délirants qu'il contient. Le roman dont je souhaite le rapprocher est un roman allemand écrit onze ans plus tôt par Marcel Beyer : *Flughunde* (1995) ^[1]. Traduit en français deux ans après sa parution allemande, sous le titre *Voix de la nuit* ^[2], il vient de donner lieu à un roman graphique qui le fera peut-être accéder à la même notoriété qu'il connaît dans son pays d'origine puisqu'il est déjà traduit en français ^[3]. C'est l'histoire, fictive et historiquement très informée comme *Les Bienveillantes*, de la radicalisation, sous le nazisme, d'un ingénieur du son.

Maximilien Aue, le narrateur du roman de Littell, est un fonctionnaire de la SD - le service de renseignements de la SS - désireux de se mesurer aux époques précédentes :

Depuis mon enfance, j'étais hanté par la passion de l'absolu et du dépassement des limites ; maintenant, cette passion m'avait mené au bord des fosses communes de l'Ukraine. 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, et préférer en fin de compte le confort des lois bourgeoises, l'assurance médiocre du contrat social ? C'était évidemment impossible. Et si la radicalité, c'était la radicalité de l'abîme, et si l'absolu se révélait être le mauvais absolu, il fallait néanmoins, de cela au moins j'étais intimement persuadé, les suivre jusqu'au bout, les yeux grands ouverts ^[4].

Même les boucheries démentielles de la Grande Guerre, qu'avaient vécues nos pères ou certains de nos officiers plus âgés, paraissaient presque propres et justes à côté de ce que nous avons amené au monde. Je trouvais cela extraordinaire ^[5].

Hermann Karnau, le narrateur de *Flughunde*, est un acousticien passionné par son métier. Il rêve à la fois de cartographier « toutes les nuances de la voix humaine ^[6] » mais aussi de corriger les impuretés du larynx. Il passe ainsi de l'enregistrement de sons humains à celui de sons d'hommes mourants et surtout à l'expérimentation « médicale », c'est-à-dire criminelle, sur des prisonniers.

Il s'agit donc de deux narrateurs nazis, mais peu fanatiques sur le plan politique. Ce ne sont pas non plus des hommes primitifs, dont la brutalité se trouverait attisée par la guerre. Mais leur curiosité, une curiosité intellectuelle, qui relève aussi de l'opportunisme, est encouragée sous le nazisme et se mue en volonté de puissance qui les rend criminels. D'une certaine manière, Hermann Karnau et Max Aue descendent d'Abel Tiffauges, l'anti-héros de Michel Tournier, dans son *Roi des Aulnes* (1970). Ce dernier partage d'ailleurs avec eux le son « au » allemand, que l'on retrouve dans *Auge*, « l'œil ».

Ces narrateurs sont peu décrits physiquement. Dès les premières pages du roman allemand, Karnau insiste même sur son anonymat, sa propre transparence : « Je suis un homme sur lequel il n'y a rien à dire. » [« *Ich bin ein Mensch, über den es nichts zu berichten gibt* ^[7] . »] Aue est plus arrogant, se veut un être humain « comme nous ^[8] ». Mais rapidement, leur normalité est sujette à caution. Racontant le nazisme dans lequel ils sont impliqués, ils se révèlent à la fois dotés d'un grand sens de l'observation – ce sont des *Augen*, des yeux – et limités dans leur interprétation. La coexistence d'une grande capacité à enregistrer et d'une impossibilité à adopter une position morale fonde l'originalité de tels regards, que j'appelle – en citant Jean Kaempfer – autistes.

En parlant, dans *Poétique du récit de guerre*, de « relations autistes de l'horreur », Jean Kaempfer pense à la subjectivité extrême des récits de guerre modernes qui, depuis *La Chartreuse de Parme*, « épousent délibérément la perspective d'un personnage dépassé par les événements ^[9] ». Les deux romans que j'analyse aujourd'hui poussent aussi loin que possible le « geste inaugural » du roman de Stendhal ^[10] et la double question que Jean Kaempfer se pose, celle de la « crédibilité » et de l'« amabilité » de tels récits de guerre, est hautement pertinente pour les analyser :

[...] pourquoi le lecteur ajouterait-il foi à des héros hébétés, et se laisseraient-ils séduire par des récits jalousement rétractés dans leur devoir d'être singuliers ? Comment, dans ces relations autistes de l'horreur, réinscrire l'amabilité d'une adresse, et figurer le geste de se tourner vers le lecteur ^[11] ?

Je reprends ce terme de « relations autistes de l'horreur » parce que dans les deux romans contemporains, confrontés à la réalité extérieure de la Deuxième Guerre mondiale, les narrateurs restent occupés par leur vie intérieure ^[12] . J'entends donc l'autisme dans sa définition très générale. C'est un terme commode pour rassembler ces deux personnages, mais qui ne doit pas être entendu dans un sens médical, et d'ailleurs je n'étudierai pas ces personnages sous cet angle. Comme l'écrit Vicky Colin, – ses propos concernent Max Aue mais cela vaut aussi pour Karnau – : il s'agit d'« une construction romanesque, non [d']un patient réel ^[13] . » Je vais d'abord les comparer en tant que narrateurs, insister sur leur invraisemblance, leur qualité d'outils romanesques au service d'un dispositif critique ^[14] , puis dans un second temps étudier le regard de ces narrateurs sur le champ de bataille.

Des narrateurs invraisemblables, un dispositif critique

Maximilien Aue n'a pas de modèle réel, en revanche il existe un Hermann Karnau dont on sait peu de choses, sinon qu'il aurait vu les corps calcinés de Hitler et d'Eva Braun. L'autre personnage important du livre de Beyer, la jeune Helga Goebbels, l'aînée des enfants Goebbels assassinée par sa mère à douze ans, est également une extrapolation de la figure historique. Mais cela ne fait aucune différence : Aue et Karnau apparaissent tous deux comme des narrateurs ouvertement invraisemblables, ne serait-ce que par leur habileté à côtoyer plusieurs dignitaires nazis.

Quant à leur comportement, c'est peu dire qu'il est contradictoire. Karnau apparaît progressivement comme une sorte de Dr. Jekyll et Mister Hyde, cela s'explique par le fait qu'on le voit simultanément en savant fou et en ami des enfants. En effet, dans une bonne partie du roman, c'est lui qui parle, mais on le voit aussi à travers les yeux de Helga Goebbels. Chaque narrateur est capable d'empathie, mais en fait rarement la preuve. Témoins de la barbarie nazie, ils la relèvent souvent comme telle, mais quand ils passent eux-mêmes à l'action, ils sont dénués de conscience morale, adoptent uniquement une position de professionnel, ne nous épargnant aucun détail.

De fait, les narrateurs ne sont pas seulement invraisemblables, ils sont aussi non-fiables (*unreliable* disait Wayne Booth ^[15]), surtout quand il est ponctuellement question de l'après-guerre. Ainsi, Max Aue se montre particulièrement provoquant dans les premières pages du livre, très à l'aise dans son irrepentance, quand il s'adresse à nous (probablement) depuis les années 1970. Et en ce qui concerne Karnau, on apprend vers la fin du livre que ses archives sonores sont retrouvées en 1992. La découverte d'enregistrements, notamment de bandes où l'on entend le dernier souffle des enfants Goebbels, racontée par un narrateur hétérodiégétique et anonyme, laisse entrevoir la responsabilité de Karnau dans ces assassinats (sans parler du fait que Karnau est devenu gardien de l'orphelinat qui a succédé au musée allemand de l'hygiène). Les chapitres suivants traitent de la mort des enfants Goebbels et montrent surtout l'incapacité de Karnau à envisager sa propre responsabilité. Ainsi, je qualifierais même Aue et Karnau de narrateurs infâmes ^[16].

Comment coexistent l'observation et l'aveuglement dans ces romans ? Chacun possède en réalité une double trame. Beyer confie la narration à Karnau mais aussi à Helga Goebbels, et devant la réalité nazie, ceux-ci adoptent des attitudes opposées. Helga est naïve, sincère, et parfois critique de ce dont elle est témoin, tandis que Karnau consigne les événements avec froideur – ou pour le dire avec Barbara Besslich : « Helga ne peut pas encore comprendre la situation, mais elle le voudrait. Karnau pourrait comprendre mais il ne le veut pas ^[17]. » Ces deux regards défaillants, dans la compréhension des événements, alternent et concernent parfois la même situation. Nul doute que celui de Helga, plus ouvertement défaillant, encourage le lecteur à adopter une position globalement critique.

Dans *Les Bienveillantes*, il n'y a qu'un narrateur pour deux trames, une historique et une intime. Dans la première, Max Aue est un nazi mais surtout un érudit qui observe froidement les événements qu'il traverse et cache son homosexualité, dans la seconde c'est un psychotique criminel ^[18] obsédé par sa famille et son enfance, qui nous confronte à ses délires fantastiques et pornographiques. Si dans *Flughunde* la présence de deux points de vue est une manière efficace de révéler progressivement la défaillance du regard de Karnau, dans *Les Bienveillantes*, les deux trames au sein d'un même point de vue sont la solution pour qu'un faux nazi raconte l'Histoire vraie. Il ne s'agissait pas de rendre Max Aue crédible mais

opérateur en tant que vecteur ^[19]. Le paramètre du déni, de la mauvaise foi, était indispensable au portrait de l'ancien nazi, mais ce déni ne pouvait pas envahir l'ensemble du discours, sous peine de mimer les déclarations des vrais bourreaux ^[20]. Alors Littell a contourné la difficulté en plaçant le déni dans la vie intime de Max et en le faisant amplement somatiser. Si le lecteur n'est pas en mesure de constater le défaut de conscience morale de Max Aue – ce qui est fort peu probable – il ne peut manquer de repérer le déni du narrateur concernant le meurtre de sa mère et de son beau-père, sa relation incestueuse avec sa sœur jumelle et le fait qu'il est le père des enfants de sa sœur.

C'est ainsi que les auteurs trouvent à faire parler un nazi, non pas à la Robert Merle, par un discours s'autojustifiant tel qu'on le trouve dans *La Mort est mon métier* (1952). Ils n'évacuent pas le déni mais ce dernier ne mine pas tout le discours. Avec Rudolf Lang, avatar de Rudolf Höß le commandant d'Auschwitz, Merle nous procurait le confort simple d'une explication psychologisante : brutalisé dans son enfance, le petit Rudolf devient nazi. Aue et Karnau n'ont pas pour vocation d'incarner le nazi typique, mais de fonctionner, dans un roman sur le nazisme, comme des narrateurs au sein d'un dispositif critique : ils sont dans le nazisme mais autorisent aussi un regard critique sur eux-mêmes et sur le nazisme de sorte que ces romans sont des traversées de la Seconde Guerre mondiale côté bourreaux, mais non de leur côté.

L'in vraisemblance de ces deux narrateurs n'est pas un problème, une erreur, mais le cœur du dispositif critique. D'ailleurs, comme Littell l'a expliqué à Richard Millet :

La plupart des critiques s'intéressent surtout au narrateur. Or les personnages qui sont observés par le narrateur sont également importants, si ce n'est plus. Une grande partie de la fonction de Max Aue est de servir de regard sur les autres. Étant effectivement un personnage décalé par rapport à son environnement, il peut apporter ce regard lucide, qui balaie presque comme un scanner, sur l'ensemble des types [...] ^[21].

Il ne s'agissait donc pas de le rendre crédible mais opératoire en tant que vecteur. Beyer, lui, évoque l'artifice conscient de son roman dans une postface à *Flughunde* de 2006 :

Was mir vorschwebte, war ein Buch von entschiedener Künstlichkeit. Jeder einzelne Satz in "Flughunde" sollte zu erkennen geben, daß er nicht aus eigenem Erleben formuliert worden ist, ein Werk der Imagination, nicht der Erinnerung.

Ce que j'avais en tête, c'était un livre nettement artificiel. Pour chaque phrase de *Flughunde*, il devait être clair qu'il ne s'agissait pas de phrases formulées à partir d'un vécu propre, mais d'une œuvre d'imagination et non de la mémoire ^[22].

Narrateurs autistes sur le champ de bataille

Comment fonctionnent concrètement ces dispositifs critiques au moment de la « relation » de la guerre ? De quelle manière – pour reprendre une phrase de Sandra Schöll à propos de *Flughunde*, mais cela vaut aussi pour *Les Bienveillantes* – « c’est le travail du lecteur de reconnaître le décalage entre ce qui est représenté et la manière de le décrire » [« *Die Diskrepanz zwischen dem Dargestellten und der Art des Darstellens zu erkennen, ist Aufgabe des Lesers* ^[23] . »].

Max Aue nous livre un récit complet et véridique sur le plan des faits historiques. Son don d’observation et la précision de ses souvenirs sont remarquables (et peu crédibles), mais surtout choquants car ils s’accompagnent généralement d’une grande froideur. Pourtant, au cours du massacre de Babi Yar par exemple, il se dit « envahi d’une rage immense, démesurée [...] à la pensée de ce gâchis humain insensé ^[24] ». Un peu plus tôt, il se révélait capable d’identifier le « manque effrayant de conscience de soi ^[25] » de ses collègues pendant les actions en Ukraine, se sentant différent : « [...] moi je ne comprenais pas, [...] mais on ne me demandait pas de le comprendre ^[26] . » Sa révolte ne va pas plus loin.

Le plus souvent, il se peint en dandy dans la guerre, en flâneur détaché « pour ne pas observer l’essentiel » comme l’a étudié Marina Davies ^[27] . Et c’est certainement pour cette raison que Littell lui fait lire *L’Éducation sentimentale*. C’est à Stalingrad qu’Aue devient soldat, et pas seulement spectateur des massacres de la Shoah par balles. Il s’en échappe cependant, tant au niveau de l’histoire – par l’intervention de son meilleur ami (Thomas Hauser, qui fait figure de bon génie), qu’au niveau de la narration – par des « hallucinations ^[28] » et des rêves. Déjà à Babi Yar, sommé de tirer sur les victimes juives, il avait connu une hallucination : la sensation que « [s]on bras se détacha[it] de [lui] et part[a]it tout seul dans le ravin, tirant de part et d’autre ^[29] ».

Voici comment Max Aue regarde la guerre en artiste :

Je me sentais effroyablement nu, vulnérable, comme un crabe sorti de sa carapace ; je me rendais compte d’une manière aiguë que, depuis dix-huit mois que j’étais en Russie, c’était la première fois que je me trouvais véritablement *au feu* ; et une angoisse pénible alourdissait mes membres et engourdissait mes pensées. [...] Pour tenter de me distraire, je regardais les immeubles de l’autre côté de la rue. Plusieurs façades s’étaient effondrées, révélant l’intérieur des appartements, une série de dioramas de la vie ordinaire, saupoudrés de neige et parfois insolites : au troisième étage, un vélo suspendu au mur, au quatrième, du papier peint à fleurs, [...] au cinquième, un divan vert avec un cadavre couché dessus, sa main féminine pendant dans le vide ^[30] .

Marina Davies voit dans ce passage une parodie, une inversion de la flânerie, et note que la « flânerie déclenche une introspection fantasmagorique [...], qui devient de plus en plus fréquente à mesure que le récit avance ^[31] . » Il faut surtout noter que ces « introspections fantasmagoriques » font aussi figure d’évitement profondément narcissique. Ce réflexe pathologique est choquant, et les exemples sont nombreux, comme celui-ci, toujours à Stalingrad :

Comme je me trouvais à proximité, je dus aider à déblayer les décombres sanguinolents, pour chercher des survivants ; me surprenant à étudier les entrailles, dévidées sur la neige rougie, d'un jeune soldat au ventre crevé, pour y trouver des traces de mon passé ou des indices sur mon avenir, je me dis que décidément tout ceci prenait l'aspect d'une farce pénible ^[32] .

Ici comme ailleurs, Max Aue se rappelle des scènes de son enfance qui l'ont traumatisé mais qui sont bien en-deçà de l'horreur historique vécue. De fait, c'est un des trois dysfonctionnements de la mémoire que Littell utilise pour discréditer le récit de son narrateur et susciter notre réaction. Il y a cette manière d'être décalé dans ses réactions, mais aussi, globalement, une incapacité à adopter un regard éthique sur les événements, et enfin le déni concernant sa vie intime. L'historien Jean Solchany a lui aussi constaté la puissance de ces dysfonctionnements de la mémoire du narrateur :

Le point de vue biaisé de l'ancien bourreau renforce par contraste l'horreur des scènes qu'il décrit. L'amoralité de son regard démontre bien plus clairement que le plus complet des aveux l'immédiateté du lien qui lit Aue aux crimes nazis. L'étonnant effet d'immersion qui résulte de cette narration à la première personne prend la forme d'une terrifiante évocation, à l'opposé de toute relativisation ^[33] .

Qu'en est-il dans *Flughunde* ? Dans sa courte expérience du front, Hermann Karnau est lui aussi dépassé par la réalité visuelle qui l'entoure. Il en a peur et se réfugie le plus possible dans un abri, où il exécute son travail d'enregistrement de messages radios. Un jour, il parvient à se dépasser et à approcher du front, pour le bien de son travail. La narration se fait alors paratactique, et perd son sujet :

Seltenwind, Regen. Positioniere die getarnten Apparaturen im Rücken von Aufwerfungen, in Trichtern und entlang des Grabens. [...] Aufhorchen: Grollen der Geschütze, Fauchen draussen, in den Abendsturm hineingemischtes Stöhnen Verwundeter. Teste das Tonbandgerät, Abhören der Probeaufnahme. Warte ungeduldig auf das Ende des Leerbandes. Und plötzlich ist die erste Stimme da, verrauscht, verzogen, vernarbt. In ihrer Heftigkeit. Das überspannte Tonband reißt, die Stimme wird mitten in einer Äusserung aufgebrochen, der abgeschnittene Bandrest schlägt gegen den Tonkopf, die Armaturen, da die Spule durchdreht. Flatterndes Band, elektrisiertes Schwingen. Gewissermassen Landvermesser, des Menschenmaterials. Nun Warten auf das Abflauen der Kampfhandlungen, die Nachtruhe.

Vent latéral, pluie. Installe mes appareils camouflés en haut des remblais, dans les cratères et le long de la tranchée. [...]. Écoute : les grondements des pièces d'artillerie, des crachements au loin, les gémissements des blessés qui se mêlent aux orages du soir. Teste le magnétophone, écoute les prises d'essai. Attends avec impatience la fin de l'amorce. Et soudain

la première voix mourante, cassée, couturée est là. Dans toute sa violence. La bande magnétique trop tendue se casse, la voix s'interrompt dans une phrase ; comme la bobine s'affole, le bout restant bat contre la tête de lecture, les cadrans. La bande qui flotte, une vibration électrique. Une sorte de géomètre, du matériel humain. N'ai plus qu'à attendre que les actions militaires diminuent, le silence de la nuit ^[34] .

Pas de « je » ici, moins pour engendrer un suspense que pour dire l'incapacité à assumer ses actes. Pourtant, Karnau a conscience d'être un « voleur de voix ». Mais, sous sa plume, l'enregistrement de la mort des autres devient presque un sauvetage : « Les hommes tombés là-bas sont ici dans mes oreilles. Leurs corps gisent irrémédiablement dans la zone mortelle, mais leurs soupirs sont ici sur ma bande en sûreté. » [« *Die Männer, die da draußen liegenbleiben werden, sind hier in meinen Ohren. Ihre Leiber liegen dort rettungslos in der tödlichen Gefahrenzone, doch ihre Seufzer sind hier in Sicherheit auf meinem Tonband* ^[35] . »]

De même, il occulte l'humanité des sons qu'il capture, perçoit les bruits des mourants en pur scientifique, et même en artiste car il les compare à des couleurs et admire la gamme obtenue :

Welche Erscheinungen, doch ihre Bedeutung bleibt im Dunkeln, das dunkelt sich zurück, kurz vor dem Ende tauchen die Stimmen wieder ab in die Natürlichkeit, und alle angelegte Kontrolle ist ausser Kraft gesetzt, jetzt kommen sie wieder hervor, die ungeschlachten Laute, direkt vom Rückenmark her, jetzt ist es wieder ungeformtes, ungezuchtetes Ertönen. Parallelschaltung: Die Stossseufzer in ganz verschiedenen Tonfärbungen, das Ächzen, Gurgeln, das Erbrechen in Dreck und Finsternis. Klangfarben, in denen sich Dunkelheit in mehreren Schichten abgelagert hat und die aus dem Dunkel ihrer Umgebung heraus entstanden sind. Jetzt kehren sie zurück an ihren Ursprung, die Sterbenden, da sie die Stimme nicht mehr halten können und sich die Schreie einen Weg bahnen nach draussen. Nur noch animalische Töne, sie werden jetzt nicht mehr geformt im Kehlkopf, und werden nicht gedämpft im Hals, sie erfüllen den gesamten Rachenraum. Und Lippen, Zunge, Zähne können diese ungewollten Laute auch nicht mehr im Zaum halten, aufhalten und zum Verstummen bringen noch im Mund. Welch ein Geschehen. Welch ein Panorama.

Quels phénomènes, mais leur sens reste obscur, les choses s'obscurcissent, juste avant la fin les voix replongent dans le naturel, et tout contrôle acquis n'a plus cours, les voilà qui réapparaissent, les sons intacts, en provenance directe de la moelle épinière, sons à nouveau informes, impudiques. Changement parallèle : de profonds soupirs dans les colorations les plus diverses, des gémissements, des gargouillis, des vomissements dans la boue et les ténèbres. Des couleurs dans lesquelles l'obscurité s'est déposée en strates, et qui sont nées dans la nuit environnante. Désormais, elles retournent à leur origine, les mourants, puisqu'ils ne peuvent plus retenir leur voix et que leurs cris se fraient un chemin vers l'extérieur. Sons bestiaux, ils ne

se forment plus désormais dans le larynx, ne s'adoucissent plus dans la gorge, ils remplissent tout le pharynx. Et les lèvres, la langue et les dents ne peuvent plus, non plus, retenir, arrêter ces sons involontaires dans la bouche, les obliger au silence. Quel événement. Quel panorama

[36]

L'absence de déterminants possessifs ou de compléments du nom exprime la déshumanisation du regard. Ce regard fragmenté et fasciné revient plus tard, quand il assiste ses collègues médecins au cours de vivisections humaines [37]. Comme Aue, Karnau pratique l'évitement : il voit la guerre mais la regarde à travers son projet de carte de sons. C'est là tout son paysage. Le regard de Karnau est limité par un point de vue scientifique déshumanisé, celui de Aue est orienté par un détachement artistique et un grand narcissisme. En retour, le lecteur, confronté à la pensée envahissante mais aveugle d'Aue et Karnau, ne peut manquer de réagir, de compenser tout ce qu'ils refoulent. Le regard pathologiquement distancié du narrateur encourage le point de vue éthique du lecteur.

Je voudrais pour terminer relever que dans les deux romans, la sincérité est du côté des femmes. Ce sont elles qui – par opposition aux narrations limitées des hommes – se focalisent sur l'essentiel, non sans artifice là aussi. Ainsi, Helga dit la guerre, depuis les coulisses du pouvoir et du point de vue d'un enfant. Par exemple, elle raconte qu'un jour, avec ses frères et sœurs, elle joue à « l'action spontanée ». Mais le jeu dégénère : les deux aînées obligent les petits à nettoyer le sol avec leur brosse à dent et se mettent rapidement à les brutaliser. Après cette scène, dans laquelle elle a donc joué le mauvais rôle en dépit de sa maturité, Helga prononce ces mots : « Non, personne ne doit savoir ce que nous avons fait avec les petits, il y a certaines choses que l'on peut voir, mais que l'on n'a pas le droit d'entendre, ni de dire, des choses dont on n'a pas le droit de parler. » [« *Nein, niemand darf erfahren, was wir mit den Kleinen angestellt haben, es gibt gewisse Dinge, die man zwar sehen, aber nicht hören darf, nicht aussprechen, sich nicht darüber unterhalten* »] Cette sincérité (qui ne va pas jusqu'à l'aveu), les adultes de son entourage n'en sont pas capables.

Dans *Les Bienveillantes* la voix la plus sincère est celle d'Una, la sœur de Max. Les quelques fois où elle apparaît dans le récit, elle incarne la parole vraie et la mémoire saine, libérée par la parole psychanalytique [39]. Una est celle qui pose à Max de bonnes questions [40], celle qui connaît la vérité sur leur père, et qui peut prononcer certains mots. Elle est aussi celle qui fait accéder Max à la reconnaissance de son implication dans les meurtres nazis, la sœur qui rend le frère fraternel du genre humain, puisqu'à la fin du roman, au cours d'une scène sexuelle paroxystique dans laquelle Max fantasme sur sa sœur, il prend conscience, malgré lui, de l'horreur historique à laquelle il a participé [41]. J'ai montré ailleurs qu'Una joue le rôle de la dégraphiteuse, celle qui blanchit provisoirement la dentelle-mémoire noire de son jumeau de frère qui la produit [42]. En effet, après la guerre, Max est devenu directeur d'une usine de dentelle.

Dans les deux romans d'ailleurs, la profession du narrateur fait signe vers la texture des textes romanesques : un ingénieur du son pour un texte qui pratique le montage des voix, et un vénérable directeur d'usine qui produit un texte aussi troué que la dentelle qu'il fabrique. Au début de *Flughunde*, Karnau se compare à « la bande amorce collée au début d'un ruban

magnétique ^[43] » [« ein Stück Blindband, das vor Anfang des beschichteten Tonbandes angeklebt ist. »] sur laquelle on ne peut pas enregistrer. Quelques lignes plus loin, il s'assimile à :

eine noch ungravierte, glatte Wachsmatrize, wo sich andern längst unzählige Spuren eingepägt haben, wo sie schon bald ein Kratzen oder Knacken hören lassen, weil sie so oft abgespielt worden sind. Keine erkennbare Vergangenheit, und nichts, das mir widerfährt, nichts in meiner Erinnerung könnte zu einer Geschichte beitragen.

une matrice de cire lisse, vierge, quand d'autres portent depuis longtemps d'innombrables traces et finiront, pour avoir si souvent passé, par craquer. Aucun passé identifiable ; et rien, il ne m'arrive rien, rien qui, dans mon souvenir, puisse faire une histoire ^[44]

Nous ne sommes pas dupes de ce portrait en bande « lisse » et « vierge » sur laquelle rien ne s'imprime, c'est pour le narrateur une tentative de se blanchir de toute responsabilité et pour l'auteur d'insister sur la nature artificielle de son narrateur.

Beyer et Littell nous proposent une expérience. Le dispositif critique mis en place ne sert pas à délivrer un message ou une thèse. Il pose des questions et nous encourage à adopter un point de vue critique et éthique. Les critiques allemands de *Flughunde* ont souligné que dans ce roman le jugement était laissé au lecteur. La critique française, elle, n'y a pas été sensible dans le cas des *Bienveillantes*. Pourtant, Littell a insisté sur la dimension expérimentale de son texte et refusé de valider telle ou telle interprétation, tandis que Beyer a verbalisé les questions auxquelles il a voulu se confronter avec ce roman, des questions de narrateur ^[45]. C'est peut-être cette nature expérimentale et cette liberté, laissée au lecteur, qui au fond ont choqué au moment de la réception des *Bienveillantes*. Mais le dispositif mis en place est bien critique, il ne vise pas à l'identification du lecteur au narrateur ^[46] le lecteur est encouragé à « combler la lacune morale que le texte construit si manifestement » pour reprendre une expression de Barbara Besslich (à propos du roman allemand ^[47]).

Ces textes sont des textes de troisième génération : Beyer est né en 1965, Littell en 1967. L'enjeu n'est pas de créer un faux témoignage divertissant ou excitant, et anachronique - mais d'assumer la distance temporelle ^[48] en imaginant des narrateurs qui « racontent l'Histoire », tout en s'en montrant incapables. La première génération d'écrivains, souvent des rescapés, était irrémédiablement confrontée à l'indicible, la deuxième à des traces, voire à l'absence et au vide. La troisième génération, celle des petits-enfants, vise une mémoire pleine, qu'elle sait impossible.

NOTES

[1]

En allemand, *Flughunde*, veut dire littéralement « chiens volants » et se traduit par « roussettes », qui est un type de chauve-souris, c'est-à-dire un animal de la nuit. Sur la signification des chiens-volants dans le roman, voir Eberhard Ostermann, « Metaphysik des Faschismus. Zu Marcel Beyers Roman *Flughunde* », *Literatur für Leser*, n° 1, 2001, p. 1-13, surtout p. 9-10.

[2]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit. Roman*, trad. par François Mathieu, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

[3]

Ulli Lust et Marcel Beyer, *Flughunde. Graphic Novel*, Berlin, Suhrkamp, 2013 / *Voix de la nuit*, trad. par François Mathieu, Bussy Saint-Georges, Éditions ça et là, 2014.

[4]

Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 95.

[5]

Ibid., p. 193-194.

[6]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 29. / « Karte aller Stimmfärbungen » *Flughunde. Roman*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995, p. 29.

[7]

Ibid., p. 16, *Flughunde*, p. 16.

[8]

Par exemple à la fin de son prologue : « je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous ! » p. 30.

[9]

Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998, p. 9.

[10]

Ibid. En Russie, Max Aue lit Stendhal.

[11]

Ibid., p. 10-11.

[12]

« Autisme : [...] Psychiatr. Trouble du développement caractérisé par un détachement de la réalité extérieure, la vie mentale du sujet étant occupée tout entière par son monde intérieur. [...] Littér. Forte tendance à l'introversion et à l'égoïsme. – Par exagér. Refus de communiquer » *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2012, p. 181.

[13]

Vicky Colin, « “ La guerre, un pays de fées perversi ”. Violence militaire et personnelle dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », in Pierre Schoentjes et Déborah Lévy-Bertherat, « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010, p. 129-144, ici p. 136.

[14]

D'après Jean Kaempfer, l'enjeu des récits modernes est d'abord la critique des « fables héroïques » de la guerre. Il explique : « le trompe-l'œil captieux commande, par réaction, le témoignage véridique. Mais d'abord, il faut faire place nette, dénoncer [...] la farce des discours patriotards, arracher à leur silence les évidences fallacieuses du mensonge épique. » *Poétique du récit de guerre*, p. 11.

[15]

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.

[16]

Le premier à l'avoir relevé, dans le cas des *Bienveillantes*, est Martin von Koppenfels : « *Captatio malevolentiae*. Infame Erzähler bei Céline und Littell », *Lendemains*, n° 134-135, 2009, p. 252-267 (l'article a été repris en roumain

et en anglais). Pour lui, les narrations infâmes « de Dostoïevski à Littell » sont des « textes qui confrontent leurs lecteurs à des perspectives surprenantes, choquantes ou repoussantes sur le plan cognitif, émotionnel ou moral. » (ma traduction) [« [...] Texte, die ihre Leser mit Perspektiven konfrontieren, die sie in kognitiver, emotionaler oder moralischer Hinsicht befremden, schockieren, abstoßen. »] (« Henker sein. Kertész, Littell und die Winkelzüge der Identifikation », texte de sa conférence du colloque « Holocaust »-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität, à Munich du 28 au 30 octobre 2011. Je le remercie de m'avoir communiqué ce texte).

[17]

Barbara Besslich, « La narration non fiable au service de la mémoire. Perspectives sur le national-socialisme chez Maxim Biller, Marcel Beyer et Martin Walser », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 178, 2006, *Le Rapport au passé dans la littérature allemande contemporaine*, dir. Carola Hähnel-Mesnard, p. 15-31, ici p. 25.

[18]

Certes il participe aux exécutions sur le front de l'Est mais il tue aussi probablement sa mère et son beau-père, et avec certitude un ancien amant roumain, un vieillard qui joue du Bach dans une église poméranienne, et à la fin son meilleur ami Thomas Hauser. C'est Martin von Koppenfels qui le qualifie de psychotique dans *Schwarzer Peter : Der Fall Littell, die Leser und die Täter*, Göttingen, Wallstein, 2012, p. 37.

[19]

Semblablement, pour Catherine Coquio, il s'agit d'« inventer un regard de dedans et dehors sur l'univers nazi » Catherine Coquio, « Les " bourreaux " en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic, *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, éditions Petra, 2012, p. 337-367, ici p. 358.

[20]

L'absence ou le manque de franchise caractérise la parole des bourreaux et les éloigne définitivement du témoignage, comme l'explique Élise Lamy-Rested dans son livre *Parole vraie, parole vide. Des « Bienveillantes » aux exécuteurs*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 134

[21]

Jonathan Littell, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 4-24, ici p. 39. Il le répète à Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *ibid.*, p. 25-44, ici p. 39.

[22]

(ma traduction) Marcel Beyer, « Nachwort zu *Flughunde* », 2006, rp. dans Marcel Beyer, *Flughunde. Roman*, mit einem Kommentar von Christian Klein, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp (Text und Kommentar, Suhrkamp Basisbibliothek), 2012, p. 285-293, ici p. 288-289.

[23]

(ma traduction) Sandra Schöll, « Marcel Beyer und der Nouveau Roman. Die Übernahme der " Camera-Eye "-Technik Robbe-Grilletts in *Flughunde* im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser », in Marc-Boris Rode, *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, Bamberg, Universität Bamberg, 2003, p. 146-159, p. 149.

[24]

Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 126.

[25]

Ibid., p. 89.

[26]

Ibid.

[27]

J. Marina Davies, « La Shoah en flânant ? », in Murielle Lucie Clément, *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, p. 171-184, ici p. 176.

[28]

Ibid., p. 181-182.

[29]

Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 125.

[30]

Ibid., p. 334.

[31]

J. Marina Davies, « La Shoah en flânant ? », p. 183.

[32]

Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 351.

[33]

Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54-3, 2007, p. 159-178, ici p. 170.

[34]

Marcel Beyer, *Flughunde*, p. 112-113, *Voix de la nuit*, p. 108,.

[35]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 109, *Flughunde*, p. 114.

[36]

Marcel Beyer, *Flughunde*, p. 114-115, *Voix de la nuit*, p. 110.

[37]

Voir le début de l'opération : « On nettoie, mais en vain. Gencive maquillée, de fins filaments de sang entourent chaque dent. Dentition complète ? État des dents normal ? Pince habituelle, blocage des mâchoires pour ne pas abîmer l'émail. », Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 148 [« *Es wird geputzt, vergeblich : Geschminktes Zahnfleisch, die feinen Blutschlieren umspielen jeden Zahn. Gebiß vollständig ? Zahnstand normal ? Übliche Klemme, Kammern des Gebisses, damit der Zahnschmelz nicht zermahlen wird.* », *Flughunde*, p. 158-159]. Là aussi, la voix du « sujet d'expérience » (*Versuchsperson*) est perçue dans ses nombreuses couleurs, et Karnau utilise de nouveau l'image du paysage (p. 149).

[38]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 137, *Flughunde*, p. 145.

[39]

« À une mémoire superficielle, une mémoire du ressassement, qui est celle de son frère, Una oppose une mémoire de la profondeur, libérée par la parole, qui lui a permis d'échapper à ses démons et de grandir en humanité. », Florence Mercier-Leca, « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque. Une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle », *Le Débat*, n°144, mars-avril 2007, p. 45-55, ici p. 52.

[40]

« C'est terrible, murmura Una. Quel gâchis » ; « Et toi, tu as tué des gens ? » ; « Et quand tu tirais sur ces gens, qu'est-ce que tu ressentais ? » Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 444-445.

[41]

« [...] je ne me sentais pas coupable, je ne pensais pas que les choses auraient pu ou dû être autrement, seulement je comprenais ce que cela voulait dire de pendre une fille, nous l'avions pendue comme un boucher égorge un bœuf, sans passion, parce qu'il fallait le faire, parce qu'elle avait fait une bêtise et devait le payer de sa vie, c'était la règle du jeu, de notre jeu, mais celle que nous avons pendue n'était pas un porc ou un bœuf qu'on tue sans y penser parce qu'on veut manger sa chair, c'était une jeune fille qui avait été une petite fille peut-être heureuse et qui entraît alors dans la vie, une vie pleine d'assassins qu'elle n'avait pas su éviter, une fille comme ma sœur en quelque sorte, la sœur de quelqu'un, peut-être, comme moi aussi j'étais le frère de quelqu'un, et une telle cruauté n'avait pas de nom, quelle que soit sa nécessité objective elle ruinait tout, si l'on pouvait faire ça, pendre une jeune fille comme ça, alors on pouvait tout faire, il n'y avait plus aucune assurance, ma sœur pouvait un jour pisser gaiement dans un W-C et le lendemain se vider en étouffant au bout d'une corde, cela ne rimait absolument à rien, et voilà pourquoi je pleurais, je ne comprenais plus rien et je voulais être seul pour ne plus rien comprendre. » Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 835-836.

[42]

Aurélié Barjonet, « Manufacturing Memories : Textual and Mnemonic Weaving in *The Kindly Ones* », *in id.* et Liran

Razinsky, *Writing the Holocaust Today : Critical Perspectives on Jonathan Littell's "The Kindly Ones"*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. Faux-Titre (381), 2012, p. 111-130.

[43]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 17, *Flughunde*, p. 17.

[44]

Marcel Beyer, *Voix de la nuit*, p. 18, *Flughunde*, p. 18.

[45]

« Puis-je m'approcher d'un personnage à l'opposé de tous les personnages dont je voudrais me rapprocher ? Si je conduis le lecteur dans le texte, puis-je le forcer à rester dans le texte ? Comment faire pour que moi et le lecteur nous suivions des réflexions, des intrigues et des développements que nous n'avons pas envie de suivre ? Puis-je nous barrer toute issue de secours ? Puis-je faire en sorte que nous soyons en mesure de prendre de la distance par rapport à l'époque, aux personnages et à l'intrigue ? » (ma traduction) [« *Kann ich mich einer Figur nähern, die das Gegenteil aller denkbaren Figuren darstellt, denen ich mich nähern möchte ? Wenn ich den Leser in den Text hinein führe, kann ich ihn dann dazu zwingen, im Text zu bleiben ? Kann ich mich und den Leser dazu bringen, Überlegungen, Handlungen, Entwicklungen zu folgen, denen wir nicht folgen möchten ? Kann ich uns sämtliche Fluchtmöglichkeiten versperren, kann ich uns jede Möglichkeit einer Distanzierung von Zeit, Figuren und Verlauf nehmen ?* »] Marcel Beyer, « Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen », in Gerd Herholz, *Experiment Wirklichkeit - Renaissance des Erzählens ? Vierzehn Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*, avril 1998 (consultable à cette adresse : <http://www.literaturbuero-ruhr.de/index.php?id=projektergebnis>)

[46]

Sur les différents modes de lecture d'un texte littéraire, voir Vincent Jouve, « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, n° 283 : *La valeur*, juillet-septembre 2006, p. 63-77, ici p. 77.

[47]

Barbara Besslich, « La narration non fiable... », p. 25.

[48]

« Loin de moi l'idée de jouer au témoin de l'époque. Au contraire, le roman devait être pénétré du présent de l'écriture et de la question de la distance temporelle [...]. » (ma traduction) [« *Es lag mir fern, den Zeitzeugen zu spielen. Im Gegenteil, die Gegenwart des Schreibens und die Frage nach der zeitlichen Distanz mußten den Roman durchdringen [...].* »] Marcel Beyer, « Nachwort zu *Flughunde* », p. 288.

POUR CITER CET ARTICLE

Aurélien BARJONET, "Relations « autistes » des horreurs de la Seconde Guerre mondiale : *Flughunde* (Marcel Beyer) et *Les Bienveillantes* (Jonathan Littell)", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/aurelie-barjonet-relations-autistes-des-horreurs-de-la-seconde-guerre-mondiale-flughunde-marcel-beyer-et-les-bienveillantes-jonathan-littell/>, page consultée le 14 Avril 2026.