

Florence Mercier-Leca

Les Bienveillantes et la tragédie grecque. Une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle

Le dialogue d'une œuvre littéraire avec d'autres discours (discours sociaux, discours critiques, mythes, autres œuvres littéraires, dialogues entre les personnages au sein d'un roman, dialogue de l'auteur et du narrateur, de l'auteur et de son lecteur) est un mode de fonctionnement normal du littéraire, et en particulier du roman, comme l'a bien mis au jour le théoricien Mikhaïl Bakhtine : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal¹ ».

Traitant du roman post-dostoïevskien, il précise ailleurs sa pensée : « Tout roman se remplit d'harmoniques dialogiques [...] ; après Dostoïevski, la polyphonie aura envahi la littérature universelle². »

Cependant, au sein de ce dialogisme, on peut distinguer un mode particulier de polyphonie : c'est la mise en relation du texte avec d'autres textes littéraires, bien

identifiables, procédé étudié aujourd'hui sous le nom d'« intertextualité ».

La mise en oeuvre de cette intertextualité par les auteurs est difficile à établir. Parfois ils élaborent un jeu de relations très conscient (dans le cas du pastiche par exemple) avec leurs modèles; d'autres fois, l'imprégnation est plus diffuse. La matière d'emprunt est en quelque sorte incorporée à l'expérience de l'auteur au point de devenir parfois pour lui comme une seconde langue, non plus étrangère, mais qu'il s'est appropriée comme sa langue maternelle. Ainsi que le remarque Jonathan Littell : « 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 de rêves, d'expériences vécues, ou d'histoires vécues racontées par d'autres³. »

Tout ce que l'on peut affirmer, c'est qu'ici le titre nous autorise d'emblée une lecture intertextuelle⁴. Remontant la chaîne narrative, le lecteur peut ainsi examiner les fils de trame, qui, pour provenir d'autres œuvres (passages de Dostoïevski, Grossman, Steiner, entre autres, comme l'a montré Georges Nivat⁵), n'en constituent pas moins, et consubstantiellement, le tissu unifié du roman de Littell, qui n'a rien d'un patchwork.

Il ne s'agira donc pas ici de se livrer à un relevé des sources, mais de montrer comment la présence d'autres textes, et au premier chef de *L'Orestie* d'Eschyle, participe à la singularité et à la cohésion thématique des *Bienveillantes*. Nous solliciterons donc, pour sa fécondité interprétative, la notion d'intertextualité, qui « engage une véritable réflexion sur la mémoire de la littérature [...]. Les effets de convergence entre une œuvre et l'ensemble de la culture qui la nourrit, la pénètre en profondeur, apparaissent alors dans toutes leurs

dimensions : l'hétérogénéité de l'intertexte se fonde dans l'originalité du texte⁶ ».

Nous intéressent ici au mythe d'Oreste, c'est le « roman familial » du narrateur qui retiendra surtout notre attention. Cela ne doit pas faire oublier que l'autre partie du livre, celle consacrée à la guerre et à l'Holocauste, est essentielle. Nous verrons d'ailleurs que le mythe d'Oreste unifie les deux thèmes, jette un éclairage sur la guerre, par la réflexion sur la violence qu'il implique et permet aussi, peut-être, de répondre à la question sur la représentation de la Shoah.

L'Orestie d'Eschyle, trilogie dont le dernier volet s'intitule *Les Euménides*⁷ (en français : « Les Bienveillantes ») ne constitue qu'une partie des références intertextuelles d'un roman qui puise largement dans la bibliothèque universelle, fictions et documents mêlés. C'est un « livre-bibliothèque » qui rappelle que la littérature ne renvoie pas d'abord au réel mais à de la littérature. Prenons le choix des noms de personnages : il est guidé par une logique symbolique et littéraire avant de l'être par un souci réaliste. Les jumeaux hébergés à Antibes par la mère de Max se prénomment Orlando et Tristan, comme deux héros littéraires, marqués l'un (le « Roland furieux » de l'Arioste) par la folie et l'autre par un amour impossible. Ces prénoms portent donc en résumé deux des thèmes du roman de Littell. La mère de Aue a aussi un prénom emprunté à un mythe littéraire : Héloïse. La jeune femme qui séduit le narrateur à la piscine de Berlin est baptisée Hélène, prénom usuel, mais qui a aussi partie liée avec la légende des Atrides. Le beau-père répond au patronyme de Moreau, comme le héros de *L'Éducation sentimentale*, que le narrateur lit assidûment à la fin du roman. Son prénom, Aristide, fleure bon la III^e République, mais le lecteur, au courant de la réécriture de *L'Orestie* par *Les Bienveillantes*, peut y lire sans trop de difficulté l'anagramme imparfaite d'« Atrides » !

Le mythe d'Oreste, dans la version proposée par Eschyle, ainsi que le choix de la narration à la première personne ont constitué le noyau initial du roman⁸, et il semblerait que le rapprochement de ces deux caractéristiques ne soit pas seulement chronologique, mais aussi structurel, comme nous essaierons de le montrer. La relation au texte antique est celle de la réécriture, sur le mode sérieux, avec transposition des faits : le personnage central s'appelle Maximilien Aue et non Oreste, la scène se passe en France, en Allemagne et en Russie avant et pendant la Seconde Guerre mondiale et non à Argos après la guerre de Troie, etc. En outre, on ne peut imaginer une lecture directe allant d'Eschyle à Littell et qui ne prendrait pas en compte les autres avatars littéraires du mythe (*Le deuil sied à Électre*, 1929-1931, d'Eugene O'Neill ; *Électre* de Jean Giraudoux, 1937, pour ne citer que les plus célèbres), même s'ils ne sont pas explicitement mentionnés dans le texte.

Après avoir relevé et commenté la présence de *L'Orestie* d'Eschyle, et, plus largement, de la légende d'Oreste dans *Les Bienveillantes*, nous tenterons d'en cerner les enjeux littéraires, pour, dans un troisième temps, l'envisager comme clé de lecture de certaines questions.

Variations sur un
thème

L'auteur nous donne accès à l'intertexte de *L'Orestie* par des indices textuels et engage avec le lecteur un jeu semé d'énigmes et de fausses pistes.

La première pièce du puzzle est le titre : « Les Bienveillantes », et non : « Les Euménides », ce qui aurait constitué une information plus directe, au moins un appel à consulter le dictionnaire. Le recours à la traduction française épaissit le mystère, dans un premier temps, puisque jusqu'à la page 60 il

n'est question que de Mémoires rédigés par un ex S.S. Nous repérons ici une bizarrerie, une énigme, qui est la trace d'un manque, celui de l'intertexte.

Au titre succèdent un certain nombre de références obliques qui poursuivent ce double jeu du dévoilement et de l'égarement : page 60, Max et son ami Thomas sont appelés « Oreste » et « Pylade », mais il s'agit d'une plaisanterie. Le narrateur tombe sur *Les Mouches* de Sartre, version contemporaine de *L'Orestie* (p. 461), « qui d'ailleurs traitait plutôt de Sartre », et qu'il juge sévèrement. Max cite (p. 23), joue (p. 380) et lit Sophocle (*Électre* est sa pièce préférée), mais jamais Eschyle. Or, dans la pièce de Sophocle, précisément, Oreste n'est pas poursuivi par les Érinyes. Ce nom désignait chez les Grecs des esprits féminins de la vengeance. Protectrices de l'ordre établi, les Érinyes s'attaquent surtout à ce qui menace cet ordre au premier chef : le crime de parricide. Le terme « Euménides » n'apparaît en fait qu'à la fin de la pièce d'Eschyle, puisque ces divinités sont la transformation favorable des imprécatrices Érinyes, enfin apaisées après le jugement d'Oreste. Mais comme l'a montré Jean-Louis Backès⁹, les Modernes ne tiennent plus compte de cette distinction entre Érinyes et Euménides et utilisent seulement ce dernier nom, doté alors (et c'était aussi le cas dans l'Antiquité) d'une valeur d'euphémisme antiphastique. Littell suit cet usage.

Quand le meurtre de la mère et du beau-père a lieu (à un peu plus de la moitié du livre), le lecteur peut enfin nouer les fils épars et donner leur véritable signification aux indices. Le titre s'éclaire : Aue est un nouvel Oreste (l'inceste en plus), qui a tué sa mère et va donc être poursuivi par une forme moderne d'Euménides. Le puzzle semble achevé, n'était la pièce manquante au centre : la scène du meurtre. Celle-ci n'est pas racontée. Le lecteur ne dispose que de l'avant-meurtre (Aue épuisé s'endort) et de l'après : il se réveille dans la maison où gisent les deux cadavres. Jean-Louis

Backès a très bien montré¹⁰ qu'après le XVIII^e siècle les auteurs s'emploient à euphémiser le meurtre de Clytemnestre¹¹. Cette explication suffit-elle pour un auteur qui ne se prive pas, par ailleurs, de raconter des meurtres de masse de façon extrêmement crue ? Pourquoi taire ce crime fictif et raconter en détail des massacres réels ? Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Un certain nombre de motifs du roman prennent alors leur force et leur crédibilité à la lumière de l'éclairage diffusé par la pièce antique. Averti, le lecteur comprend rapidement que les deux policiers qui se lancent dans une traque acharnée (et fort peu vraisemblable selon les critères du roman réaliste) de Aue *sont* les Érinyes. L'un d'eux se nomme d'ailleurs Clemens (« l'indulgent, l'humain » en latin) par une antiphrase qui rappelle celle transformant les Érinyes en Euménides. Le scénario policier est plus conforme au récit moderne, il était cependant latent dans la tragédie antique.

À la lecture de la pièce d'Eschyle, certaines images prennent alors un relief tout particulier. Ainsi, la métaphore des bouledogues, à la page 735 (« Ce qui acheva de me déprimer entièrement, ce fut la visite de ces deux *bouledogues*, Clemens et Weser ») acquiert-elle un surplus de violence si on la rapproche du texte d'Eschyle, où les Érinyes sont assimilées à des *chiennes de chasse* : les « chiennes de Clytemnestre »¹² sont devenues ici chiens policiers. Par la confrontation avec le texte ancien, l'image des bouledogues cesse d'être une simple métaphore péjorative et permet d'assimiler, *via* l'image commune des chiens, les policiers et les divinités archaïques. Analysant le début des *Euménides*, où l'on entend les Érinyes grogner : « Attrape ! attrape ! attrape ! attrape !¹³ », Jacqueline de Romilly commente : « C'est la traduction d'un verbe plus court en grec (*labé*), qui traduit ici la hâte de saisir la proie, de vaincre et de détruire ; elles sont dans leur demi-sommeil de véritables chiennes¹⁴. » Cette image de la chasse est reprise fidèlement dans la dernière phrase des *Bienveillantes*,

page 894 : « Les Bienveillantes *avaient retrouvé ma trace* », expression qui relève simultanément du vocabulaire de la traque policière et de la cynégétique, et assimile donc encore, malgré la mort de Weber et Clemens, les persécuteurs invisibles de Max à la double espèce du policier et du chien.

La traque finale dans le métro de Berlin inondé acquiert aussi un surcroît d'horreur, de cette horreur qui reste attachée à la vision des Érinyes. Cette scène nocturne et souterraine rappelle en effet que les domaines infernaux sont l'habitat naturel de ces déesses, données pour les filles de la Terre ou de la Nuit, et souvent représentées munies de fouets et de torches, torches auxquelles font écho les lampes de poche que les policiers braquent sur Aue.

Le long chapitre de *delirium* intitulé « Air » s'inscrit aussi dans la continuité du mythe : les Érinyes acculent à la folie le criminel qu'elles persécutent.

Quand le fil rouge est tiré, le lecteur est conduit à poursuivre le jeu et à donner de la profondeur de champ à certains éléments : par son séjour en Crimée (p. 176 et suivantes), Aue ne marche-t-il pas sur les traces d'Oreste, connu pour avoir, dans ses errances, vécu des aventures en Tauride (l'actuelle Crimée) ? Grâce à ce rapprochement, le périple réaliste se double d'une dimension initiatique. D'autres détails se détachent alors. La hache qui sert à tuer le beau-père, et qui a savamment été mise en scène dans la plus pure tradition du *thriller* (p. 484-489), évoque celle qui a tué Agamemnon et qui hante les tragédies de Sophocle et d'Euripide. De même, l'image de Max et de sa sœur comme un couple de serpents entrelacés (p. 375) renvoie au rêve où Clytemnestre voit son fils se transformer sur son sein en ophidien, prémonition du matricide¹⁵.

Par la lecture intertextuelle, le roman se double d'une profondeur tragique et mythique.

Créer une énigme policière

La dimension ludique de l'intertextualité, que nous avons tenté de mettre au jour, est tout sauf gratuite. La combinaison de la référence à Eschyle et du choix d'un récit à la première personne nous conduit à une trame narrative comparable à celle utilisée naguère par Agatha Christie dans le célèbre *Meurtre de Roger Ackroyd*, où le narrateur se révèle être l'assassin, insoupçonné du lecteur, tant est grand le capital de confiance dans l'instance narrative. *Les Bienveillantes* développe plutôt un schéma inverse. Dans ce roman, le pacte de lecture mythique (Max est un Oreste moderne) induit le lecteur à faire du narrateur un matricide. Or ce pacte, c'est Aue lui-même qui l'a mis en place, et de façon insistante. Évoquant le rôle d'Électre qu'il a tenu au collège, il note « et la boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison » (p. 381). C'est donc lui qui forge la mise en abyme.

C'est donc la présence du mythe d'Oreste qui incite à croire en la culpabilité de Aue, selon le paradoxe que signale Gérard Genette à propos de l'*Électre* de Giraudoux : « Énoncé emblématique de la situation, elle aussi paradoxale [...] de (presque) tout lecteur ou spectateur moderne de (presque) tout récit antique : nous connaissons d'avance l'issue d'une histoire passée ; notre "culture" prescrit ce qui ne fut jadis inéluctable que d'être aujourd'hui connu [...]. Un savoir qui détermine son objet : c'est le principe de ce jeu – et, comme par hasard, c'est aussi la définition du tragique ¹⁶. »

On peut alors réexaminer la signification de la « scène manquante » (le double meurtre). Si nous appliquons au roman le doute méthodique préconisé par Pierre Bayard rappelant que « le

récit à la première personne ne raconte pas une histoire » mais « donne un point de vue sur une histoire », et que « tout roman policier d'énigme implique la mauvaise foi du narrateur¹⁷ », nous voyons que, comme Clemens et Weser, notre conviction dans la culpabilité de Max repose sur une pure construction (peut-être délirante), déduite d'un mythe littéraire porté à notre connaissance ! Les deux versions du meurtre de la mère sont renvoyées dos à dos, quand, à la page 886 (moins de dix pages avant la fin), Clemens et Weser donnent leur lecture du roman, en utilisant les mots mêmes de l'ouverture : « “On va te raconter comment ça s'est passé”, commença Clemens » (à la page 11, Aue écrivait : « Laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé »). Le policier nous livre alors une version de la scène manquante, dont nous, lecteurs, n'avions pas manqué de nous faire notre propre scénario.

Et si Aue nous avait entraîné sur une fausse piste en s'assimilant à Oreste ? Si c'était vrai qu'il n'était pas coupable de ce meurtre-là ? Qui a *vraiment* tué la mère ? Littell nous rappelle qu'un lecteur ne sort jamais de la « bibliothèque de Babel » borgésienne et qu'elle est aussi un labyrinthe.

La construction romanesque et l'exploitation des indices mythologiques semés au fil du texte laissent donc une porte de sortie au personnage et sont une leçon de méthode pour le lecteur naïf. Le lecteur, condamné à être à la place de Aue, ou à celle des policiers, dans un doute persistant, pris dans un processus d'identification inhérent à l'emploi du « je » narratif, aimerait qu'il ne soit pas coupable de cette infamie, ce qui nous fait retomber sur l'autre question : Aue le nazi passif en serait-il moins coupable pour autant ? L'interprétation est en suspens. L'horreur est là. Point. Tout le reste est littérature.

Les meurtres sont indéniables (que ce soit celui de la mère ou ceux commis par les nazis), mais la fable nous donne cette leçon : qui croire ?

*Garantir la vraisemblance
et la cohésion du récit*

Au-delà de cette réflexion, l'intertextualité a un rôle narratif non négligeable. Les invraisemblances parfois reprochées au roman (pourquoi Brasillach et le narrateur s'expriment-ils en grec ancien ? Comment Weser et Clemens ont-ils retrouvé Max au fin fond de la Pologne ?) sont l'indice que le livre requiert un mode de lecture autre que réaliste. Une fois cela admis, c'est justement la présence de sous-textes qui est garante de la crédibilité du personnage.

Ainsi, Max traverse opportunément toute l'Europe d'ouest en est, ce qui lui permet d'assister aussi bien aux massacres de Juifs en Ukraine que de visiter les camps de concentration en Pologne. Il appartient à ce que les analystes du récit nomment un « personnage descripteur », prétexte commode au développement vraisemblable d'une description. Vieux truc naturaliste, le procédé se dote ici d'une incroyable efficacité : il ne s'agit plus, en effet, de promener un badaud admirant les étalages de fromages dans les Halles, mais un homme passif observant le giclement des cervelles humaines au bord des fosses. Cette caractéristique de badaud des charniers est d'une grande efficacité, puisque la seule observation silencieuse des massacres est aussi une position politico-éthique (« Je considère que regarder engage autant ma responsabilité que faire » dit Max à sa sœur, page 445). En outre, ce badaud-ci s'exprimant à la première personne, il relaie notre pulsion voyeuriste (la « pulsion scopique » des psychanalystes), et, tandis que nous nous demandons : « À quel moment Aue va-t-il se révolter ? », l'auteur nous susurre : « Et vous, à quel moment¹⁸ ? »

Ce procédé, qui pourrait paraître artificiel, s'intègre dans le schéma orestien. Si le narrateur est un Oreste moderne, les errances dans un état de semi-folie font partie de son lot.

Le rapprochement avec le héros antique donne donc de l'épaisseur au personnage de Littell. Il permet au lecteur de s'identifier, de ne pas être rebuté d'emblée par cette figure de S.S. incestueux et matricide. C'est le mythe, paradoxalement, qui lui donne de la crédibilité et de la chair. La référence au héros tragique, jointe à l'emploi de la première personne, permet au lecteur de ressentir non seulement de l'horreur, mais aussi de la pitié, fondements d'une catharsis qui explique peut-être, en partie, le succès public du roman.

Enfin, le titre, puisqu'il est censé embrasser l'ensemble de l'œuvre, permet d'unifier le roman familial et le roman social de Aue. La vie personnelle de Max-Oreste sert de matrice explicative à l'histoire des crimes nazis et au mécanisme d'extermination, sur un mode analogique, qui laisse place à des ouvertures interprétatives et ne prétend aucunement restreindre les explications. Le mal qui habite Aue est le microcosme de celui qui gangrène l'Europe.

L'intertextualité,
support
d'une double
réflexion

On peut enfin trouver à la présence du mythe d'Oreste dans *Les Bienveillantes* une fonction interprétative. Ce sont les différences avec le mythe grec qu'il convient à présent d'interroger, car elles apportent un éclairage, d'une part, sur les rouages de la psyché humaine et, d'autre part, sur les mécanismes de l'Histoire.

*Du mythe d'Oreste
au mythe de l'androgyné.*

La première différence frappante entre les deux textes, c'est l'absence apparente du rôle

d'Électre dans *Les Bienveillantes*. Una, la sœur jumelle incestueuse, n'est pas acharnée contre sa mère, elle va même jusqu'à la défendre (p. 487). En réalité, le rôle d'Électre est bien présent, *mais joué par Max lui-même*, au cours d'une scène où on le voit incarner le personnage féminin dans la tragédie de Sophocle : « Lorsque je me regardai dans le miroir, je crus voir Una, et faillis m'évanouir » (p. 380). Ainsi, le théâtre lui permet d'assumer enfin le fantasme identitaire qui le travaille tout au long du roman : être Una. Car un mythe peut en cacher un autre, et par la porte entrouverte de la tragédie se profile le mythe de l'androgynie. Inceste et homosexualité peuvent s'éclairer à cette lumière. Derrière l'inceste, il y a le désir de fusion des jumeaux, de même que l'homosexualité – dissociée ici de tout sentiment : on peut plutôt parler de relations homosexuelles que d'homosexualité – n'est que la tentative désespérée d'être Una – non pas *Un*, donc, mais *Une*. Élie G. Humbert, analysant les travaux de Carl G. Jung, auteur de plusieurs ouvrages sur l'inceste, remarque : « Quel est donc l'enjeu [de l'inceste] ? retrouver le Même, c'est-à-dire l'inconscient¹⁹. » Le narrateur nous livre des pages intenses sur cette relation fusionnelle : « C'était l'âge de la pure innocence, faste, magnifique. La liberté possédait nos petits corps étroits, minces, bronzés, [...] nous roulions, 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 » (p. 375), et sur sa perte : « Après l'hiver, j'étais pâle, et encore sans un poil ; quant à elle, l'ombre d'une touffe apparaissait entre ses jambes, et des seins minuscules commençaient à déformer sa poitrine que j'aimais si plate et lisse. Mais il n'y avait aucun moyen de revenir en arrière. [...] Pourquoi ne pouvions-nous pas être pareils ? » (p. 442)

On comprend alors la jouissance douloureuse de Max à *incarner* Électre au théâtre. Et l'orgasme qu'il ressent lorsque,

pénétré par des mâles, il croit enfin être *elle* (p. 462), s'exprime avec un lyrisme proche du Jean Genet de *Pompes funèbres*.

Cette gémellité se reproduit à la génération suivante, avec les jumeaux hébergés par la mère de Aue et dont des indices textuels nous conduisent à penser qu'ils sont les fils incestueux de Max et d'Una. Le narrateur, cependant, est dans le déni de paternité, dominé qu'il est par un aveuglement endurci que symbolise bien le dialogue avec l'aveugle errant à la fin du roman (p. 889).

Cet aveuglement, qui domine Max dans ses choix privés et idéologiques, c'est finalement ce qui va le séparer de sa sœur. Ayant lu assidûment Freud, puis suivi les cours de Jung à Zurich (p. 448), elle peut à bon droit nommer, et refuser, l'inceste et dire à son frère : « Je suis une femme, et toi tu restes un petit garçon » (p. 452) ; et encore : « Toi tu restes prisonnier du passé » (p. 447). 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. Quand elle évoque son admiration pour Jung, Max se hérissé (p. 448) : au-delà de la jalousie, il faut sans doute voir dans cette réaction un refus de toute démarche introspective. À plusieurs reprises, Max évoque le poids des souvenirs et de la mémoire, jusqu'à les assimiler, en toute fin de roman, aux Érinnyes : « Je ressentais tout d'un coup le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable, je restais seul [...] avec le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et de ma mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace » (p. 894).

La banalité du mal

Reprenant la conception du mal défendue au procès d'Eichmann par Hannah Arendt, Littell s'emploie à faire de Aue un personnage avec

lequel l'identification est possible²⁰. Le processus est grandement facilité par la référence à un mythe connu et par l'emploi de la première personne. Cette conception est assez proche de celle développée à la fin du XIX^e siècle par cet autre penseur du mal, Octave Mirbeau, l'auteur du *Jardin des supplices* : « Je crois être un homme normal, avec des tendresses, des sentiments élevés, une nature supérieure, des raffinements de civilisation et de sociabilité [...] Et bien, que de fois j'ai entendu gronder en moi la voix impérieuse du meurtrier²¹ ! » Les conditions de l'obéissance aveugle sont présentes dans la docilité du personnage, qui assimile volonté et devoir : « C'est ce que je veux faire, c'est ce que je dois faire » (p. 449).

Mais c'est surtout l'autre différence entre la version de Littell et celle d'Eschyle qui est lourde d'enseignement.

En effet, à la fin des *Euménides*, persécuté et rendu fou par les Érinyes (tout comme Aue, dont les manifestations somatiques de terreur et les égarements psychiques occupent de nombreuses pages), Oreste est jugé à Athènes par un tribunal humain, et acquitté, ce qui met fin au cycle infernal des vengeances intestines. « Nous sommes aujourd'hui encore concernés, quand nous voyons cette longue progression qui fait passer le châtement des fautes d'une justice aveugle et obscure à une justice rendue solennellement par des hommes, avec mille précautions, mille soucis d'impartialité » note Jacqueline de Romilly²², propos auxquels font écho ceux de Littell, qui compare les procès du nazisme au jugement de l'Aréopage athénien : « J'aime beaucoup la façon qu'avaient les Grecs de penser la morale [...]. L'intention n'entre pas en compte. C'est ainsi qu'on s'y est pris dans les procès d'après guerre, et c'est la seule façon de le faire. Tel type a commis tel acte. Peu importe la raison qui l'a amené à le commettre²³ ».

Or, Aue n'a pas été jugé pour le matricide, ni pour sa participation au génocide. C'est pourquoi il est condamné à une persécution

sans fin, à un éternel retour des crimes et des souffrances (« Le passé n'est jamais fini », dit-il page 447), bien marqué par la répétition contenue dans le verbe « retrouvé » qui clôt le roman. À la justice exercée sous les auspices de Zeus, « dieu de la parole²⁴ », s'oppose précisément cette parole non libérée de Aue, qui l'empêche d'écrire la « scène manquante » et de dire son sentiment face aux massacres auxquels il assiste.

En outre, dans les versions antiques de l'histoire d'Oreste, la vengeance de ce dernier est donnée comme légitime. C'est loin d'être le cas pour Aue. En ce qui le concerne, la vengeance est douteuse car le crime maternel est douteux. Le père est un bourreau, comme il l'apprendra tardivement de sa sœur (pp. 807-808) – mais après tout Agamemnon était infanticide –, et surtout la mère abandonnée n'a fait que se remarier avec un bon bourgeois. Sans être Pénélope, elle n'est pas non plus Clytemnestre. Elle est en fait au centre d'un psychodrame et suscite la haine du fils comme celle qui s'oppose à la réalisation de l'inceste (lui-même déplacement d'un inceste mère-fils inconscient ?). Juste avant le matricide, une relation de Max avec un prostitué suscite l'apparition du visage de sa sœur. À ce moment, le visage de la mère se superpose à celui de la bien-aimée. Aue est ivre de fureur contre sa mère : « Que venait-elle faire ici la *chienne odieuse* ? [...] Fallait-il de nouveau qu'elle me persécute ainsi ? » (p. 474 ; c'est l'auteur qui souligne). On voit qu'ici c'est la figure maternelle qui endosse les caractéristiques de l'Érinnye, chargée alors de punir un acte tabou. La « vengeance » est donc suspecte. Les causes admissibles (la mère a elle-même commis un crime, elle doit payer), même si la tragédie d'Eschyle montre qu'elles engendrent des violences sans fin, ces causes ont ici disparu : le meurtrier court après son mobile. Bref, le meurtre n'a plus de fondement et Aue en est réduit à inventer que sa mère a tué son père.

Comment ne pas rapprocher cela des crimes nazis, toujours en quête d'une justification *a posteriori* ? Page 175, des S.S. tuent un groupe d'enfants ukrainiens qui jouaient sur une place : c'est une bavure. Aue essaie d'expliquer qu'il est difficile de punir ces hommes, qui massacrent chaque jour quantité d'enfants. « Ce n'est pas la même chose ! » réplique le supérieur ulcéré « Les enfants que nous exécutons sont des condamnés ! Ceux-là étaient des enfants innocents. » Ainsi, une rhétorique *ad hoc* vient maquiller après coup le crime odieux et distinguer de façon sophistiquée entre « meurtres légitimes d'enfants » et « meurtres illégaux d'enfants ».

Dans les deux cas (intrigue privée, crimes collectifs), le rapprochement avec la tragédie d'Oreste nous montre une béance dans la notion de droit : même la justice archaïque de la réversibilité n'est plus valide. Rien ne vient justifier les crimes, que la pente irrationnelle à les commettre.

*Les Euménides, une allégorie
de la mémoire ?*

Les Euménides ne peuvent apparaître aujourd'hui que comme une manifestation extériorisée de la culpabilité ou du remords, un remords inconnu dans la Grèce antique, bien que Jacqueline de Romilly relève ce vers au début de *l'Agamemnon* d'Eschyle : « Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur, suinte le douloureux remords, la sagesse en eux, malgré eux, pénètre²⁵. » Ce remords, est, plus littéralement, « un mécontentement dû au passé et qui vous tourmente au cœur de la nuit²⁶ ».

Le fardeau dont Oreste se trouve délesté par le jugement de l'Aréopage, Aue le porte jusqu'à la fin de ses jours. À ce titre, l'image finale des Euménides concrétise bien ce poids de souvenirs.

Ce qui nous rend le personnage de Max humain et proche, c'est qu'il est, semble-t-il,

susceptible de basculer du côté de la lucidité. 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, autant d'occasions (ratées) d'exercer son humanité. On peut même penser que c'est le désir inavoué de diminuer les massacres qui le pousse à se battre pour, sous prétexte de rationalisation, éviter les débordements de la solution finale vers la fin de la guerre.

Au cours d'une scène très belle, très troublante, une scène de conte (pp. 260-266), un vieux Juif du Daghestan vient demander à Aue d'accomplir sa destinée en lui creusant sa tombe dans un lieu prédéfini et en le tuant. Ce noble vieillard possède une culture commune avec Aue : le grec ancien. Leur dialogue laisse entendre que Max n'est pas un abominable monstre, qu'il aurait pu s'ouvrir à autre chose. C'est aussi le sens d'une boutade, plus profonde qu'on pourrait le penser, et qui justifie l'emploi du terme grec, utilisé non par pédantisme mais pour pointer l'enjeu de ce dialogue symbolique. Le vieux fait creuser sa tombe par Aue et juge le travail mesquin : « Tu ne vas pas me faire une tombe de pauvre, à moi, Nahum ben Ibrahim ! Quand même, tu n'es pas un *nēpios* » (p. 265). Le mot *nēpios* est l'équivalent de l'*infans* latin, c'est-à-dire littéralement : « celui qui ne maîtrise pas encore le langage », d'où toute une série de sens comportant l'idée d'ignorance : nouveau converti, homme de peu de foi, croyant immature. En qualifiant Aue par la négative, ben Ibrahim lui reconnaît donc un début de maturité, lié à sa culture, ce que confirme aussi le qualificatif de *meirakion* (« jeune homme », troisième des sept âges de l'homme grec) : il est à l'âge des possibles, mais le hasard fait qu'il ne sera pas à même d'éveiller sa conscience.

La scène est capitale. Ben Ibrahim n'influence pas le déroulement événementiel de

l'intrigue, même si l'on peut penser qu'il ébranle Aue et qu'il creuse la faille par où s'engouffre, aux limites de la conscience, un doute qu'approfondit à la même période le linguiste Voss. Le vieux Juif est invraisemblable (il a cent vingt ans et il escalade la montagne comme un chamois) et cette invraisemblance est bien pointée par l'auteur, sans doute pour nous guider vers une lecture allégorique de son personnage. Celui-ci incarne la Mémoire. C'est le sens du *midrash* qu'il récite à Aue : l'ange, à sa naissance n'a pas scellé ses lèvres, « ainsi je me souviens de tout ce qui s'est passé avant » (p. 262).

Ben Ibrahim incarne une forme de mémoire opposée à la mémoire-Érinye, lourde de non-dits, que le narrateur porte comme un fardeau. C'est une mémoire liée aux profondeurs de l'inconscient (il se souvient de tout ce que l'enfant à naître a exploré pendant sa gestation). Aue écrit neuf cents pages de « mémoires », mais, blessé à Stalingrad, sa tête est percée d'un trou (un trou de Mémoire ?) qui symbolise son incapacité à creuser en profondeur dans ses souvenirs, à dépasser le factuel. Le vieux Juif représente une autre face de l'humanité, dont Littell nous laisse à penser qu'il s'en serait fallu de peu pour que Aue lui appartînt.

En exécutant le vieil homme, Aue n'obéit pas à l'idéologie et aux ordres nazis (ce que lui reproche le subalterne qui l'accompagne), il respecte la volonté de ben Ibrahim, creusant de ses propres mains sa tombe et acceptant de l'enterrer où il le lui indique. Il fait œuvre de charité, c'est la seule fois où cela est si clair dans le roman. Il reconnaît un « frère humain » en cet homme, puisque, au moment de l'exécuter, il est saisi d'une « angoisse », d'une « vaine angoisse » et associe sa propre mort à celle de l'autre (p. 266).

Par l'intertextualité (et *L'Orestie* d'Eschyle n'est qu'une petite partie des références du livre), le récit se place d'emblée dans la permanence de l'Homme et non dans la contingence. La seule façon de représenter un réel particulièrement indicible (l'Holocauste) n'est-elle pas justement le recours à d'autres textes ? Ainsi que le remarque Tiphaine Samoyault : « La mémoire de la littérature lui fait retenir une histoire, qui n'obéit peut-être pas aux mêmes règles que l'histoire du monde, mais qui la sort d'un immobilisme réducteur²⁷. »

Jean Solchany, répondant aux critiques d'historiens, note que « *Les Bienveillantes* n'est ni un témoignage ni un travail historique ! La vision de la Shoah qu'il véhicule ne peut donc être évaluée à l'aune des critères définis par les sciences sociales », même si le récit « n'en constitue pas moins une évocation de la Shoah qui glace par un terrifiant effet de réel »²⁸. On peut se demander si, précisément, le caractère terrifiant de cette évocation n'est pas dû à l'adoption de procédés littéraires, au premier plan desquels figure la réécriture de textes, qu'ils soient documentaires ou fictionnels. Par là, Littell fait doublement œuvre de mémoire : témoignant sur la Shoah, il transmet aussi le souvenir de ceux qui en ont parlé avant lui, et de ceux qui ont réfléchi avant lui sur l'essence de la violence et du mal.

À la lumière des faits que nous venons d'évoquer, *Les Bienveillantes* apparaît comme un texte exigeant. Il sollicite diverses compétences du lecteur (culturelles, ludiques). Peut-on lire *Les Bienveillantes* si l'on ne peut ou ne veut entrer dans le jeu ? Tous les lecteurs ne repéreront pas les mêmes sous-textes : cela fait partie de la vie du texte ou, plutôt de ses multiples vies. Précisons tout d'abord que la lecture intertextuelle ne prétend pas épuiser la richesse d'une œuvre : elle en éclaire certains aspects. Ensuite, supposons un lecteur totalement naïf, qui se satisfasse d'une lecture horizontale de Littell : n'éprouverait-il pas un plaisir authentique, différent certes de celui du

« lecteur averti », mais non moins légitime, à lire une histoire inédite, puisque aussi bien le texte absorbé devient à l'instant même une œuvre nouvelle ? Tout comme le *Quichotte* du Pierre Ménard postulé par Borges, réécriture mot à mot de celui de Cervantès, constitue cependant une *autre histoire* ...

Florence Mercier-Leca
Paris IV Sorbonne-STIH

-
- 1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel », 1978, p. 87.
- 2 Id., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, « Tel », 1984, p. 321.
- 3 Entretien du 26/01/07
- 4 On pourrait faire la même remarque, suivie d'une analyse appropriée (notamment en termes de doubles sens), à propos des sous-titres, empruntés à l'oeuvre de Bach, en particulier aux Suites pour violoncelle.
- 5 « Comme une houle énorme », *Le Temps*, 6 novembre 2006.
- 6 Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 6.
- 7 Les deux premiers sont *Agamemnon* et *Les Choéphores*.
- 8 Entretien avec Jonathan Littell, paru dans *Le Figaro magazine* du 30 décembre 2006, pp. 49-52.
- 9 Jean-Louis Backès, *Oreste*, Paris, Bayard, 2005, p. 33.
- 10 *Ibid.*, p. 47 et 103.
- 11 Dans la version d'Euripide, déjà, Oreste se cache les yeux pour tuer sa mère.
- 12 À la fin des *Choéphores*, Oreste s'écriait : « Les voilà, les chiennes irritées de ma mère ! », in *Tragédies* d'Eschyle, traduction de Paul Mazon, Le Livre de Poche, 1962, p. 349.
- 13 *Les Euménides*, même édition, p. 365.
- 14 *Jacqueline de Romilly raconte L'Orestie d'Eschyle*, Paris, Bayard, 2006, p. 83.
- 15 « Elle crut enfanter un serpent, disait-elle » (*Les Choéphores*, éd. citée, p. 328).
- 16 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 395.
- 17 *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1998, pp. 73-74.
- 18 La célèbre expérience de Milgram de soumission à l'autorité, à laquelle il est fait allusion ici est convoquée par Jonathan Littell dans un entretien donné à *La Libre Belgique*. Version mise en ligne le 28 septembre 2006.
- 19 Élie Georges Humbert, *Carl G. Jung*, Paris, Éditions universitaires, 1983, p. 133.
- 20 « Si moi je tue et vous pas, c'est simplement que vous avez eu de la chance. Si j'étais né quelques années plus tôt, j'aurais été envoyé au Vietnam pour tuer des enfants. » Entretien paru dans *La Libre Belgique*.

21 Journal du 31 mai 1896, cité par Claire Margat, « Sade avec Darwin – À propos du roman d’Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* », in *Pulsion de mort : cliniques et théorie, Analyse freudienne*, n° 6, 2003.

22 *Jacqueline de Romilly raconte...*, *op. cit.*, p. 102.

23 Entretien cité avec Jonathan Littell, paru dans *Le Figaro magazine*, p. 52.

24 *Les Euménides*, éd. citée, p. 396.

25 *Les Éuménides*, éd. citée, pp. 244-245.

26 *Jacqueline de Romilly raconte...*, *op. cit.*, p. 108.

27 T. Samoyault, *L’Intertextualité*, *op. cit.*, p. 87.

28 *Le Monde*, samedi 4 novembre 2006.