

LUC RASSON

**«FRANKENSTEIN ROMANCIER»:
LITTELL, HAENEL, BINET**

«Les jeunes écrivains du 21^{ème} siècle sont à plaindre» lançait Claude Lanzmann au début de 2010 à l'occasion de la parution du *Jan Karski* de Yannick Haenel¹. Ils sont à plaindre parce que, vivant à une époque «sans futur déchiffrable», ils tendent à se jeter «voracement» sur la geste du siècle précédent, et en particulier sur la Seconde Guerre mondiale, la dernière qui ravagea l'ensemble du continent européen. Cet intérêt, on peut le mettre au compte entre autres du fait que cette guerre autorise une lecture de l'Histoire en termes tranchés: la lutte contre le national-socialisme appelle ainsi chez Laurent Binet la comparaison échiquéenne où les blancs s'opposent aux noirs². Configuration satisfaisante à une époque, la nôtre, caractérisée par l'absence de repères et de grands projets d'avenir. Il fut un temps où le bien et le mal s'incarnaient dans des options politiques et militaires clairement identifiables – voilà le constat nostalgique que semblent faire certains écrivains de la «troisième génération»³ nés au début des années 70.

Aussi n'est-on pas surpris de voir que le réinvestissement par la littérature de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, qui est entourée d'une aura morale indépassable, se fait volontiers sur le mode de la confrontation au mal radical, voire au monstre. Comme l'écrit encore Laurent Binet, tout écrivain qui se confronte à cette matière-là est un peu Frankenstein. C'est vrai de son roman à lui, qui met en scène l'infâme Reinhard Heydrich, c'est vrai aussi – selon des modalités à chaque fois différentes – des *Bienveillantes* et de *Jan Karski*. Que le mal politique que fut le nazisme se désigne ainsi en termes tératologiques – en tant qu'altérité radicale contre laquelle se définit l'individu démocratique d'aujourd'hui – surprend et ne surprend pas en même temps. En effet, la perception du nazisme depuis 1945 est soumise à une double dynamique contradictoire: d'une part, la prise de conscience, depuis les années 70, de la centralité d'Auschwitz, a contribué à la relégation définitive du régime hitlérien à la sphère du

¹ LANZMANN, Claude. *Jan Karski* de Yannick Haenel: un faux roman. *Les Temps modernes*, 65^{ème} année, janvier-mars 2010, n° 657, p. 1–22.

² BINET, Laurent. *HHhH*. Paris: Grasset, 2009, p. 425.

³ Voir, ici même, la contribution d'Aurélien Barjonet.

mal politique. Aussi la guerre contre l'Allemagne nazie est-elle devenue définitivement, pour reprendre les mots de Michael Walzer, le «paradigme de la guerre juste»⁴; d'autre part, certaines représentations culturelles au sens large – comme au cinéma par exemple – sont traversées par une tendance à ce qu'on a pu appeler la «normalisation» de l'image du national-socialisme, que ce soit sur le mode esthétisant, comme dans *Portier de nuit* de Liliana Cavani, sur le mode comique, comme dans *La vie est belle* de Roberto Benigni, ou, plus récemment, sur celui de «l'humanisation» de la figure de Hitler dans *Der Untergang*.

La notion de «normalisation», je l'emprunte à l'ouvrage de Gavriel Rosenfeld consacré aux *uchronies* thématissant le nazisme⁵. Selon cet auteur, ces textes, anglo-saxons pour la plupart, suggèrent une tendance «normalisatrice» de la mémoire occidentale du national-socialisme. Il réfère dans cette perspective au texte programmatique de l'historien allemand Martin Broszat qui, s'insurgeant contre ce qu'il appelait la «Dämonologische Deutung» du national-socialisme, appelait, en 1985, à «historiciser» celui-ci, afin de contrecarrer la «Schwarz-Weiss-Optik»⁶. Analysant la façon dont les *uchronies* rendent compte du nazisme, Rosenfeld distingue ce qu'il appelle une *ère moralisatrice*, entre 1945 et les années soixante, où les récits se conforment à une représentation morale stricte du Troisième Reich et une *ère de normalisation* – des années soixante jusqu'à aujourd'hui – dans laquelle ce récit moral classique est de plus en plus contesté par des romans offrant une perspective plus nuancée de la période. La normalisation en histoire est l'effet naturel du passage du temps mais elle peut être encouragée par la mise en œuvre de trois stratégies: *l'esthétisation*, comme on l'a vu dans certains films du genre de *Portier de nuit* dans les années soixante-dix; la *relativisation* telle qu'elle s'est exprimée dans la fameuse *Historikerstreit* dans les années quatre-vingts en Allemagne et enfin *l'universalisation* par laquelle le national-socialisme se voit dilué dans un contexte historique plus large: Rosenfeld cite dans ce contexte Hannah Arendt et ses *Origins of Totalitarianism*. Quand il s'agit du national-socialisme, cette démarche de normalisation comporte des risques, comme par exemple d'atténuer la dimension criminelle réelle du national-socialisme, mais elle a aussi, toujours selon Rosenfeld, des avantages: en effet une perception exclusivement éthique des événements risque de transformer l'Histoire en un ensemble de leçons morales ritualisées qui ne rendent pas compte de la complexité d'une époque historique donnée.

Partant de l'idée qu'un roman ne peut pas porter de faux témoignage, dans la mesure où il «ne témoigne de rien d'autre que d'un certain état de la mémoire

4 WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars*. New York: Basic Books, 1997 [1977], p. xxx. [traduction L.R.].

5 ROSENFELD, Gavriel D. *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

6 Ed. GRAML, Hermann; HENKE, Klaus-Dietmar. *Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus*. In *Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. Beiträge von Martin Broszat*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1987, p. 159–173.

contemporaine»⁷, je voudrais ici poser la question de savoir quelle mémoire du nazisme est transmise par trois romanciers français appartenant à cette «troisième génération» née dans les années soixante-dix. Comment Jonathan Littell, Yannick Haenel et Laurent Binet se situent-ils par rapport à la double dynamique désignée? Leurs romans tendent-ils à infirmer ou à renforcer la conception du nazi en tant qu'*autre* radical? Bref, peut-on dégager de la production romanesque d'aujourd'hui une «normalisation» de la mémoire du national-socialisme?

Littell : un nazi indécidable ?

Je viens de citer les *Bienveillantes*. Tout le monde se souvient de l'impact qu'a eu ce roman au moment de sa publication. Le scandale que représente aux yeux d'un certain nombre de critiques ce roman se situe pour l'essentiel dans le fait de confier le monopole de la narration à un ancien SS racontant, du point de vue des exécuteurs, la mise en place du génocide des juifs. Jonathan Littell confirme-t-il, avec le personnage de Max Aue, le stéréotype du monstre nazi? L'engagement du personnage ne fait aucun doute. A aucun moment il ne met en cause le bien-fondé de la *Weltanschauung* national-socialiste et il lui arrive même – rarement, il est vrai – de se faire l'interprète des conceptions racistes les plus répugnantes. Cela dit, Max Aue est aussi quelqu'un qui prétend ne pas adhérer aveuglément à l'idéologie de l'Allemagne nazie; il est, comme il le dit lui-même, un «intellectuel un peu compliqué»⁸ qui se targue d'avoir des réflexes critiques et qui ne souscrit pas au dogme de l'obéissance aveugle⁹ qui sera la pierre angulaire de la défense de tant de nazis après 1945 – Rudolf Höss et Franz Stangl parmi d'autres. Certes, ses réserves ne concernent que *les à-côtés* de l'extermination, la méthodologie mise en œuvre par exemple ou encore le sadisme de certains de ses collègues. Max Aue se formalise de faits se situant en marge du génocide, sans jamais mettre en cause ses objectifs – à une exception près, lorsqu'il affirme, dans une conversation avec son ami Thomas, que «[l]e meurtre des juifs, au fond, ne sert à rien» (p. 209). Il est clair que Max Aue n'est pas un *flat character* et c'est là sans doute un des éléments qui peuvent expliquer le rejet viscéral du roman par certains lecteurs.

Il est un deuxième trait par lequel le protagoniste des *Bienveillantes* semble échapper au stéréotype. On n'a pas suffisamment remarqué la *passivité* du personnage – passivité qui ne cadre guère avec l'esprit d'initiative que l'on associe volontiers avec un membre de la SS. Ce nazi ne contrôle rien. Les choses lui

⁷ BOUCHERON, Patrick. 'Toute littérature est assaut contre la frontière'. Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2010, vol. 2, p. 463.

⁸ LITTELL, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard, 2006, Folio n° 4685, p. 344.

⁹ «Mais 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, par esprit de *Knecht*, [...] alors on n'était qu'un veau, un esclave et pas un homme» (p. 153–154).

arrivent, à commencer par son intégration dans la *Sicherheitsdienst* : elle lui est imposée, sur le mode du chantage, à la suite d'une passe avec un homosexuel (p.106–113). C'est dans l'inconscience qu'il se fait décorer par Himmler, une fois qu'il a échappé à l'enfer de Stalingrad (p. 621–623). Et lorsqu'il est affecté à l'état-major personnel de Himmler, c'est encore une fois quelque chose qui lui tombe dessus et qui va à l'encontre de ses projets à lui – à savoir décrocher un poste à Paris (p. 767–768). Bref, la passivation du personnage est manifeste et elle n'est pas dépourvue de rapports avec sa vie sexuelle. Le protagoniste ne lance-t-il pas, dès la fin de son exorde : « J'aurais sans doute préféré être une femme » – quelle sorte de femme ? Non pas épouse et mère mais « une femme nue, sur le dos, les jambes écartées, écrasée sous le poids d'un homme » (p. 40)...

Signalons enfin que la passivité du personnage a partie liée aussi avec l'attitude de spectateur qu'il revendique tout au long. Max Aue est avant tout un regard. Un regard d'une acuité particulière, comme le suggère la première scène où il est actualisé. Présent à une orgie, le narrateur refuse de participer et se contente d'observer, « comme si mes yeux étaient un appareil de Roentgen : sous la chair, je percevais distinctement les squelettes » (p. 134). Pouvoir démystificateur du regard qui ne fera que s'amplifier après la blessure reçue à Stalingrad : c'est « l'œil pinéal » qui lui permettra de saisir derrière chaque visage « le visage nu de la mort ». Spectateur passif plutôt qu'actant, Max Aue – ou faudrait-il dire Max Aue? – ne correspond guère, là encore, au lieu commun du nazi.

Si Max Aue n'est pas un monstre nazi au sens fort, faut-il en conclure qu'il entre dans la configuration de « l'homme ordinaire » tel que Christopher Browning¹⁰ l'a décrit ? Ce qui est sûr, c'est que le protagoniste lui-même a bien assimilé la lecture de *Ordinary Men*. C'est du moins ce que l'on peut inférer du chapitre d'ouverture, « Toccata » dont l'apostrophe initiale, on le sait, tend à enrôler le lecteur dans une fraternité imposée avec le narrateur. Et la suite du chapitre ne fait que développer l'idée que, étant donné certaines circonstances, tout le monde est capable de se muer en rouage d'une machinerie génocidaire : « les hommes ordinaires dont est constitué l'Etat [...], voilà le vrai danger » (p. 39). Cela étant dit, peut-on affirmer que le roman se propose comme la défense et illustration de la thèse de l'homme ordinaire, comme une espèce de pendant romanesque à l'ouvrage de Christopher Browning ? Rien n'est moins sûr.

En effet, les crimes commis par Max Aue ne s'inscrivent pas exclusivement dans le contexte de l'extermination des juifs. Dans sa vie privée aussi, le personnage est un assassin. Passons sur le meurtre de sa mère et de son beau-père dont il n'est jamais dit explicitement qu'il en est l'auteur, quand bien même tout tend à l'incriminer. Mais l'officier SS a la gâchette facile, en dehors même de ses attributions professionnelles. Ainsi il abat de façon impulsive le vieillard qui, à l'approche des troupes soviétiques, s'obstine à jouer *L'art de la fugue* sur l'orgue d'une église. Ainsi encore il tue son amant roumain Mihai, coupable de le

¹⁰ BROWNING, Christopher. *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Collins, 1992.

draguer d'une façon trop ostentatoire. Enfin, l'ultime assassinat, celui qui choque le plus peut-être, celui de son ami Thomas à l'avant-dernière page du roman et qui lui permet de tirer son épingle du jeu. Ces meurtres qui sont soit gratuits, soit inspirés par l'intérêt personnel invalident toute revendication de la part du narrateur du statut d'homme ordinaire. En effet, même les membres ordinaires des *Einsatzgruppen* étudiés par Christopher Browning n'avaient pas, que l'on sache, l'habitude de tuer leurs meilleurs amis. Jonathan Littell récupère-t-il en extremis le stéréotype du monstre nazi? L'intelligence des *Bienveillantes* est qu'il ne se décide pas, qu'il entretient un rapport d'esquive avec les images reçues du nazi génocidaire. Ni monstre, ni homme ordinaire, ou les deux à la fois, Max Aue est un personnage complexe qui échappe au stéréotype et voilà précisément qui peut rendre compte de la virulence de certaines réactions critiques jugeant irrecevable cette image incongrue d'un nazi tout en nuances¹¹.

Haenel : le crime par l'humanité

Yannick Haenel, à l'instar de Jonathan Littell, fait lui aussi de «l'entrisme», c'est-à-dire qu'il ne refuse pas d'user pleinement de ses prérogatives de romancier afin de s'introduire dans la tête d'un personnage à qui il confie la perspective et la voix narratives. C'est du moins le cas de la troisième partie de *Jan Karski*, la plus puissante, car l'intérêt littéraire de la première partie qui paraphrase l'interview de Karski par Lanzmann dans *Shoah*, et de la seconde qui est un résumé du témoignage de l'ancien courrier de la résistance polonaise, paraît très relatif. Certes, si on peut rapprocher, d'un point de vue formel, la troisième partie de *Jan Karski* des *Bienveillantes*, par l'attribution de la parole à un témoin des événements – historique dans le cas de Haenel, fictif dans celui de Littell – il est clair que la qualité des témoins en question n'est pas la même : un ancien SS génocidaire d'une part, un résistant polonais d'autre part. Aussi pourrait-on s'attendre à ce que le texte de Haenel, par le fait qu'il se focalise sur la figure héroïque du résistant, tende à constituer le nazi en *autre* radical.

Pourtant la troisième partie ne répond pas entièrement à cette attente. Certes, le crime n'est jamais relativisé, à aucun moment le nazisme ne fait l'objet d'une banalisation, mais il est clair que Yannick Haenel propose une lecture particulière de la figure de Jan Karski qui, jusqu'à un certain point, l'extrait de son contexte historique : le «Jan Karski» fictif devient en effet une allégorie de *l'impuissance de la parole* et le drame du protagoniste, tel que le présente Haenel, est d'être confronté tout au long au constat amer que les mots ne portent pas, que la réalité

¹¹ Voir, parmi d'autres, HUSSON, Edouard; TERESTCHENKO, Michel. *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris : François-Xavier de Guibert, 2007; LACOSTE, Charlotte. *Séductions du bourreau*. Paris : P.U.F., 2010. A propos de ce dernier livre, je me permets de renvoyer à mon compte-rendu : RASSON, Luc. De la critique littéraire considérée comme un exercice de mépris [online]. *Acta Fabula*, 2011, vol. 12, n° 4. In : <http://www.fabula.org/revue/document6275.php>.

s'organise autour de la surdité généralisée. Une telle interprétation tend à faire de l'expérience du personnage l'illustration d'une vérité moderne par excellence, celle de l'incommunicabilité, mais elle a bien sûr des conséquences au niveau de la conception des  v nements historiques. Car si le narrateur présente, contre la réalité des faits, un Roosevelt parfaitement indifférent au sort des juifs d'Europe, c'est qu'il veut illustrer une thèse. Quelle thèse ? Celle de l'indifférence des alliés et des Américains au génocide qui est en train de s'accomplir et, par conséquent, celle de la coresponsabilité : ce sont les nazis, assurément, qui ont exterminé les juifs, mais les Américains ont laissé faire. Cette thèse est peut-être historiquement contestable, mais on ne peut dénier à personne le droit de l'avancer, sous une forme littéraire ou autre.

Or, la thèse de la coresponsabilité américaine amène son narrateur à faire des affirmations qui détonnent par rapport au discours communément reçu aujourd'hui. Ainsi, affirmer que le procès de Nuremberg « n'a jamais été qu'un masquage pour *ne pas*  voquer la question de la complicité des alliés dans l'extermination des Juifs d'Europe »¹², pointer ensuite la « contradiction » – c'est le mot employé par le Jan Karski fictif – entre d'une part le bombardement de Hiroshima et de Nagasaki et d'autre part le procès de Nuremberg, voilà qui relève, c'est le moins qu'on puisse dire, d'une lecture de l'Histoire qui ne privilégie pas une grille manichéenne. Certes, il faut le répéter, l'énormité du crime nazi n'est jamais atténuée, bien au contraire, mais Haenel apporte un éclairage qui permet d'introduire de la nuance.

Une telle relecture qui tend à relativiser la conception en noir et blanc des  v nements a suscité l'ire d'un certain nombre de commentateurs, à commencer par Claude Lanzmann lui-même, reprochant à Haenel à la fois son « moralisme rétroactif » et son « culot idéologique »¹³, en passant par Annette Wieviorka¹⁴, jusqu'à Jean-Louis Pann , qui en vient carrément   accuser le romancier de « révisionnisme subtil » voire de « négationnisme de gauche »¹⁵. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail du débat historique, mais de suggérer que de telles réactions sont précisément révélatrices de la difficulté qu'il y a   sortir des interprétations convenues, dès lors qu'il s'agit de la Seconde Guerre mondiale et du nazisme. A propos du roman de Yannick Haenel, la distinction proposée par Patrick Boucheron entre vérité factuelle et vérité essentielle n'est sans doute pas dépourvue de pertinence : certes, la scène où le président Roosevelt reçoit Jan Karski dans le bureau ovale est chargée et historiquement parlant fautive, mais la vérité générale

¹² HAENEL, Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard, 2008, p. 166.

¹³ Lanzmann (2010 : 10 et 5)

¹⁴ « Car l'écrivain ici ne témoigne d'aucun respect pour le témoin dont il détourne le témoignage pour y substituer un certain nombre de 'vérités' qui sont les siennes dans une totale désinvolture à l'égard de l'histoire ». WIEVIORKA, Annette. Faux témoignage. *L'Histoire*, 2010, n  349, p. 30.

¹⁵ PANN , Jean-Louis. *Jan Karski, le « roman » et l'histoire*. Saint-Malo : Pascal Galod  éditeurs, p. 180.

qui s'en dégage est que «objectivement, les Alliés [ont] fait la sourde oreille à l'annonce de l'extermination des juifs»¹⁶.

Binet : le nazi en «porc maléfique»

Passons au roman de Laurent Binet, avec son titre imprononçable. A le confronter avec les «nouveaux modèles» de représentation de l'histoire dans le roman contemporain que distingue Dominique Viart dans un article récent¹⁷, mais publié avant la parution de *HHhH*, on constate que celui-ci ne correspond à aucune des quatre catégories proposées : il ne s'agit ni d'un récit de filiation, ni d'une «fiction de témoignage», ni d'un «récit décalé». Tout au plus pourrait-on situer *HHhH* dans le roman archéologique à la Didier Daeninckx, dans la mesure où l'Histoire ne s'y écrit pas chronologiquement mais archéologiquement : c'est en effet «depuis le présent que le passé est interrogé» (p. 24), à cette différence près que Binet ne part pas d'une ignorance d'un aspect de l'Histoire – comme c'est le cas, en général, chez Daeninckx. Au contraire, les faits sont connus : Heydrich a été assassiné en mai 1942 dans une rue de Prague par deux résistants tchèque et slovaque et le roman raconte cet événement historique sans suspense et sans apporter de nouvelles révélations.

S'il n'y a pas de suspense et si Binet se contente de rapporter ce que les historiens, les réalisateurs de films, d'autres écrivains ont écrit sur *l'Opération Anthropoïde*, en quoi *HHhH* peut-il nous intéresser ? C'est par sa dimension *autoréflexive* que ce roman a rallié les suffrages. En effet, la question posée par ce texte n'est pas de savoir ce qui s'est passé en mai 1942 à Prague, mais de savoir si le narrateur, qui se met abondamment en scène, parviendra à raconter l'histoire. Ce retour sur l'énonciation que le roman opère presque à chaque page implique une interrogation constante, à la *Jacques le fataliste*, sur les conditions de possibilité mêmes de raconter un récit, sur le genre romanesque, sur le rapport entre roman et Histoire, etc. Cette thématization du travail du romancier à l'intérieur du roman est l'indice d'une sensibilité littéraire aiguë du narrateur, sensibilité qui s'inscrit évidemment dans une certaine (post)modernité littéraire. Cependant, ce qui distingue le roman de Laurent Binet de celle-ci, c'est que cette autoréflexion littéraire est vécue *dans la mauvaise conscience*.

Jetons un coup d'œil, dans cette perspective, à la section qui ouvre le livre, celui-ci étant divisé en 257 fragments. Les premières phrases accumulent, à propos des événements narrés et des personnages, ce qu'on pourrait appeler des *indices de présence*. Ainsi la toute première phrase nous apprend que Gabčík – l'un des auteurs de l'attentat – «est un personnage qui a vraiment existé» (p. 9).

¹⁶ Boucheron (2010 : 461)

¹⁷ VIART, Dominique. Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. In *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Ed. Dominique VIART. Caen : Lettres modernes Minard, 2009, p. 11–39.

Dès l'ouverture, le narrateur abat son jeu : il signifie au lecteur que nous entrons dans l'espace de l'Histoire, ce qui est confirmé par l'affirmation, quelques lignes plus loin, au présent de l'indicatif : « Nous sommes [...] en 1942 ». Cette inscription historique entraîne aussitôt une critique – la première d'une longue série – du genre romanesque. Nous apprenons qu'il est « vulgaire » de baptiser un personnage fictif, voire, carrément, de l'inventer (p. 9–10). En d'autres termes, dès l'ouverture, le lecteur est averti : voici un texte dont l'inscription générique affichée en page de titre – « roman » – ne va pas de soi. A cela s'ajoute – c'est l'autre information qu'on peut dégager de ce préambule – que le texte se conçoit en tant que *hommage* rendu à Gabcik¹⁸. Projet délicat cependant, aux yeux du narrateur, dans la mesure précisément, où Histoire et littérature apparaissent comme des entreprises irréconciliables. En effet, la seconde ne peut que souiller la première : « Je réduis cet homme au rang de vulgaire personnage, et ses actes à de la littérature : alchimie infamante mais qu'y puis-je ? » (p. 10).

La section qui ouvre le roman met donc en place les deux axes autour desquels évoluera la suite du roman : critique de la fiction – c'est-à-dire du genre romanesque – et hommage aux héros. Cette critique de la fiction, coupable de *ne rien respecter* (p. 148), se déclinera tout au long du texte en une série de refus : rejet du roman historique où, « dans tous les cas, la fiction l'emporte sur l'Histoire » (p. 29)¹⁹ ; condamnation de films à la *Patton* qui « trichent avec la vérité historique » (p. 68). Dénonciation du romanesque même en tant que qualité extra-littéraire, car, le narrateur nous l'assène constamment, la figure de Heydrich a *en elle-même* une dimension romanesque. « Du point de vue littéraire », affirme-t-il, « Heydrich est un beau personnage » (p. 138) ; ailleurs, racontant qu'il lui arrive de rêver du Protecteur intérimaire de la Bohême-Moravie, le narrateur avoue : « par son indiscutable dimension romanesque, Heydrich m'impressionne » (p. 70). Or, par une étrange contamination, ce côté romanesque du personnage semble entacher la littérature même. En effet, à partir de son cauchemar nazi, le narrateur conclut à « l'incommensurable et néfaste pouvoir de la littérature » (p. 70) – « littérature » ne référant ici à rien d'autre qu'à la qualité romanesque attribuée à la figure historique de Reinhard Heydrich.

Le deuxième axe qui traverse le texte est celui de l'hommage. Tout en dénonçant la littérature en tant que création d'univers fictifs, Binet réhabilite sa fonction de *célébration* : sa tâche consiste à s'emparer des « héros oubliés » qui « dorment dans le grand cimetière de l'Histoire » (p. 244) afin de les faire entrer dans la mémoire collective. De la sorte, l'auteur de *HHhH* prend à son compte cette « éthique de la restitution »²⁰ qui habite certains écrivains contemporains : restituer des existences tombées dans l'oubli, telles Gabcik et Kubis, et rendre par le récit une dignité à ses vies héroïques. Idéalement, cette démarche de restitution

¹⁸ « Depuis longtemps je souhaitais lui [à Gabcik] rendre hommage » (p. 10).

¹⁹ A l'exception du *Mors aux dents* de Vladimir Pozner, « modèle de réussite » (p. 29) selon le narrateur et qui a manifestement inspiré la structure d'ensemble de *HHhH*.

²⁰ Viart (2009 : 27–30)

devrait aussi pouvoir *ressusciter* les résistants. C'est du moins ce que suggère le narrateur au moment de la mort de Kubis – «J'aurais voulu pouvoir le sauver» – avant de constater, dépité, «je ne ressusciterai pas Jan Kubis le brave, l'héroïque Jan Kubis, l'homme qui a tué Heydrich» (p. 419).

Une telle conception de la littérature implique non seulement le refus du genre romanesque, mais aussi la condamnation de son efficacité critique. C'est du moins ce qu'on peut inférer de la critique adressée à Flaubert, «responsable d'une certaine littérature française, dénuée de grandeur et de fantaisie, qui se complaisait dans la peinture de toutes les médiocrités» (p. 250). On commence à entrevoir les contours de la littérature telle que la conçoit Laurent Binet : en dépit de son autoréflexivité assumée, ce roman qui ne se veut pas roman – de là peut-être son titre imprononçable – tend à renouer avec une tradition littéraire pré-moderne qui est celle de la *célébration*. C'est une littérature conçue en tant qu'exercice d'admiration, c'est une littérature, en fin de compte, qui est nostalgique du genre épique. Ce n'est pas un hasard si Binet a pu déclarer : «La Deuxième Guerre mondiale, c'est notre Guerre de Troie moderne, si vous voulez, la mère de toutes les épopées modernes, la mère de toutes les tragédies modernes»²¹. Le monde de *HHhH* est binaire comme l'est celui de l'épopée : on y voit des héros «au-dessus de tout éloge» (p. 346) triompher, fût-ce dans la défaite, du «porc maléfique» (p. 27) qu'est Reinhard Heydrich. C'est un univers dépourvu d'ambivalence qui, à aucun moment, n'a l'intuition de ce que Primo Levi appelait la zone grise. Au-delà de la conscience moderne voire postmoderne de soi que manifeste le niveau métanarratif, ce texte renoue avec une très ancienne conception de la littérature.

Pour reprendre la problématique annoncée, celle de la double dynamique qui traverse les représentations du nazisme, il est clair que la démarche que je qualifie d'épique de Laurent Binet – quand bien même elle est autoréflexive – ne s'inscrit pas dans un processus de «normalisation» de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. A cet égard, on ne s'étonne pas que le narrateur reproche à Jonathan Littell d'avoir campé un nazi trop postmoderne, «miroir de *notre* époque» qui ne serait pas crédible dans la mesure où il ne reflète pas le «fanatisme délirant qui régnait à *son* époque» (p. 327). Le présupposé de cette critique est qu'un nazi nuancé – gris, si on préfère – n'est pas concevable et doit être forcément une projection d'aujourd'hui. Aussi Laurent Binet ne craint-il pas d'avoir abondamment recours à des clichés, des lieux communs chaque fois qu'il est question de nazis. Dire que «Hitler éructe» (p. 371), parler des «vociférations hitlériennes» (p. 369), qualifier les SS de «fous furieux» (p. 374), écrire une phrase telle que «[I]es nazis trépignent et il leur faut du sang» (p. 390) ; s'étonner que Heydrich puisse jouer avec ses enfants (p. 336), décrire sa femme en costume d'amazone la cravache à la main (p. 233), voilà des affirmations et des descriptions qui, malgré tout le respect de l'Histoire que Binet exprime à chaque page de son roman, ne rendent pas compte de toute la complexité et de l'épaisseur d'une époque. Bref,

²¹ «Quand fiction et Histoire se mêlent», www.l'express.fr/culture/livre. Publié le 7 mai 2010 ; consulté le 6 avril 2011.

la génuflexion de Laurent Binet devant l'Histoire avec une très grande majuscule recouvre en fait une nostalgie du monde binaire de l' pop e. En fait, tout en voulant liquider la littérature, cette « alchimie infamante » (p. 10), il en réactualise une étape antérieure.

Un conflit polysémique ?

« La mémoire de la Seconde Guerre mondiale » affirme l'historien Olivier Wieviorka dans un ouvrage récent « apparaît comme une mémoire fragmentée, conflictuelle et politisée qui sépare plutôt qu'elle ne rassemble »²². Les trois romans récents dont je viens de parler illustrent cette fragmentation et confirment que la guerre mémorielle est loin d'être terminée. Le dispositif « entriste » mis en place par Jonathan Littell et Yannick Haenel –   savoir, confier la parole à un témoin fictif ou authentique de l'époque – peut être considérée comme relevant d'une démarche de « normalisation », par la volonté d'échapper à la « Schwarz-Weiss-Optik » dénoncée par Martin Broszat²³, encore que les modalités en soient différentes. Ceci peut rendre compte de la virulence des réactions critiques et des polémiques déclenchées par ces deux romans. Or, la démarche de Littell et de Haenel, à mon sens, n'implique aucune complaisance à l'égard de la criminalité du projet nazi : quand bien même ces auteurs refusent une approche morale classique – manichéenne –   la Laurent Binet, leur position demeure profondément morale. En effet, l'ironie qui se propose, j'ai essayé de le montrer ailleurs, comme la structure profonde des *Bienveillantes* empêche toute banalisation de l'entreprise génocidaire. De façon comparable, la troisième partie de *Jan Karski* pose, certes, des questions qui bousculent un certain confort intellectuel, mais qui ne sont pas forcément malsaines dans la mesure où elles permettent d'interroger toute la complexité d'une époque, sans jamais, là encore, banaliser la Shoah. Ce qui est sûr, à lire la production romanesque contemporaine qui revient volontiers sur ces vieilles blessures, c'est que « la polysémie du conflit »²⁴ reste intacte et que nous ne sommes pas prêts de sortir de la guerre des mémoires.

Bibliographie

- BINET, Laurent. *HHhH*. Paris: Grasset, 2009.
 BOUCHERON, Patrick. 'Toute littérature est assaut contre la frontière'. Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2010, vol. 2.
 BROWNING, Christopher. *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Collins, 1992.

²² WIEVIORKA, Olivier. *La mémoire désunie*. Paris: Seuil, 2010, p. 23.

²³ Ed. Graml, Henke (1987 : 170)

²⁴ Olivier Wieviorka (2010 : 288)

- Ed. GRAML, Hermann; HENKE, Klaus-Dietmar. Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus. In *Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. Beiträge von Martin Broszat*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1987, p. 159–173.
- HAENEL, Yannick. *Jan Karski*. Paris: Gallimard, 2008.
- HUSSON, Edouard; TERESTCHENKO, Michel. *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris: François-Xavier de Guibert, 2007.
- LACOSTE, Charlotte. *Séductions du bourreau*. Paris: P.U.F., 2010.
- LANZMANN, Claude. *Jan Karski de Yannick Haenel: un faux roman. Les Temps modernes*, 65^{ème} année, janvier-mars 2010, n° 657, p. 1–22.
- LITTELL, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006, Folio n° 4685.
- PANNÉ, Jean-Louis. *Jan Karski, le «roman» et l'histoire*. Saint-Malo: Pascal Galodé éditeurs, 2010.
- RASSON, Luc. De la critique littéraire considérée comme un exercice de mépris [online]. *Acta Fabula*, 2011, vol. 12, n° 4. In: <http://www.fabula.org/revue/document6275.php>.
- ROSENFELD, Gavriel D. *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- VIART, Dominique. Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. In *Ecritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Ed. Dominique VIART. Caen: Lettres modernes Minard, 2009, p. 11–39.
- WALZER, Michael. *Just and Unjust Wars*. New York: Basic Books, 1997 [1977].
- WIEVIORKA, Annette. Faux témoignage. *L'Histoire*, 2010, n° 349.
- WIEVIORKA, Olivier. *La mémoire désunie*. Paris: Seuil, 2010.

Abstract and key words

French contemporary novels continue to be haunted by the memory of the Second World War, Nazism, Collaboration and the Holocaust. But what kind of memory is transmitted? Focusing on three recent novels – Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* (2006), Yannick Haenel's *Jan Karski* (2008) en *HHhH* by Laurent Binet (2011) – I suggest that the end of the war does not entail the end of the war of memories. Littell and Haenel both recur to a formal device – giving the narrative voice to a fictional or historical witness – which allows him to express a view on the Second World War that does not correspond to a traditional black-and-white perception, without downplaying however the criminality of Nazi politics. Laurent Binet, on the contrary, favors a metanarrative approach of the novel, questioning its claim to historical truthfulness, in order to express his nostalgia of an epic conception of history.

World War II; Nazism; Holocaust; Collaboration; French Contemporary Novel; Roman and epopee; Guerres mémorielles; Normalisation of the History; Jonathan Littell; Yannick Haenel; Laurent Binet.

