



MAGDALENA ŁACHACZ
Université de Silésie

*Doctor doctor, please, oh, the mess I'm in*¹ :
la figure paternelle et le père figurant
en tant que signe identificateur du fils nazi
dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell

ABSTRACT: The article proposes a critical reading of the father figure in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. While taking into account various interpretative contributions to the analysis of the theme, formerly neglected and subjected to Julia Kristeva's theory of abject mother, this article explores an alternative, esthetic, culturally oriented approach to the phenomenon. By grouping together father and a man who, in the absence of the former, takes power over the son, the story's protagonist, the figure of the father can be understood as a key-symbol of a Nazi perpetrator's identity. However, the article aims to show that this image can stem from the specific cultural context of contemporary representations of Nazism and influence today's perception of the perpetrators.

KEY WORDS: Nazism, Holocaust, *The Kindly Ones*, family, father, phantasm, sexuality, Theweleit, Foucault, Barthes, Kristeva

*I will be your father figure
Put your tiny hand in mine
I will be your preacher teacher
Anything you have in mind*
George Michael, "Father figure"

¹ Les mots de la chanson « Doctor, doctor » du groupe allemand UFO, de l'album *Phenomenon* sorti en 1974.

*That's all I wanted*²

Admettons-le, il en est venu le temps : au sein de l'imaginaire nazi, la figure du père s'impose afin de disparaître. Hitler séduit les masses féminines pour les quitter, au moment de leur transport orgasmique, et se retire dans les montagnes d'où son image hante les bas-fonds. Reste le vide qui se voit progressivement envahi par la non-présence perturbante du signe, telle une lettre écarlate transférée à l'espace autre du fantasme de la masculinité. Est-ce le signe du temps ou la vérité de l'histoire ? Par le biais des *Damnés*, Luchino Visconti semble amalgamer les deux notions pour répondre de manière affirmative à la question qui porte désormais sur la vérité de la représentation. En effet, la non-divine comédie nazie, cette fois-ci trop proche de l'art figuratif de la *commedia dell'arte*, dont la perpétuité significative des personnages en cause l'effroi, peut commencer suite à l'effacement du père qui, d'ailleurs, n'est point Le Capitaine niais. Le problème s'ensuit : le film italien est-il une énonciation individuelle ou, plutôt, endosse-t-il les signes apocalyptiques d'un discours collectif contribuant à une nouvelle perception populaire du nazisme ? À ce point, Naomi Greene soulève la valeur du long-métrage qui paraît symptomatique d'une certaine lecture contemporaine du nazisme (GREENE 1981 : 32), psychologique de type freudien ou kristevien, laquelle met en relief le caractère transgressif des atrocités nazies. Et si Susan Sontag trouve le film inintéressant (SONTAG 1981 : 100), cela ne l'empêche pas d'attester l'importance de l'image viscontinienne pour l'établissement de la fascination portée vers le fascisme en termes d'esthétique sexualisée de la domination sexualisée de l'Autre (SONTAG 2014 : 113).

Une voie pareille de la mythification sous la forme du paradigme culturel exige toujours un effort inverse. Le travail méticuleux de la démythification, conduit sous l'emblème du propos : « les choses répétées [...] signifient » (BARTHES 1970 : 10), est devenu, nous semble-t-il, la part de Klaus Theweleit³, auteur des *Fantasmalogies* où il regarde de près l'appareil cognitif des fascistes s'avérant profondément fantasmatique. Au profit d'une interprétation pluridimensionnelle du signe endossant de multiples connotations, son analyse reste

² Les noms des sections viennent de la chanson « Father Figure » de George Michael. Le titre, aussi bien que les noms des sections, constituent une sorte de paratexte ironique mettant en relief l'enchevêtrement conceptuel, au sein de la culture populaire, des figures du père et du médecin dont le rôle protecteur semble souvent illusoire, voire diabolique ; l'enchevêtrement qui sera mis en relief dans le roman. Le *pharmakon* à rebours ? Or, le potentiel critique des évocations, dans *Les Bienveillantes*, se voit principalement transmis par la musique. Celle-ci transforme, d'après Littell, la structure formelle du texte en enrichissant sa perspective horizontale, c'est-à-dire narrative, de celle de l'écriture verticale, issue des connotations intertextuelles (LITTELL, MILLET 2007 : 10).

³ Cet article se réfère à la traduction anglaise de l'ouvrage mentionné.

ouverte aux fluctuations des sens. Le fasciste n'est pas un parasite se nourrissant du langage établissant de nouveaux paradigmes ; selon Theweleit, le fascisme est un trouble du sujet qui essaie de se constituer le corps-carapace dont la dureté se reflète dans le langage des témoignages quasi-littéraires. Cependant, plus qu'un demiurge, le fasciste demeure un spectre qui s'empare des signes linguistiques de sorte que leur sens premier se fige, s'annihile ou acquiert une nouvelle connotation, proche de la pétrification désormais perçue en tant que naturelle et pépinière d'une nouvelle collectivité des hommes. Cela dit, le langage devient un réservoir d'unités de sens dont la signification détournée ne permet pas de comprendre mais de vivre l'essentiel idéologique au cœur du vide (pourtant très peuplé par les cadavres).

Par conséquent, la figure du père peut se transformer, au niveau du texte, en l'une des clés mythiques à l'expérience du nazisme. Une telle clé se voit paradoxalement utile, d'autant plus qu'elle ouvre la grille de lecture hutcheonienne, levée autour du jeu intertextuel et du principe de parodie. Celle-ci, dans son sens primaire, transpose le sens du texte sur un autre niveau de la réception, situé à côté de la signification établie, ludique, ouvert et non-centralisé : ex-centrique, ce qui mène inévitablement à la recontextualisation de la signification du texte entier (HUTCHEON 1989 : 7). Au moment de la publication des *Bienveillantes*, il s'est déclenché, dans les milieux intellectuels français, un long débat au sujet du caractère éclectique du roman, mélangeant différents genres et registres, et prônant la lecture ironique ou pluridimensionnelle de la focalisation interne fixe appliquée afin de créer le portrait du protagoniste-narrateur surnommé le « monstre séduisant » (LAURENT 2010 : 13). L'entreprise risquée, comment le témoin le romancier Laurent Binet qui en appelle à Maximilien Aue dans son roman *HHhH* pour condamner l'approche incisive de Littell à l'histoire. Selon Binet, Aue n'est que « Houellebecq chez les nazis » (BINET 2009 : 327) dont le désœuvrement devrait traduire la condition typiquement postmoderne du sujet des *Bienveillantes*. Et cette improbabilité psychologique des personnes supposées profondément modernes reste d'autant plus perceptible dans le comportement des hommes viscontiniens. Cette remarque nous incite à associer la structure purement narrative du texte littellien à l'analyse du cours associatif concentré sur le père et ses avatars dans le roman, tout en employant les thèses de Theweleit, aussi bien que la pensée de Sontag, pour en faire le point de départ de la réflexion nouée autour de l'influence de la figure paternelle sur l'imaginaire nazi du fils tel que nous le rencontrons dans le cinéma ou dans le roman littellien, c'est-à-dire comme le véhicule de l'apocalypse éthique d'empreinte contemporaine. En effet, le fils se trouve dominé par le père autoritaire qui disparaît, ouvrant à son enfant l'orifice du national-socialisme (THEWELEIT 2003 : XX). D'après Theweleit, c'est Maximilien Aue des *Bienveillantes* de Jonathan Littell qui reste, de nos jours, l'illustration purement littéraire, mais pas pour autant moins significative, de l'enfant terrible délaissé – de l'homme nazi dépeint dans

le style des portraits homo-érotiques de Fidus (PURSELL 2008 : 118) mais filtrés par l'expression du *Cri* d'Edvard Munch (THEWELEIT 2009 : 117). Dans le roman, le narrateur, l'ancien fonctionnaire du SD, témoigne de sa recherche de la vérité dans les fosses communes du Troisième Reich (LITTELL 2013 : 262)⁴. Comment en est-il arrivé ? Où est, dans tout cela, son père fonctionnant comme le signe cadavérique de l'abîme ?

Something special, something sacred in your eyes

La réponse est : nulle part. Il quitte sa famille très tôt sous prétexte d'un départ curatif (280). De manière intéressante, le père se trouve aussitôt effacé des propos du narrateur au profit des jérémiades virulentes contre la mère du protagoniste qui lui paraît abjecte. Néanmoins, même les souvenirs consacrés à la figure maternelle s'apparentent aux hiéroglyphes dont le sens se réfère au père. Cloîtré à Stalingrad assiégé, Max avoue avoir dû aimer sa mère, en tant qu'enfant, pour constater enfin : « puis tout avait changé » (531). En effet, cette tournure elliptique s'inscrit dans le paradigme kristevien des prototypes maternels des objets du désir. Celui-ci envoie à la figure autre-de-la-mère qui est le noyau véritable de la passion dont l'expression, faute de la peur, trouve une issue dans le discours symbolique des métaphores énigmatiques au sujet de la mère écoeurante (KRISTEVA 1980 : 46). Au cours du même passage, Aue fait côtoyer l'amour pour la mère avec sa chair. Sans pousser l'analogie trop loin, il est pourtant possible d'observer que la confrontation discursive avec la figure maternelle s'avère le corps à corps – ou le verbe à verbe – avec ce qui est exclu du registre exprimable, ce qui est du « hors-sens », donc atopique (1980 : 30) et enfin, ce qui renvoie au manque ; au père occupant, aussi au niveau de l'histoire, la non-place.

En effet, ce qui définit le père, c'est surtout la disparition, le manque, le blanc. Néanmoins, même avant son départ, le père reste inaccessible au fils. Le garçon le vénère pourtant, voyant en lui le héros de la Grande Guerre qui, après la défaite, trouve un emploi dans « une grande firme » (278) afin de subvenir non moins héroïquement aux besoins de sa famille. La distance se voit aussi augmentée par l'attitude paternelle qui est celle de la sévérité et de la froideur (1256). Ainsi, si intouchable qu'il soit, le père représente-t-il la figure de la peur et reste intact. À plusieurs reprises, le narrateur avoue avoir craint les réactions de son père à son comportement, comme s'il le soupçonnait apte à la

⁴ Seules les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte en n'indiquant que le nombre de la page entre les parenthèses.

cruauté : « une fois, je toussais, il m'avait fait avaler un médicament que j'avais tout de suite vomi sur le tapis ; je mourais de honte, j'avais peur qu'il ne se fâche, mais il avait été très gentil, il m'avait consolé puis avait nettoyé le tapis » (1256–1257). Ce souvenir témoigne de l'austérité du parent dont les déclarations d'amour restent réservées et les gestes à peine apprivoisés par le gamin. Plus ouvertement encore, le passage montre la fascination du fils pour la maîtrise de soi exercée par l'homme. Hautain et fermement masculin, le père incarne la beauté abstraite comprise comme la façon de contrôler son entourage. Par conséquent, comme nous permet de l'observer Michel Foucault, la magnificence s'avère l'outil de la valorisation mettant en relief le pouvoir, le vrai aphrodisiaque (FOUCAULT 1976 : 110). Un père séduisant, donc ? Aux yeux du garçon, la force paternelle le rend à tel point attractif que celui-ci décide de se rapprocher de son père au prix de commettre les petits délits afin d'attirer l'attention de son idole (278).

Ce mouvement vers la figure paternelle contredit les lectures répandues de Max en tant que sujet souffrant du détachement de la mère. De toute façon, ce n'est pas seulement de la mère que le protagoniste littellien se sent séparé ; il en est de même du père. En outre, la focalisation sur la mère semble entraîner d'autres choix au niveau de l'histoire racontée : l'incrimination de la mère pour avoir tué le père-roi, puis son assassinat perçu en termes de vengeance pour le mariage avec un autre, lesquels rapprochent *Les Bienveillantes* du mythe d'Oreste et facilitent l'interprétation du nazisme à l'aide des phénomènes œdipiens (MERCIER-LECA 2007 : 53). D'un côté, la lecture pareille invite à inscrire le roman dans la tradition littéraire et à relever plusieurs sens intertextuels enrichissant notre compréhension du texte, mais de l'autre, elle renforce le stéréotype culturel du nazi : l'homme quasi-fantastique, puisque mythique, dont la tragédie perverse, et avant tout « familiale », traduit le déclin et la déliquescence de la civilisation occidentale où « tout reste dans la famille ». Selon Theweleit, l'angoisse du fasciste tend vers l'extérieur et ne se retourne vers la famille que dans les cas où l'espace social ne permet pas d'assouvir le désir (THEWELEIT 2003 : 213). Cela dit, il est possible que les acquis de la théorie freudienne ne suffisent pas à la description des effets liés à l'effacement du sujet et au dérèglement de la relation entre le sujet et l'objet qui s'ensuit (THEWELEIT 2003 : 204). En dehors du discours purement psychanalytique d'empreinte kristevienne, l'abjection focalisée sur la parente, dans ce contexte-là, puisse traduire le trouble rencontré par le je du protagoniste n'émergeant que partiellement afin d'être entremetteur entre le « ça » du type freudien et la réalité. Néanmoins, le je ne semble pas se constituer de manière conforme à la règle du confort psychologique : le père disparaît avant de reconnaître le travail de rapprochement de la part de son fils. Accompagné de plaintes de sa femme, au lieu de récompenser Max, l'homme punit le garçon pour les vols en créant chez lui un inassouvissement affectif, son trouble de base de la théorie de THEWELEIT (2003 : 208). Pourtant, le narrateur reste sous le

charme du parent et remarque : « mon père m'expliqua patiemment la Loi, puis me flanqua une fessée » (278) dans une référence incontournable à Jean-Jacques ROUSSEAU (2004 : 14)⁵.

For just one moment to be at your side

Que le père soit la Lettre (de la loi) légitimant une certaine violence sexualisée, indique aussi son endroit préféré de la maison : la bibliothèque. La localisation démontre que le père se transforme en un signe que le protagoniste doit épingle, déchiffrer, réassembler au sein du je. Dans la chambre, le père aime y demeurer seul. Par conséquent, c'est en cachette que Max pénètre l'espace magique où il joue avec les papillons épinglés afin de les examiner de près (278). La pénétration va de pair avec le motif de papillon qui symbolise la *psyché* (KOPALIŃSKI 1990 : 450), l'ensemble dévoilant le désir sous-jacent du protagoniste de pénétrer l'âme du père et de saisir la quintessence de son être pour l'utiliser en tant que modèle. Néanmoins, les insectes sont séchés. Ce détail nous encourage à croire que l'admiration de Max va trop loin, son désir de l'appropriation reste quasi-vampirique. Comme l'objet vénéré se trouvant dépourvu de vie, l'idéalisation s'avère une autre forme de tuer, la pratique verbale d'ailleurs répandue dans les écrits des fascistes (THEWELEIT 2003 : 106). En effet, ce sont les mots, pleins de sang vital, qui préoccupent Aue (900). Le constat dévoilant que les mythes – et les souvenirs du père y appartiennent grâce au travail de l'idéalisation – sont des paroles (BARTHES 1970 : 181) comme le met d'autant plus en relief la référence à la bibliothèque. Dans le contexte du roman littellien, l'association du verbe mythique à la mort devient presque palpable quand elle se trouve renforcée par la remarque sur le sexe de la mort en allemand qui est un nom (pas un acte !) masculin exceptionnel : « le mot *Tod*, après tout, a la raideur d'un cadavre déjà froid, propre, presque abstrait, la finalité en tout cas de l'après-mort » (900).

La mort est-elle donc une pratique discursive, un souvenir de l'espace atopique puisque situé en dehors de la finalité ? Cette disparition ultime, ne reste-t-elle une question du langage ? Celui-ci véhicule tout un imaginaire collectif masculinisé dont la violence abstraite est capable de changer le cours de la finalité de la mort. Et ce mot, par la loi de la connotation effrayante, rime avec

⁵ En plus, celle-ci permet de voir, dans l'épisode, l'initiation à la sexualité du fils rapprochant les rapports sexuels aux relations du pouvoir et de la domination. De manière intéressante, l'initiation pareille apparaît, dans les confessions de Rousseau, après le départ du père (ROUSSEAU 2004 : 11).

la solution finale qui, pour le narrateur, constitue le synonyme de la mort vu l'abîme vers lequel glisse la signification des deux termes (901). Ainsi, dans les propos analysés, peut-on retrouver l'écho des remarques de Walter Benjamin qui appelle la guerre prônée par les proto-nazis une abstraction métaphysique, n'étant, en vérité, que la proposition mystique de la solution pour les problèmes du je dans sa relation au monde (BENJAMIN 1991 : 77). Rapportée à la recherche du moment esthétique par le narrateur dans l'image du cadavre idéal, cette remarque permet d'associer le fasciste à un « philosophe » audace et d'éluder, au profit de l'esthétisation et de la sexualisation de la question du meurtre, la nature atroce du système nazi (RAWSKI 2015 : 253).

Cela dit, l'abîme, le vide, la disparition, le départ euphémique (531) et d'autres notions de blanc multipliées par l'instance narrative, renvoient au père et à la recherche du soi par le biais de la transgression morale. La mort, la solution finale, ne s'avèrent que la continuation de l'examen des papillons desséchés, la multiplication avide des mots dont la « beauté ruisselante » empêche n'importe quel acte de la résistance (901). Ainsi, l'essence de la politique du Troisième Reich paraît non seulement masculine mais aussi profondément paternelle, focalisé sur la quête transgressive de l'identité. Cependant, il faut se méfier de la pureté supposée par la contemplation du narrateur. Comme le souligne Kristeva, le mot « cadavre » vient du verbe « tomber » [*cadere*] de sorte qu'il évoque « ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux » (KRISTEVA 1980 : 11). Certes, le corps cadavérique présenté en tant que froid, propre et presque abstrait, ce qui veut dire : presque idéal, communique la pureté et l'imperméabilité à la pourriture. Or l'esthétique, comme le démontre Sontag, entre dans le domaine idéologique du nazisme (SONTAG 2014 : 95). De cette façon, nous touchons au noyau du mythe nazi qui accouple la familiarité de l'élément paternel et la menace mortelle de l'ultime transgression sociale qui constituerait l'acte affirmatif du je, restant celui de l'extermination amené à une figure discursive du sexe violent, découpé du réel.

Au sein de la culture, de pareilles transpositions sont jugées sévèrement par Foucault, qui voit dans les images populaires des nazis-anges de la mort sexualisés une erreur historique (FOUCAULT 2001 : 820), le terme « historique » y restant le mot-clé par rapport à la réflexion barthésienne au sein de laquelle le mythe se fonde sur le déplacement de ce qui est historique vers ce qui paraît naturel (BARTHES 1970 : 202). Aue ne reste qu'un petit bourgeois amenant au bout sa dialectique. Ainsi, le roman littellien montre que son portrait du nazi ne se situe pas dans le registre pondéré aspirant à la scientificité de l'analyse, mais dans l'imaginaire culturel effervescent, suivant l'exemple des films de Visconti ou de Pier Paolo Pasolini. Peter Kuon remarque d'ailleurs que le « jeu » (l'homonymie presque parfaite avec le « je ») entrepris par l'auteur avec les archives, aussi bien que le moyen de leur représentation au sein des *Bienveillantes*, relève du mouve-

ment de la caméra à l'œil pornographique des films d'horreur kitsch (KUON 2012 : 42)⁶.

*That's all you wanted :
something special, something sacred in your life*

Ou du mouvement (im)propre à la *camera obscura* perverse, la chambre noire paradoxalement noircissant l'image, parce que du rôle du père, après sa brusque disparition, s'empare le Dr. Mandelbrod, l'architecte de la solution finale et l'adjuvant de la mort. Introduit en tant qu'«un des anciens directeurs» du père d'Aue (101), Mandelbrod reste le personnage le plus énigmatique du roman. De l'amitié pour son collègue, l'industriel prend soin de Max en finançant ses études ou en propulsant sa carrière dans les structures de la SS. Vu son réseau large des connexions et ses «entrées auprès des plus hautes sphères de la chancellerie du Parti» (642) d'un côté, et sa volonté totale de diriger sans être reconnu de l'autre, Mandelbrod devient symbole effrayant des forces maléfiques. La connotation d'autant plus légitime que le narrateur dépeint le protecteur comme l'idole impavide (645), monstrueusement obèse et puant : une vraie incarnation de l'Asmodée. Après le retour de Stalingrad, Aue se trouve invité par lui à prendre un thé, donc à une descente aux enfers. Et ceux-ci, de même que le mot «mort» en allemand, restent masculins : propres, froides, en quelque sorte abstraits. En effet, l'espace occupé par le docteur démoniaque apparaît toujours comme liminal puisque Aue doit le traverser, en se sentant aliéné, chaque fois quand il s'apprête à un dépassement de la frontière éthique ; un autre monde inséré dans la réalité que Mandelbrod ne cesse de déformer, pareil à la baie vitrée et opaque de son cabinet assombrissant la vue sur l'extérieur (643) mais feignant de la clarifier. Étant donné le manque absolu d'insignes ou de décorations, le bureau devient terrain fantasmatique du pouvoir brute et total, une différente bibliothèque où, s'appropriant le principe d'altérité, le protagoniste peut épingle le vide et en lire les règles du jeu/je politique. Par conséquent, le domaine de Mandelbrod ressemble à une morgue prête à accueillir le cadavre du père. De la position de quelqu'un qui connaît la famille d'Aue mieux que le protagoniste lui-même (648), le mécène évoque la figure paternelle en incitant Max à s'engager dans la solution finale de la question juive : «Ton père

⁶ Parallèlement, Theweleit observe que le regard du fasciste s'apparente à l'œil de la caméra qui, afin de se défendre contre le désir – la lumière, émet un faisceau déformant. Ainsi, tout élément dangereux pour le «je» se trouve représenté en tant que mort (THEWELEIT 2003 : 216) : propre, froid, abstrait.

était un authentique national-socialiste, [...], et avant même que le Parti n'existe. [...] En Allemagne, ton père fut parmi les premiers à comprendre qu'il fallait un rôle égal, avec un respect mutuel, pour tous les membres de la nation, mais seulement au sein de la nation» (649). Toujours, à l'aide des gestes rhétoriques soulignant la monumentalité de l'héroïsme du père, la figure paternelle devient idéalisée. Cette fois-ci, l'idéalisation a pour but de figer la triade entre le père, la mort et la solution finale ; une tâche exigeant l'attitude paternelle (647), imposant de la cadence à tout mythe de la paternité à la nazie. Comme Mandelbrod continue en disant qu'Aue doit suivre son conseil pour faire honneur au père et à la race (652), il dévoile la force séductrice de cette image pathétique. Sa portée symbolique réside dans la promesse de l'union finale des membres, importante pour le sujet qui se sent démembré, qui cherche constamment l'unité – d'où son amour incestueux, et en même temps malheureux, pour la sœur jumelle dont le nom est symbolique : Una. Le désir unitaire provoque aussi son adhésion au parti parce que le protagoniste admet avoir entrevu son père dans la personne de Hitler (666). En outre, les propos du patron démontrent la profondeur abyssale de la triade établie. Fondé sur la froideur et la pureté cadavérique, cet ensemble permet de relater l'hygiène, la propreté et la Shoah au père qui devient désormais une lentille concentrant toute la noirceur de l'idéologie du Troisième Reich. Bref : au moment où l'œil se trouve arraché, ne laissant qu'un trou, se matérialise toujours un docteur qui puisse y insérer une caméra dont l'optique large développe une vision paternelle, monumentale, mortifère.

Il se peut que le protagoniste veut-il voir quelque chose de spécial, de sacré, dans ses yeux aussi bien que dans ceux des autres. Peut-être désire-t-il se sentir dénudé et enhardi par le regard de l'autre qui deviendrait le sien. Lors de la scène où le protagoniste observe les soldats allemands faire amour aux femmes ukrainiennes, Max admet avoir un appareil de Roentgen au lieu de la pupille, ce qui lui permet de voir les squelettes dont la triste débauche ressort du « manque effrayant de conscience de soi » (135). Voilà la sorte de la fête lugubre à laquelle le protagoniste ne veut pas s'adonner, sa perception de la guerre restant parmi celles qui essaient d'octroyer un sens supérieur à la mort au service du national-socialisme (1089). C'est parce que la mort est un verbe et l'homme vit dans sa langue (903). Admettre que l'on parle au vide serait égal à mourir. Ainsi, celui qui représente la guerre et ses gloires, le père, devient encrier que Max remplit d'encre noire mais pourtant capable de jeter la lumière sur sa vie en tant que fils-soldat. C'est le désir d'union qui constitue le fondement de son amour pour la figure paternelle idéalisée, donc figée. Sa passion ne se soumet pas aux règles de l'économie de la pensée rationnelle. Il y a, au sein de cette logique, quelque chose d'inhumain, d'illimité, d'immensurable, qui ressemble à la projection de la lave déjà gelée, à la vague froide, lancée par les forces d'homogénéité imaginée sur le champ de bataille qui devient mythique avant même de se constituer.

Néanmoins, dans le texte, tout cela n'est qu'un jeu de répétitions au sein des mémoires n'admettant aucun changement de règles dont le respect conduit à une perfection abstraite. En effet, Aue est une « usine à souvenirs » (14) qui se transforme vite en une machine désirante. Selon Theweleit, la référence au concept deleuzien permet de démontrer que les noms – soit d'Œdipe (celui-ci serait pertinent pour la théorie kristevienne), soit du Père – proviennent de la société et ne sont pas inhérents à la structure du désir des fonctionnaires nazis (THEWELEIT 2003 : 210–213), focalisé sur le sens des objets menaçants qui doivent être assommés. Le désir, chez le fasciste, produit mais ne fonctionne pas. Un sombre revers du nomadisme ? Quoique le désir d'être comme le père provoque des déplacements, Aue reste immobile. Malgré plusieurs voyages professionnels dans les camps de concentration, le protagoniste continue de revenir au point de départ : en Allemagne, à son *patrimoine*, et son langage, nourri désormais des éléments de la réalité dépourvus de leur vivacité puisque confrontés à la dimension cadavérique, devient matière morte. Sa mémoire s'apparente conséquemment aux Érinyes, les déesses mythiques de la vengeance pourchassant chacun qui aurait violé la loi divine, incapables de s'apaiser. Les nommer Euménides ou Bienveillantes, c'est d'éluder leur pouvoir effrayant, leur soif de la chair, dans un langage d'euphémismes, d'ellipses. Mais voilà le langage du père, qui craint la vitalité au point de passer à un nouvel état, celui du fantasme vénérant le corps embaumé. Par conséquent, au moment du corps à corps avec la matérialité du signe, le sujet s'avère incapable de faire face à la réalité. Quand Max découvre le passé de son père, le diable de la guerre, il décide de détruire la lettre dénonçant la vérité (1257). Le protagoniste préfère vider le signe, ne pas reconnaître le visage véritable de son père (1151) ni lui attribuer un autre sens, c'est-à-dire voir le père dans d'autres hommes, par exemple dans la figure imposante de Hitler (666). Pourtant, ces reflets deviennent de plus en plus sombres et opaques, froids, presque abstraits, comme le démon de Mandelbrod ou le visage du Führer dévoilant des traits juifs (667). À ce point, le narrateur commente : « Que ce fût réel me paraissait impossible, mais je ne pouvais accepter de croire que j'hallucinais » (671). Cela dit, située dans la négation continue, donc hors de la réalité, dans un espace extérieur à la carte de la raison, la figure paternelle immobilise la constitution du je du sujet inapte à outrepasser la dimension hallucinatoire afin d'entrer dans le discours réel : les archives. Ainsi, dans le roman de Littell, le père se transforme en un élément indispensable à la structure de la peur de tout ce qui est vivant, incontrôlable, et qui doit être conséquemment éradiqué du Troisième Reich. Après le dépassement de la frontière ultime, la présence spectrale du père assure la voix basse de l'ouvrage qui traduit la défaite du sujet face aux atrocités de la Shoah. Incarnant tout ce qui devrait demeurer immuable, parfait, ou ce qui est censé exprimer le moi du sujet à travers le désir de la mort, la figure paternelle inscrit le texte littellien dans la tradition des représentations pervers du nazisme. Et peut-être cela constitue la force véritable

du roman, c'est-à-dire ce désir perpétuel de saisir, figer et rendre monumental ce qui est véritablement pitoyable. Le désir qui ne disparaît jamais, d'autant plus que la culture le dote d'un répertoire séduisant des gestes. Disparais donc, mon père. Sans toi, les Bienveillantes retrouveront ma trace.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, 1970 : *Mythologies*. Paris : Seuil.
- BENJAMIN, Walter, 1991 : « Théories du fascisme allemand (à propos du collectif Guerre et Guerriers édité par Ernst Jünger) ». *Lignes*, n° 1 (13), 57–81, <<http://www.cairn.info/revue-lignes0-1991-1-page-57.htm>>. Date de consultation : le 3 septembre 2016.
- BINET, Laurent, 2009 : *HHhH*. Paris : Grasset.
- FOUCAULT, Michel, 1976 : *Histoire de la sexualité*. T. 1 : *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2001 : « Sade, sergent du sexe ». In : IDEM : *Dits et écrits (1954–1988)*. T. 2 : *1976–1988*. Paris : Gallimard, 818–820.
- GREENE, Naomi, 1981 : « Fascism in Recent Italian Films ». *Film Criticism*, n° 1(6), 31–42, <<http://search.ebscohost.com/academic-search-complete.han.bg.us.edu.pl/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=53488725&site=ehost-live>>. Date de consultation : le 5 avril 2016.
- HUTCHEON, Linda, 1989 : « Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History ». In : Patrick O'DONNELL, Robert CON DAVIS (eds.) : *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, 3–32.
- KOPALIŃSKI, Władysław, 1990 : « Motyl ». In : IDEM : *Słownik symboli*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 449–451.
- KRISTEVA, Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- KUON, Peter, 2012 : « From 'Kitsch' to 'Splatter' : The Aesthetics of Violence in *The Kindly Ones* ». In : Aurélie BARJONET, Liran RAZINSKY (eds.) : *Writing the Holocaust Today : Critical Perspectives on Jonathan Littell's "The Kindly Ones"*. Amsterdam, New York, 33–45.
- LAURENT, Thierry, 2010 : « La réception française des *Bienveillantes* dans les milieux intellectuels français en 2006 ». In : Murielle Lucie CLÉMENT (éd.) : « *Les Bienveillantes* » de Jonathan Littell. Cambridge, 11–17.
- LITTELL, Jonathan, 2013 : *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard.
- LITTELL, Jonathan, MILLET, Richard, 2007 : « Conversation à Beyrouth ». *Le Débat*, n° 144, 4–24.
- MERCIER-LECA, Florence, 2007 : « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque : une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle ». *Le Débat*, n° 144, 45–55.
- PURSELL, Tim, 2008 : « Queer Eyes and Wagnerian Guys : Homoeroticism in the Art of the Third Reich ». *Journal of the History of Sexuality*, n° 1(17), 110–137, <<http://search.ebscohost.com/academic-search-complete.han.bg.us.edu.pl/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=31385840&site=ehost-live>>. Date de consultation : le 5 avril 2016.
- RAWSKI, Jakub, 2015 : « Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy ». *Teksty Drugie*, n° 2, 234–255.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 2004 : *Les Confessions*. <http://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_les_confessions.pdf>. Date de consultation : le 20 mars 2016.
- SONTAG, Susan, 1981 : « Fascinating Fascism ». In : EADEM : *Under the Sign of Saturn*. New York : Vintage Books / Random House, 71–105.

- SONTAG, Susan, 2014 : *A Susan Sontag Reader*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- THEWELEIT, Klaus, 2003 : *Male Fantasies*. Vol. 1: *Women, Floods, Bodies, History*. Trad. Stephen CONWAY. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- THEWELEIT, Klaus, 2009 : « Posłowie Klause Theweleita ». In : Jonathan LITTELL : *Suche i wilgotne*. Trad. Elżbieta KALINOWSKA. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 115–131.

Note bio-bibliographique

Magdalena Łachacz, doctorante à la Faculté de lettres de l'Université de Silésie à Katowice. Participante de plusieurs colloques consacrés à l'entremêlement de la littérature et de la culture. Elle s'intéresse surtout à la littérature française du XX^e siècle.