

RÉGINE WAINTRATER*

LES BIENVEILLANTES, INTIMITÉ FORCÉE OU INTIMIDATION ?

Accablé. C'est ainsi qu'un ami me résumait sa lecture des trois cent premières pages du gros ouvrage qui défrayait la chronique, dont il n'était pas parvenu à poursuivre la lecture. Ce livre lui avait fait mal, disait-il. Mal parce qu'il entamait sa conception de l'humain.

Pour ma part, je n'avais pas encore ouvert le gros pavé qui m'attendait sagement sur ma table de nuit. Étrange choix, que de mettre pour accompagner mes nuits un livre qui promettait une description sans précédents du mal absolu, la catastrophe dont notre civilisation ne s'était jamais remise, désignée par les vocables désormais classiques et connotés d'holocauste, de Shoah, ou, plus simplement, de destruction des Juifs d'Europe.

À l'entendre, mais aussi à lire les nombreuses critiques qui ne manquaient pas de s'étaler à la première page des journaux, je me figurais un ouvrage scandaleux, immoral et excitant qui, à coup sûr, venait titiller en chacun de nous la part sombre et sadique qu'il s'efforçait de refouler. Quelle ne fut pas ma surprise quand, dès les premières pages, et au lieu de l'excitation promise, attendue, voire crainte, je ressentis un ennui profond, qui ne fera que se confirmer au fil de pages laborieuses, dans lesquelles je reconnaissais, parfois littéralement, les échos de toutes les lectures savantes que j'avais faites sur un sujet dont j'étais, pour ma part modeste, devenue une « spécialiste ».

À travers un magma savamment orchestré où surnageaient les bribes éparses d'une érudition mal digérée, l'auteur tentait laborieusement de faire exister son héros, qui, à chaque page, menaçait de sombrer sous les descriptions saturées des événements cruciaux de notre siècle. Décidée à poursuivre ma lecture, je m'infligeais donc ce pavé, désireuse de comprendre le *Zeitgeist* qui venait d'assurer un succès fracassant à une œuvre dont l'écriture m'apparaissait étonnamment rudimentaire, emplie de tics et de ficelles assez grossières. Je cherchais avec méthode à traquer le moindre mouvement psychique que provoquait en moi une lecture que je n'avais pas choisie, mais que je m'étais infligée, au nom du sérieux universitaire qui fait qu'on ne parle pas de ce que l'on ne connaît pas.

* Psychanalyste. Maître de conférences à l'Université de Paris VII – Denis Diderot.

C'est alors qu'insidieusement et à mon insu, ce gros livre incommode commença à faire effet, comme on dit d'un médicament quand il commence à agir. C'est ainsi que je me trouvais agitée de mouvements contradictoires, tentant de répondre à la question de savoir s'il s'agissait là d'un bon ou d'un mauvais livre, question que je ne parvins pas à trancher et qu'aucune des critiques que je me résolus à parcourir ne put davantage m'aider à éclaircir.

Mais c'est précisément cette indécision et le fait même que la question se pose qui attira mon attention. Nous autres, psychanalystes, sommes rompus à cet exercice qui consiste à traquer, en séance, chaque mouvement psychique provoqué par la rencontre avec le patient qui se trouve en face de nous ou sur notre divan. Le contre-transfert, que Freud définit comme « l'influence qu'exerce le patient sur les sentiments inconscients de son analyste » est, pour ceux qui le reconnaissent, l'instrument majeur d'une connaissance empathique de l'univers psychique de leurs patients.

Certes, ce processus qui nous fait nous demander ce que l'autre provoque en nous n'est pas l'apanage de la seule cure analytique. Cependant, il ne constitue pas le premier mouvement qui nous saisit à la lecture d'un livre de fiction censé nous plonger dans l'univers d'un héros qui n'existe que par la volonté créatrice et les capacités narratives de l'auteur qui lui a donné vie dans les pages que nous avons sous les yeux.

1. UN CONTRAT AMBIGU

Le contrat qui préside à l'écriture de cet ouvrage est, d'emblée, un contrat ambigu.

Le narrateur, qui est aussi le personnage principal, annonce un récit de son existence. Un homme se penche sur son passé, en signant avec son lecteur un pacte fictionnel de type autobiographique : Littell n'est pas Aue, mais Aue, le narrateur raconte sa vie et son récit se présente comme un témoignage personnel où le héros raconte et commente les événements de l'histoire, la grande et la petite, intimement mêlées sous la plume habile et prolixe de son créateur.

Comme l'écrit Paul Ricœur, c'est « précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup¹ ». La vocation du récit de vie est donc de dire qui nous sommes et comment nous le sommes devenus à la fois pour nous, mais aussi dans une adresse à l'autre. Pour faire de « soi-même un autre », il faut pouvoir appréhender son existence dans sa double dimension de permanence et de changement.

Chez Max Aue, on ne sent nul besoin de retrouver une cohérence identitaire qui aurait été mise à mal. S'il raconte sa vie, ce n'est ni pour en cerner les contours, ni pour mettre de l'ordre dans une expérience difficilement énonçable. Il ne se risque jamais à un récit qui pourrait le renseigner sur lui-même ; son propos ne laisse aucune place à la surprise au sens d'une découverte psychique et non au sens de péripéties narratives destinées à soutenir l'intérêt du lecteur.

Ici, la narration ressemble davantage à une pratique autoérotique qu'à une adresse à l'autre : ce dernier est assigné à une place fixe de spectateur devant qui le narrateur déploie la panoplie provocante et séductrice de ses actes et de ses fantasmes.

L'emphase de l'apostrophe qui ouvre le livre : « Frères humains, laissez-moi vous raconter », précédée par la dédicace volontairement générale : « Pour les morts », donne le ton. Ce que l'on prendrait à tort pour une adresse directe à l'autre n'est qu'une figure de style racoleuse et élitiste.

Racoleuse, car elle tente de mettre d'emblée sur le même plan le bourreau et tous les autres, ceux-là même qui s'apprêtent à entrer dans le récit annoncé comme « un conte moral ». L'apparente transgression qui consiste à faire de tout un chacun un bourreau potentiel ne s'appuie sur aucune conviction véritable : à aucun moment, on ne perçoit chez Aue la volonté de convertir son lecteur à une quelconque idéologie du mal. Chez lui, il s'agit plutôt d'une posture, celle du dandy nihiliste et cultivé dont il se veut l'incarnation achevée. La référence à la morale n'est présente que pour exciter davantage la curiosité du lecteur que Littell va balader au gré de ses envies, avec une jouissance non dissimulée.

Élitiste, car Max Aue se veut résolument différent du bourreau ordinaire, épais et inculte, qu'il méprise ostensiblement avec la complicité du lecteur. Tout au long de son récit, Max Aue occupe une position de surplomb, dont il ne se départit jamais, et dont il s'autorise pour commenter son époque.

Lecteur, nous dit-il, vous n'avez pas ici affaire à un criminel ordinaire, mais à un être d'exception, un esthète délicat, qu'offense la vulgarité plébéienne du nazi moyen. Le mal, il le revendique, à condition qu'il soit esthétique.

Aue fait dans le nazi chic, désireux d'appartenir à la petite clique des bourreaux cultivés, pervers et tourmentés. Ce faisant, il s'inscrit dans une tradition littéraire, qui n'est pas sans évoquer les carnets d'Ernst Jünger, dans la posture distante, critique et esthétisante que l'on trouve chez cet écrivain, ancien officier de la Wehrmacht. Un poseur de talent, tel apparaît Max Aue tout au long des *Bienveillantes*. Ce qui ne serait pas si dérangeant, s'il n'y avait, au départ, une ambiguïté fondamentale.

Dans ce gros roman, en effet, on ne cesse de se demander qui parle. Et cette question induit un malaise qui ne se dissipe pas, mais va croissant. Si le héros des *Bienveillantes* avait une épaisseur fictionnelle proportionnelle à l'épaisseur du récit qui le porte, la question ne se poserait pas et le lecteur, pourrait, tout à son aise, s'abandonner aux délices transgressifs d'une lecture passionnante à bien des égards. Mais c'est là où le bât blesse.

À peine le lecteur a-t-il décidé qu'il s'agissait là du portrait, assez réussi, d'un pervers narcissique, que l'auteur le ramène, avec force descriptions sur la scène de la grande histoire. L'arrimage constant de la pathologie individuelle au dévoiement historique et social crée ainsi une aporie dont Littell semble se délecter. Quand Aue nous livre une de ses innombrables digressions philosophiques, il ressemble davantage à un perroquet savant qu'au cynique blasé qu'il prétend être. Dans les précisions fastidieuses qu'il nous assène sur le fonctionnement de la bureaucratie nazie, mais

aussi dans les descriptions hallucinées de la Shoah par balles, on retrouve, à peine déguisés, les ouvrages de référence qui ont inspiré Littell. Si celui-ci ne prend pas la peine de déguiser son érudition, de l'intégrer à une écriture romanesque, c'est qu'il ne pense pas que c'est nécessaire. Et c'est là qu'il dévoile sa véritable nature.

Car si son écriture se rapproche parfois de celle du roman de gare, et qu'on y trouve nombre de platitudes et de facilités, on ne lui fera pas l'injure de croire à un manque de talent. Comme son héros, à qui il finit par s'identifier, Littell est un poseur doué, une sorte de « Wunderkind » habile et touche à tout, qui se plaît à brouiller les pistes entre le « je » du héros et le « je » de l'écrivain, plaisir douteux et sans autre objet que son profit personnel. La confusion narrative qui en découle semble être pour lui la réussite suprême.

Tout au long de son récit, Aue-Littell nous invite à suspendre tout jugement moral : réfutant toute réticence éthique, il transforme son lecteur en complice, comme le pervers cherche à transformer le psychanalyste qui accepte de l'entendre. Le désir de paralyser et de subvertir l'esprit de son partenaire constitue ici le seul véritable projet de l'auteur.

2. UNE FAUSSE INTIMITÉ

Une des clés de cet ouvrage troublant réside dans le fait qu'il fonctionne comme le pervers fonctionne dans la cure. Et c'est là sa force, ou dirais-je, sa perversion. Ce que Littell applique ici, avec une maestria suspecte, c'est ce que le psychanalyste britannique Masud Khan appelle la « technique d'intimité² ». La technique d'intimité caractérise la relation et le climat émotionnel qui règnent dans la rencontre analytique avec une personnalité perverse.

Le trait le plus marquant de cette technique est la situation de « faire semblant », à laquelle excelle le héros de Littell. Passant aisément aux aveux, le pervers exhibe une sincérité déconcertante qui contribue à instaurer un climat de fausse intimité et de faux partage où son partenaire se trouve pris, et auquel il ne peut se soustraire que par un violent effort d'arrachement. Pourquoi fausse intimité et faux partage ?

Parce que la sensibilité exacerbée dont fait montre le pervers ne correspond à aucun mouvement psychique profond : elle découle du besoin toujours renouvelé d'un contact immédiat, sans échange authentique. L'étalage des sentiments qui peut apparaître comme une véritable confession n'a d'autre but que de s'emparer de l'autre pour le soumettre à ses exigences pulsionnelles illimitées.

En vrai pervers, Max Aue déploie toute une gamme de réflexions, mais aussi d'affects et de sensations, pour entraîner le lecteur dans ce qui se présente comme son être le plus intime. Pourtant, cette franchise impudique n'a rien d'un partage : le pervers s'exhibe ici pour ne pas s'impliquer. Il se maintient toujours en dehors du contact qu'il semble rechercher avec avidité dans chaque nouvelle rencontre.

Le réconfort que lui procure le contact avec l'autre est toujours de courte durée, le forçant ainsi à se trouver sans cesse de nouveaux objets, qu'il va abandonner, fuir, voire détruire, une fois épuisée la satisfaction pulsionnelle éphémère et toujours déce-

vante de l'expérience érotique. En ce sens, le héros des *Bienveillantes* est bien un pervers. Nul doute là-dessus.

La bisexualité affichée, la confusion de l'image du corps, mais aussi l'ironie défensive qui masque mal l'alternance du sentiment de supériorité et de dégoût de soi, rien ne manque au portrait de Max Aue. Rien ne manque, si ce n'est l'épaisseur psychologique, ce « déficit d'incarnation » pour reprendre l'expression de Claude Lanzmann. Et pourtant, de chair, il est beaucoup question dans ce livre.

Jonathan Littell n'a pas lésiné sur les moyens, ne nous épargnant aucun détail sur les sécrétions diverses du sieur Aue. Au fil des pages, nous apprenons tout sur ses pratiques sexuelles, nous le suivons dans l'accomplissement de ses diverses fonctions corporelles, nous le voyons manger, boire, éjaculer, déféquer, suer, vomir, étouffer et même s'évanouir.

Comme tout pervers qui se respecte, Max Aue annonce et communique constamment ce qu'il ressent dans son corps, créant ainsi une situation orgastique constante, où son partenaire finit par renoncer à tout jugement et toute discrimination.

Le lecteur qui accepte de poursuivre sa lecture devient, malgré lui, le partenaire complice du héros qui, au fil des pages, déploie l'arsenal panoptique de la séduction. Séduction par le corps, séduction par le verbe, séduction par l'affect, séduction par l'érudition : la séduction est ici le seul mode de relation à l'autre, mode narcissique d'un individu qui ne peut ni aimer, ni être aimé.

On peut dire, comme certains n'ont pas manqué de le faire, que Littell montre ici une grande connaissance de la psychopathologie, et qu'il nous livre un portrait achevé du pervers, tel qu'on en rencontre peu dans la littérature, exception faite de Sade, Genet ou Bataille. Et l'on pourrait aussi arguer, toujours dans la même veine, que la critique parfois acerbe qu'a rencontrée ce livre n'est que le fruit d'une difficulté à prendre acte de la perversion, un besoin de refouler ce qui fait violence à notre conception de la nature humaine. L'ébranlement moral que ce livre suscite serait ainsi une vraie réussite, puisqu'il reproduit l'ébranlement radical suscité par le nazisme.

Mais voir dans Max Aue l'incarnation du mal absolu, c'est déjà se rassurer, me semble-t-il. Accepter le portrait partiel que nous en fait Littell, c'est supposer que le mal se laisse cerner et qu'il suffit de l'entourer d'une haie de barbelés, avec une pancarte : « ici, le mal », pour le reconnaître et, bien sûr, s'en écarter.

Le mal se laisse difficilement appréhender, et, dans ce domaine, la psychanalyse n'est pas mieux placée que les autres disciplines. La causalité psychopathologique qui donne du sens au mal, tente, en fait, d'en atténuer l'étrangeté radicale.

C'est ce que fait déjà Robert Merle, dans *La mort est mon métier* (1952) avec son portrait de Rudolf Lang, commandant d'Auschwitz, double romanesque du criminel nazi Rudolf Höss. En remontant à l'enfance malheureuse de son héros, en nous le montrant humilié et soumis à un père froid et tyrannique, Robert Merle tombe dans le piège d'un psychologisme réducteur qui conforte le lecteur dans l'idée qu'il a pénétré la genèse du mal absolu. Des années après Robert Merle, mais très différemment de lui, c'est aussi ce que prétend nous montrer Littell.

Certes, les monologues neutres et économes de Lang n'ont rien en commun avec la logorrhée chatoyante de Max Aue. Cependant, la visée de leurs créateurs demeure identique : prétendre pénétrer à l'intérieur du mal, en nous révélant les ressorts intimes du bourreau, ainsi promu à la dignité d'interlocuteur privilégié. Là, réside une des nombreuses supercheries de Littell.

Son héros est un bavard, un vantard, qui n'arrête pas de se raconter et de discourir. Les bourreaux réels se montrent, eux, beaucoup moins prolixes.

Pour s'en convaincre, il n'est qu'à relire l'ouvrage de Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes* (2003), série d'entretiens réalisés avec des tueurs impliqués dans le génocide des Tutsis au Rwanda. Ici, le mal ne se pare d'aucune couleur, il est gris, plat, ennuyeux même. Piètres héros que ces tueurs absorbés à décrire un quotidien monotone où les tueries sont qualifiées comme un « travail » à accomplir. Ici, pas de confessions tonitruantes, mais une suite de propos laconiques, centrés sur le factuel, une narration d'où le sujet semble s'être absenté.

On chercherait vainement dans ces monologues la trace de qualités auto-réflexives semblables à celles dont fait montre le héros des *Bienveillantes*. Tout comme le héros de *La mort est mon métier*, les génocidaires du Rwanda se refusent au commentaire : ils ne donnent pas dans la philosophie et s'en tiennent aux faits, évitant par là toute communication qui risquerait de les amener sur le terrain de la réflexion. Tandis qu'Aue n'en finit pas de commenter ses actes et de nous livrer ses réflexions sur le monde, la culture, l'Histoire ou ses contemporains, le génocidaire se tait. Son silence ne donne lieu qu'à de rares ouvrages, parcimonieux et souvent d'une lecture malaisée.

3. UN BEAU LIVRE ?

La question du beau est ici tout à fait cruciale. Nous savons que le beau a à voir avec l'excès, ce mouvement pulsionnel dont elle est issue et dont elle s'empare pour l'exposer, le travailler et lui donner forme. Comme l'écrit très justement Annie Franck dans un petit ouvrage intitulé *Beautés et transfert* (2007)³, la beauté n'a rien à voir avec l'esthétisme, la préciosité et l'académisme. Citant Rilke, elle nous rappelle que le « Beau n'est rien d'autre que ce début de l'horrible⁴ » qu'il nous faut supporter à grand peine, dans un déchirement, un effort constant pour s'arracher à la tentation ineffable des sensations premières et de l'originnaire. C'est ce mouvement dont rend compte la lettre de Robert Antelme à Dionys Mascolo⁵. Intimement liée à l'effroi, la beauté tire sa qualité de s'en être détachée, plus ou moins clairement, plus ou moins difficilement.

Ce mouvement, nous le retrouvons dans l'écriture d'un Piotr Rawicz, dans *Le Sang du ciel* (Gallimard, 1961) dont tout l'effort porte sur cet arrachement à l'horreur, récusant toute fascination. L'écriture de Littell ne fait que mimer ce mouvement dans un pseudo arrachement à une horreur dont il fait le matériau complaisant de son œuvre.

Contrairement à Rawicz, qui « cherche à écrire ce qu'il ne sait pas qu'il va écrire⁶ », Littell ne cherche pas ; il a trouvé avant d'écrire et quand il nous entraîne

dans le labyrinthe de l'horreur, c'est sans crainte, sans le moindre tremblement, sans douleur non plus. Il connaît déjà la veine à exploiter. Sa création mime le mouvement créatif, mais elle n'est que l'application systématique et mercantile d'un filon sûr.

Ici, la forme n'est pas ce dur combat avec l'Ange que connaissent les écrivains qui se mesurent avec le mal : elle n'est qu'une systématisation de recettes, habilement concoctées par un artiste consommé du marketing, qui consiste à refiler au lecteur un ersatz et lui faire croire à une subversion douloureuse.

La subversion n'est ici qu'une façade. Ayant bien saisi l'esprit du temps, qui fait que le public se détourne maintenant du discours des victimes, pour chercher quelque chose de plus excitant, Littell, en bon dealer de l'horreur, nous séduit en livrant un produit calibré, autorisé, dont celui-ci redemande. Barrant tout accès à un universel de la représentation, tel qu'il se présente dans la création esthétique, Littell se vautre ainsi dans la fange d'un relativisme à la mode.

4. POUR UNE ÉTHIQUE DU REFUS

L'habileté suprême de Littell, mais aussi sa perversité, c'est de susciter un certain nombre de débats qui tous, entretiennent la confusion. Ainsi, son livre parvient à diviser les lecteurs en deux catégories : ceux qui le lisent jusqu'au bout, qui seraient ceux qui acceptent de regarder le mal en face, et ceux qui l'abandonnent en route, qui seraient ceux qui refusent d'affronter le mal. Or refuser de tout confondre, et d'englober dans les mêmes catégories, la perversion d'un individu et la perversion du groupe, le génocide et la guerre, le bourreau et la victime, c'est refuser de participer à la confusion générale qui entoure l'extrême.

La confusion de pensée qu'engendre le livre de Littell, qualifiée élégamment de nihilisme moderne, est en fait inséparable du processus pervers. Le pervers exige de son complice la suspension de tout jugement, de toute capacité de discrimination et de pensée.

Mais, en fait, ce n'est pas Max Aue qui nous invite à abandonner notre faculté de jugement et de penser. Car Max Aue n'est qu'une créature de papier, et s'il est un monstre, il ne l'est que par la volonté de son créateur, jeune Européen boulimique et cultivé qui ne peut s'empêcher de fantasmer sur le mal dont la Shoah demeure le paradigme inégalé.

On serait fort en peine de lui reprocher sa création, si celle-ci, habilement ficelée, ne prétendait pas à autre chose que ce qu'elle est. Si Littell n'avait pas déployé l'histoire de son héros sur fond d'épopée nazie, on aurait pu lui reconnaître un certain talent de romancier et mettre tranquillement son livre sur l'étagère des épaisses sagas de l'été. S'il avait clairement distingué la créature de son auteur, on aurait pu admirer ce portrait d'un fou pervers. Mais s'il avait fait cela, il n'aurait pas rencontré le succès immense qui est le sien. Et il n'aurait pas entraîné les débats innombrables qu'il suscite.

Max Aue est un pervers, mais Jonathan Littell l'est tout autant. Comme le pervers, Littell amène son interlocuteur sur le terrain d'un débat sans issue autre que

la reddition. Celui qui s'engage dans la lecture de ce livre, ne peut que le rejeter ou devenir le complice de l'auteur. Non pas le complice de ce qu'il décrit, mais le complice de ce à quoi il prétend. En nous invitant au dialogue avec sa créature, Littell, à l'instar du pervers narcissique dont il semble bien connaître le fonctionnement, ferre le lecteur pour mieux le disqualifier et ensuite lui faire honte. Honte de ce qu'il ressent, honte de ce qu'il avance. Pourquoi honte ?

Parce que le sujet pervers ne peut ressentir la honte, comme il ne peut ressentir aucun affect, surtout quand il s'agit de douleur, de vide ou de confrontation à la vérité. Sa stratégie, pour exister, est de faire porter tous ces affects à l'autre ; en pénétrant dans son monde de concepts, en affrontant l'intellectualisation brillante et vaine de son partenaire le lecteur s'expose inmanquablement à éprouver, à sa place, toute la gamme d'affects que l'autre ne peut éprouver, sous peine de disparaître psychiquement.

Tout ce que nous éprouvons en lisant ce livre, nous l'éprouvons donc à la place du héros, en lui prêtant, à notre insu, notre psychisme dont il s'empare, comme un vampire assoiffé et toujours insatisfait. En entrant dans le livre, le lecteur se retrouve à la place du partenaire, que l'on voit dans les thérapies de couple. Séduit, pour être sans cesse disqualifié, il ne peut s'arracher à l'emprise qu'en quittant cette dyade.

C'est pourquoi, en fait, il ne faudrait pas débattre de ce livre. Les multiples débats sont en fait des réponses habilement induites par Littell-Aue. En nous invitant au débat, Littell nous disqualifie d'avance, sur le terrain que nous croyons choisir : l'historien, le littéraire, le philosophe, le psy se voient ainsi tour à tour envoyés au tapis par un chevalier ironique et grimaçant, qui les récuse comme juges, tout en les invitant à le juger. Double contrainte, destinée à rendre l'autre fou, mais surtout, destinée à s'assurer le complice dont le héros a besoin pour exister. En nous invitant à protester, en nous entretenant dans l'idée fallacieuse que notre protestation pourra changer quelque chose à la réception de ce livre, Littell s'assure d'une emprise quasi absolue sur son auditoire. Celui qui s'y risque ne peut qu'en sortir humilié et troublé. Car le miroir que lui tend Littell est un miroir négatif, qui ne reflète que lui-même. Miroir déformant qui disqualifie d'avance toute tentative de dialogue. La prétention à l'humain, le prétendu débat moral sont de pitoyables procédés connus de tous ceux qui s'essaient à dialoguer avec un pervers. Personne n'a ici le dernier mot. Sauf peut-être le temps, qui seul, nous dira, si Littell n'était qu'un habile montreur de foire, œuvrant pour les badauds niais que l'on serait tenté d'être.

NOTES

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191-192.

² Masud Khan, *Figures de la perversion*, Paris, Gallimard, 1979.

³ Annie Franck, *Beautés et Transfert*, Paris, Hermann, 2007.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino* (1925), Paris, Gallimard, 1994.

⁵ Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987.

⁶ Claude Roy, *Temps variable avec éclaircies*, Paris, Gallimard, 1984, in Annie Franck, *op. cit.*