

Réagir à la destruction de l'*Autre*. L'espace littéraire francophone (France, Belgique, Luxembourg) face à l'antisémitisme et la Shoah sous l'Occupation Nazie
RÉDEAU

Le projet de recherche *Réagir à la destruction de l'Autre* (RÉDEAU) se propose d'étudier les textes littéraires conçus sous l'Occupation nazie dans lesquels la référence est faite au Juif, – la figure de l'altérité qu'il devient possible de rejeter, de déporter, d'annihiler. Il vise à examiner la réaction d'opposition des écrivains qui ont voulu dénoncer, dans leurs textes littéraires, les mesures d'exclusions dont ils ont été témoins. Dans le cadre de cette étude, les œuvres d'auteurs français, belges et luxembourgeois de langue française seront étudiées. RÉDEAU va remplir une lacune considérable en approchant la question du point de vue interdisciplinaire et comparatiste afin de permettre une étude systématique et synthétique de la question qui n'a pas encore été établie.

Dans cette perspective, le projet de recherche se propose d'analyser et de mettre en relation les textes dont la poétique ou autrement dit, la démarche artistique diverge, mais qui ont en commun une certaine littérarité permettant d'appréhender leur force performative, que ce soit à travers les émotions suscitées ou les procédés littéraires utilisés. La démarche comparatiste adoptée permet de saisir ce lien qui apparente les textes les uns aux autres. Que peuvent avoir en commun les romans de Paul Willems, les poèmes en prose de Francis Ponge, le journal fictif d'Édith Thomas ou ses poèmes inédits, le conte d'Antoine de Saint-Exupéry ou encore l'uchronie de Marcel Thiry ? Mis à part le contexte historique partagé qui nous les fait réunir, c'est avant tout l'action agissante du texte littéraire qui nous intéresse ici.

Pour élucider davantage notre propos, nous proposons d'analyser brièvement, à titre d'exemple, trois textes : *L'herbe qui tremble* (1942) de Paul Willems, le *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet* (écrit entre 1940-1941) de l'écrivaine-résistante Édith Thomas et *L'enfance d'un chef* (1939) de Jean-Paul Sartre, auteur des *Réflexions sur la question Juive* (texte célèbre et controversé), composé dans l'immédiat après-guerre. Il est évident que ce qui

les réunit, est une certaine historicité à laquelle ils n'échappent pas. Pourtant, le genre littéraire diverge : roman, nouvelle, récit à la première personne.

Dans le recueil de nouvelles *Quand les lumières s'éteignent* (publié en 1940 aux États Unies sous le titre *The Lights Go Down*) Érika Mann met en scène, avec une démarche quasi-documentaire, la vie quotidienne de l'Allemagne juste avant l'éclatement de la guerre. Elle débute son premier récit sur l'arrivée d'un *étranger* à Berlin, une ville d'apparence « normale » (Mann 2011 : 83). Cette « normalité » est maintenue tout au long du récit qui permet d'introduire un regard *étranger* sur la réalité pourtant dystopique dans laquelle vit l'Allemagne nazie de 1939. Ainsi, dans cette ville, « qui baignait dans la lumière et le bruit » (Mann 2011 : 43), le voyageur étranger tombe sur une « horrible affiche » (p. 59) collée par les nazis sur la vitrine d'une boutique aux images pieuses, qu'il attribue à une mauvaise plaisanterie des jeunes, ne pouvant pas imaginer qu'elle puisse provenir des nazis. Le regard étranger, qui équivaut ici au regard *extérieur*, nous intéresse dans la mesure où il contribue à mieux comprendre le point de vue narratif souvent adopté par des écrivains désireux, dans ces années d'Occupation, de dénoncer les mesures discriminatoires et non-humaines qui ont frappé les Juifs. Mais comment procéder pour s'opposer, par le biais de la fiction littéraire, à des mesures de persécutions qui ressortent, désormais, du domaine législatif ? Comment *re-présenter* la réalité *étrangère* (dans le sens de non-familier) au regard d'avant et pourtant tangible dans sa *réalisation* quotidienne (wagons pleins d'enfants, rafles, mesures d'exclusions etc.) ? Dans le *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*, Thomas opte pour une narration d'où l'auteur s'absente entièrement. C'est à travers le protagoniste pétainiste, Célestin Costedet, que le lecteur a accès aux événements et donc au quotidien, procédé rendu possible par le genre littéraire (journal intime) qui permet de noter les événements le jour au jour¹. C'est à travers son regard tout consentant sur « le recensement des Juifs et l'affichage de leur magasins » (Thomas 1995 : 227) et plein d'espoir le 18 octobre 1940 (« Enfin une loi pour les Juifs », p. 227), que la narration focalise le déploiement du récit. C'est ainsi que la réalité étrangère (soldats allemands sauveurs de la France, guerre juive, Pétain le Bienfaiteur...) se forme sous les yeux du lecteur en tant que réalité normalisée, admise et que l'irrationalité ainsi dévoilée acquiert en fin de compte l'accent dérisoire, lamentable même qui semble ouvrir les yeux sur le caractère délirant de la réalité quotidienne.

Dans *L'enfance d'un chef*, composé juste avant la guerre et donc, bien avant les lois raciales imposées, la voix d'auteur se fait entendre, dans la mesure où, étant relaté à la troisième

¹ C'est d'ailleurs à ce même procédé qu'a eu recours Zamiatine dans son anti-utopie *Nous autres*, composé en 1920-1921, le texte ayant influencé (entres autres) le célèbre auteur de *1984*.

personne, c'est à travers le narrateur que le récit sur la formation d'un fasciste français, Lucien Fleurier, est construit ; néanmoins, le regard sur les événements est porté par le biais du protagoniste qui, au fur et mesure que son adolescence s'achève, se forme en antisémite qui ne « souffre pas les Juifs ». Ceci est d'autant plus important, que Susan Suleiman rapporte combien la réception de la nouvelle de Sartre a souvent produit un effet contraire, le lecteur étant souvent pris au piège et prenant l'anti-héros pour un héros. Cette lecture erronée est en partie favorisée par le point de vue adopté par l'auteur. Ce qui rapproche ces deux textes (celui de Thomas et celui de Sartre), c'est avant tout la focalisation du regard sur celui auquel l'auteur délègue son autorité (Lucien chez Sartre et Costedet chez Thomas) et sur l'événement conté ensuite. Même si la narration n'est pas réalisée à la première personne dans le cas de Sartre, l'abstention de la part du narrateur qui se fait neutre, ainsi que l'absence de la mise en perspective des conclusions et des maximes annoncées par le protagoniste, peuvent, en effet, induire une lecture erronée². Pourtant, il s'agit ici d'une parodie d'un genre³, ce qui facilite de deviner le point de vue de l'écrivain. En même temps, cette focalisation impartiale sur le personnage qui ne se voit exister qu'à travers le regard que les autres lui prêtent (car s'il trouve dans l'antisémitisme sa voie, c'est surtout parce que c'est la première fois qu'on le considère comme Lucien *qui* ne souffre pas les Juifs, ce qui permet, pour une fois, de le prendre pour quelqu'un où quelqu'un s'égalise ici à l'antisémite), donne lieu à une constitution d'une identité, laquelle, en réalité, est profondément fautive et échappe finalement à toute identification. Comme s'il s'agissait de construire une image d'un antisémite dans laquelle l'antisémitisme soit entièrement inventé (dans le sens du mythe), inexistant en quelque sorte (toujours dans le sens de mythe sur lequel ce dernier repose), mais nécessaire à la formation de cette identité imaginée.

Ce que pratique le texte sartrien est, qu'au lieu d'offrir un quelconque contrepoint à la « vérité » annoncée par le protagoniste, il « n'offre pas de solutions, ni même des explications » (Suleiman 1983 : 289). Il met à nu, pour ainsi dire, son personnage antisémite devant le lecteur, sans offrir des repères explicites à la lecture (c'est d'ailleurs en cela même que le récit *parodie* le roman à thèse dans sa trop-présence d'auteur). C'est dans cette nudité que les deux textes se rapprochent, malgré la différence de genre.

L'herbe qui tremble que Paul Willems nomme lui-même « essais poétique »⁴, composé dans son appartement à Bruxelles en pleine période de l'Occupation et publié en 1942 (jamais

² Voir Susan Suleiman (1983 : 288).

³ Parodie du roman d'apprentissage, selon Geneviève Idt et parodie « du roman à thèse à structure d'apprentissage exemplaire positif », selon Susan Suleiman (p. 287).

⁴ Voir Michel Otten (1988 :87).

réédité depuis), met en scène le narrateur-protagoniste qui voyage et observe en même temps le monde autour. Pourtant, ce rôle double l'abdique simultanément de la neutralité et le confronte au parti pris à prendre, une première fois devant un couple de vieux dans un train dont l'image suggère qu'il s'agit des Juifs persécutés, et une deuxième fois devant une vieille dame solitaire qu'il voit au balcon en face de chez lui. Ce face à face avec l'Autre fait de lui *le* responsable, au sens levinassien, suggéré notamment par le fait que les deux inconnus qui entrent dans le wagon, ne s'assoient pas à côté, mais *en face* de lui. La vieille dame qu'il remarque au balcon, habite *en face* de chez lui. Le *vis-à-vis* avec l'autre fait arracher son visage au contexte (narrateur-observateur-neutre) où il s'inscrivait avant. Narrateur et observateur, il est en même temps protagoniste et donc directement impliqué dans l'événement. Ce procédé redouble d'une part le processus d'identification du lecteur et le partage, d'autre part, du sensible (Rancière 2000) et de cette réalité qu'opère le récit.

Pour conclure, rapportons-nous aux deux tableaux : l'un est réalisé par Felix Nussbaum (*Autoportrait au passeport juif*, 1943) pendant qu'il vit dans la clandestinité, avant d'être déporté à Auschwitz, l'autre par Paul Klee, lorsque ce dernier est destitué de son poste de professeur à Düsseldorf et forcé à l'exil (*Rayé de la liste*, 1933). Il s'agit dans les deux cas d'autoportrait. Klee se représente sous la forme d'un masque africain rayé par une croix noire qui suggère explicitement la croix gammée. Dans les deux cas, la perspective du regard adopté par le peintre laisse entendre un certain face-à-face avec le spectateur : tourné vers ce dernier, le peintre-protagoniste interroge son regard. Néanmoins, chez Klee, derrière les traits noirs suggérant le contour des yeux et faisant l'expression du visage indéfinissable d'une part et fermé à l'extérieur d'autre part, s'interpose un défi entre celui qui se représente en masque africain et le monde auquel il s'expose. Rayé de la liste sur laquelle les autres (dont les spectateurs peut-être) s'y trouvent toujours, exclu et exhibant simultanément cet état d'exclusion, il ne fait que *se* placer (*autoportrait* et non pas un portrait) avec tous ceux qui le sont aussi, en invitant, par ce procédé adopté, à une nette prise de parti : se retrouver sur la liste où en être rayé ? Les formes géométriques (traits) suppléent à cette interrogation d'emblée sous-entendue dans le titre.

Dans l'*Autoportrait au passeport juif* Nussbaum expose, à son tour, *sa* propre condition d'exclusion⁵. Son face-à-face avec le spectateur est sans doute autrement révélateur, en suggérant une scène d'interrogatoire en pleine rue : le peintre-protagoniste est en train de

⁵ Nussbaum, déporté en tant que Juif et assassiné. Klee, persécuté comme Juif (alors qu'il ne l'était pas), contraint à l'exil.

montrer sa carte d'identité où est inscrit « Juif ». La perspective du geste de monstration est claire : il est dirigé vers celui qui regarde, c'est-à-dire, le spectateur, qui devient aussi, par le biais de cette perspective picturale, le spectateur-protagoniste-contrôleur de la pièce d'identité. Si chez Klee, l'interrogation subsiste (sur quelle liste se retrouvera-t-il le spectateur ?), ici, le propos est peut-être poussé encore plus loin : celui qui regarde un passant arborant l'étoile jaune (exhibée et revendiquée dans l'*Autoportrait*) en tant que spectateur-impartial, pourrait s'interroger sur son rôle d'impartialité dans les crimes commis par les *autres*.

En fin compte, le regard *étranger* qu'introduit Érika Mann dans son récit par le biais du protagoniste-voyageur étranger, rejoint celui adopté ici par Thomas, Sartre ou Willems. Représenter la réalité étrangère (dans le sens de l'irrationnel de l'événement et sa différence avec l'*avant*) par le biais du regard qui l'appréhende dans sa familiarité et donc la normalité, se rapproche notamment de cette perspective de *participation* à laquelle renvoient les autoportraits de Klee ou de Nussbaum.

Bibliographie

- Mann, Érika (2011), *Quand les lumières s'éteignent*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche ».
- Otten, Michel (1988), « Reflets de paradis de L'Herbe qui tremble à Il peut dans ma maison », *Lectures de Paul Willems*, Textyles, n° 5, novembre.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions.
- Sartre, Jean-Paul (1945), *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1985.
- Suleiman, Susan Rubin (1983), *Le roman à thèse*, Paris, PUF.
- Thomas, Édith (1995), *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*, présenté par Dorothy Kaufmann, Éditions Viviane Hamy.
- Willems, Paul (1942), *L'herbe qui tremble*, Bruxelles, Édition de la Toison d'Or.
- Zamiatine, Eugène (2010), *Nous autres*, Édition électronique, « Ebooks libres et gratuits ».