

Intérieur/extérieur comme espaces de domination et d'exclusion chez Thomas, Keun, Jacob et Sartre

Atinati Mamatsashvili
Université d'État Ilia, Géorgie /
Aix-Marseille Université, France

Résumé : Nous proposons d'interroger le regard porté par les écrivains français sur le nazisme et la persécution des Juifs sous l'Occupation. L'espace urbain et, en l'occurrence, la rue apparaît fondamentale dans l'interaction entre l'espace privé et public dont la séparation a été réduite au minimum lors des régimes totalitaires. La rue, espace d'exhibition du pouvoir, devient le territoire par excellence pour l'endoctrinement et « la domestication de la pensée » (Decour), ainsi que du langage. Réduites à des « non-lieux », au sens que leur accorde Marc Augé, inondées par la propagande antisémite et fasciste, les rues peuvent aussi devenir des lieux de résistance. La rue, dominée par le pouvoir en place, est d'abord l'espace qui donne à voir « le régime d'extermination » (Biélinky), qui déploie son appel à la barbarie auquel la langue elle-même n'échappe plus.

Mots-clés : antisémitisme ; langue ; littérature française ; propagande ; nazisme ; rue ; territoire

Abstract: We propose to question the texts of French writers on Nazism and the persecution of Jews under the Occupation. The urban space and in this case the street appears fundamental in the interaction between private and public space whose separation has been reduced to a minimum during totalitarian regimes. The street, space of power exhibition, becomes the *territory* par excellence for indoctrination and “domestication of thought” (Decour), as well as of the language. Reduced to “non-places”, in the sense that Marc Augé grants them, flooded by anti-Semitic and fascist propaganda, they can also become places of resistance. The street, dominated by the power in place, is first the space, which gives to see “the regime of extermination” (Biélinky), deploys its call to the barbarism to which the language itself does not escape.

Keywords: anti-Semitism; French literature; language; Nazism; propaganda; street; territory

Nous nous proposons ici d'interroger le regard que les écrivains ont porté sur le nazisme et sur la persécution des Juifs dans la France occupée. L'espace urbain et, en l'occurrence, la rue apparaissent fondamentaux dans l'interaction entre l'espace privé et public dont la séparation a été réduite au minimum lors des régimes totalitaires. La rue devient le territoire par excellence pour l'endoctrinement et « la domestication de la pensée¹ », ainsi que du langage. Elle devient un espace d'exhibition du pouvoir où sont collées les affiches de propagande et où sont diffusés les discours radiophoniques de l'élite des bourreaux.

Les rues, inondées par la propagande antisémite et fasciste, peuvent aussi devenir des lieux de résistance, mais elles ont été, avant tout, réduites à des « non-lieux », au sens que leur accorde Marc Augé². Dominée par le pouvoir en place, la rue est d'abord un espace qui donne à voir « le régime d'extermination³ », qui déploie son appel à la barbarie auquel la langue elle-même n'échappe plus.

Les quatre textes, dont nous présentons ici une brève analyse, interfèrent dans leur finalité de mettre en lumière un événement de l'exclusion qui, à la fois élément de territorialité et de langue ou de rhétorique, permet d'élaborer un espace⁴ auquel désormais certaines « catégories » d'hommes ne peuvent plus avoir accès. Loin de prétendre à une analyse approfondie de ces œuvres qui génèrent de nombreuses pistes d'étude, nous les invoquons dans un but précis : (1) dévoiler la manière dont l'espace urbain et public est manipulé par la propagande qui en fait un lieu d'exhibition et de peur ; (2) définir l'espace tel qu'il se prête à voir à travers l'affrontement avec l'homme ; (3) déceler par quel biais se crée l'espace d'exclusion qui est simultanément le lieu de destruction de l'intégrité humaine. La mise en scène des défilés nazis (Keun) élabore un lieu où tout élément qui incommode la marche vers

¹ Jacques Decour, *La faune de la collaboration. Articles 1932-1942*, Le Raincy, Éditions la Thébaïde, 2012, p. 314.

² Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

³ Jacques Biélinky, *Journal. 1940-1942 : un journaliste juif à Paris sous l'Occupation*, texte présenté, établi et annoté par Renée Poznanski, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 164.

⁴ Nous voudrions ici préciser rapidement que nous entendons le terme « espace » au sens que lui accorde Foucault lorsqu'il parle de « l'espace du dehors » en l'opposant à « l'espace du dedans ». Par « l'espace du dehors » il entend l'espace de vie des êtres humains qui ne vivent pas dans une sorte de vide, mais, au contraire, « à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables » (Michel Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies*, <https://lc.cx/mLZn>). En ce sens, c'est un « extraordinaire faisceau de relations » (*Ibid.*) que déploient des emplacements ou des espaces tels que les rues, les trains, les cafés, etc. C'est sur ce faisceau de relation des espaces (en l'occurrence le chez soi, la rue, le café) que nous allons focaliser notre attention.

l'homogénéisation / *Gleichartigkeit*¹ (verbale comme territoriale) doit être éliminé par ceux qui ne sont pas eux-mêmes détenteurs du pouvoir, mais qui sont déjà formés par ledit pouvoir et partagent (par peur ou par la foi), la *Weltanschauung* de persécution-élimination. Quelle place est-elle accordée à l'homme-*Autre* au sein du territoire commun ? Expulsé de l'intérieur (Sartre), mais aussi de l'extérieur, devenu l'homme de l'égout, il est celui qui est autorisé à traverser la rue pour exhiber sa différence – l'étoile jaune (Jacob, Thomas). Ce que nous envisageons, c'est de voir dans quelle mesure se construit, à travers l'espace fictionnel, un lieu séparé pour l'homme, devenu l'Autre de l'humain, dépourvu de parole et de place.

Mise en scène du défilé nazi comme propagande et exhibition

Le roman *Après minuit* que l'écrivaine allemande Irmgard Keun compose après la montée du nazisme en Allemagne, et pendant son exil en 1937, met en scène des personnages vivant au sein du régime hitlérien. Endoctrinés ou résistants à l'idéologie nationale-socialiste (dans le sens non pas à s'y opposer de quelque manière que ce soit, mais seulement à cesser de vivre, à se suicider), ils continuent à vivre sous le poids de nouvelles lois qui régissent leur existence publique et privée. L'épisode du passage du Führer dans les rues de Francfort en devient le nœud narratif qui s'achève sur la mort tragique d'un enfant. Pourtant, l'épisode en question relève du pur hasard. Il pouvait très bien ne pas figurer dans le récit : « *Nous avons voulu rentrer* : il était cinq heures. Il y avait foule sur la place de l'Opéra, et des drapeaux à croix gammée, des guirlandes de sapin et des S.S. C'était un brouhaha agité de préparatifs, comme une veille de Noël quand on prépare les cadeaux [...] »². C'est par hasard que deux filles se trouvent sur la place de l'Opéra où il y a le barrage des S.S. qui les empêchent de passer de l'autre côté de la rue et rejoindre Bockenheimer Landstrasse. Elles s'y retrouvent par une pure coïncidence de circonstances. Il est évident que l'événement en soi ne pouvait pas être méconnu ou ignoré dans le contexte général de la propagande. La fiction ne se détache donc pas de cette réalité : la protagoniste-narratrice, Suzon, l'avait « oublié » (p. 47) et non pas « ignoré ». L'événement « oublié » s'insère donc dans le récit général par le biais du passage barré entre deux rues.

¹ Édith Fuchs, *Entre chiens et loups : dérives politiques dans la pensée allemande du XX^e siècle*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Félin-Kiron, 2011, p. 332.

² Irmgard Keun, *Après minuit* [*Nach Mitternacht*], Trad. de l'allemand par Georges Berthier, Paris, Belfond, 2014, EPUB, p. 45. C'est nous qui soulignons. Le souhait de rentrer se répète à deux reprises : « nous avons eu froid tout d'un coup et nous nous pressions de rentrer », *ibid.*, p. 46.

Le descriptif de cette « fièvre de fête » (p. 46) s'impose tout simplement parce que la protagoniste-narratrice s'y trouve. La rue qui se fait la scène centrale, exhibe sur le même plan les éléments constitutifs substantiels – les croix gammées, les guirlandes de sapin et les S.S. Ils font partie intégrante du spectacle, tout comme la foule qui envahit l'espace et se condense. La rue se dessine aussi comme un « danger » (p. 47) où l'être peut se faire « écraser » (p. 47) : « Tous voulaient voir, beaucoup ne savaient peut-être même pas ce qu'il y avait à voir, mais ils y risquaient tout de même leur vie » (p. 47). L'événement s'assimile au « carnaval », à la mise en scène théâtrale¹ qui annonce pourtant, à travers le décor, le dénouement tragique. Un incident prépare la clôture macabre (la mort de l'enfant) : un homme à bicyclette qui veut à tout prix traverser la rue pour gagner le lieu de son travail parce qu'il risque d'être renvoyé en cas de retard, est finalement maîtrisé par les S.S. qui l'emmènent. L'incident, bouclé par les délégués des autorités, trouve la continuité parmi la foule rassemblée : si l'homme effondré par terre est évacué, son vélo tombé reste sur place et « la foule forme cercle autour » (p. 58) ; « *Engin criminel* », le vélo prend la place de l'homme. Une « grosse dame indignée, le bras tendu comme pour saluer, crie : 'Fi!' et donne un coup de pied au vélo. D'autres femmes l'imitent » (p. 58).

La rue n'intervient plus comme simplement un espace, mais acquiert une connotation bien précise d'un concept qui permet de superposer deux entités : la propagande et la foule-individu. Elle n'existe pas séparément, dans son sens premier de l'agencement de l'espace extérieur, mais s'interpose cette fois pour déployer, d'une part, la propagande (à travers les éléments normatifs tels que le haut-parleur, les drapeaux, les délégués du pouvoir/S.S., etc.) et, d'autre part, pour concentrer le nombre le plus accru de la foule. Les hommes, pour qu'ils trouvent leur place, au sein de cet agencement délimité, se condensent afin d'expulser l'autre (« écraser »), lui prendre sa place. Si nous avons parlé de la foule-individu, c'est parce qu'il y a toujours ceux qui, dans ces conditions, lèvent le bras en salut nazi tout en donnant un coup de pied au vélo-homme déjà écroulé sur le pavé et ceux qui suivent leur geste.

Dans un entretien avec Patrick Boucheron, Corey Robin explique à propos de la peur qu'elle est « verticale » et « horizontale² », où l'horizontale signifie

¹ Mise à part la mention des mots « théâtre », « billets », « acclamations », « loge », « carnaval », etc., la répartition de l'espace s'y dispose : les chaises installées sur les balcons pour les plus privilégiés, l'aménagement de la foule dans les rues.

² Patrick Boucheron et Corey Robin, *L'exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 39-42.

la peur de l'ennemi extérieur et la verticale, celle de l'intérieur. Cette idée trouve sans doute son développement dans son livre *La peur* où, en s'appuyant sur la réflexion hobbesienne, Robin évoque les deux visages de la peur en politique, l'une qui regarde au loin, vers l'ennemi de la nation, et l'autre – en soi-même –, vers les conflits intérieurs. La ruse du pouvoir, écrit Robin, est « d'utiliser la menace des ennemis à l'extérieur comme prétexte pour réprimer les ennemis à l'intérieur¹ ». L'idée qui a été si astucieusement manipulée par les idéologues nazis dans leur propagande antisémite est la haine du Juif présenté comme ennemi par excellence de la nation. Si nous rapportons le même schéma robinien sur le déroulement narratif du récit, la question se pose : quel type de peur est-il suggéré – horizontale ou verticale ? Quelle serait l'interrelation entre la propagande et les individus ? Si nous nous y arrêtons, c'est parce que le schéma narratif du texte n'est pas si simple. Le récit, qui met en scène la vie sous le régime dictatorial, ne se centre pas sur les divers aspects de la propagande (laquelle fait partie intégrante du fond de l'intrigue), mais dévoile plutôt le résultat de cette propagande. La protagoniste, constituant le fil conducteur de la narration (c'est à travers son regard que le récit se construit), est elle-même déjà endoctrinée, tout comme les personnages le sont autant. Le développement schématique du texte permet ainsi simultanément le déploiement parallèle du résultat (individu-foule endoctriné) et les raisons qui l'ont provoqué (en l'occurrence, la propagande). Nous pouvons donc transposer le schéma robinien sur le récit fictionnel tout en insistant, dans le cas envisagé, sur la superposition de la verticalité et de l'horizontalité. Car, la peur est, en effet, un moment central dans *Après minuit*. Au moment où l'homme à bicyclette prononce « Zut pour l'idéal du Führer : ça nous fait une belle jambe » (p. 48), les gens qui entendent ces paroles « sont muets de peur » (p. 48). La protagoniste, qui ne comprend pas l'idéologie prônée tout en s'y soumettant, décèle en elle néanmoins le sentiment « qu'il convient de se tenir sur ses gardes » (p. 103), alors que les paroles de Goering à la radio lui font peur, ayant l'impression qu'on l'engueule. Lorsqu'elle est dénoncée par sa belle-mère, elle se trouve dans le laboratoire de la Gestapo, lieu qui lui apparaît comme celui de « pèlerinage² » (p. 116) où des mères dénoncent leurs belles-filles, des filles

¹ Corey Robin, *La peur. Histoire d'une idée politique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 468.

² Il est intéressant le lien que Keun suggère ici entre le statut sacré du politique (nazisme) et la terreur absolue. Comme le souligne Arendt, ce qui attire les masses, c'est moins les idéologies en soi (comme par exemple l'antisémitisme), mais le fait de croire en elle. Voir à cet égard l'analyse de Corey Robin, *La peur, op. cit.*, p. 185. Voir également Anthony James Gregor, *Totalitarianism and political religion*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

leur beau-père, des frères leurs sœurs et ainsi de suite. La peur est donc la seule chose perceptible à l'idéologie pour la protagoniste-narratrice.

Dans ce contexte, l'interrelation apparaît comme verticale et horizontale à la fois. Verticale, car la propagande qui envahit les rues s'introduit en même temps au domicile, s'empare du chez soi, par la voie de la peur¹. Elle vient d'en haut, conditionnée par le pouvoir et matérialisée par les délégués du pouvoir. Mais elle est aussi horizontale, car elle se réalise par le biais des individus qui subissent cette peur, tout en la faisant subir aux autres simultanément. La dame qui rompt le cercle autour du vélo pour lui donner un coup de pied, le fait de son propre gré. Personne ne l'y oblige. Les autres la suivent. La verticalité presse sur l'horizontale qui la met en action. Une fois l'homme évacué, c'est le vélo qui prend sa place, il faut donc évacuer aussi ce dernier pour qu'on ait la place dans la rue qui devient un lieu délimité pour le spectacle du défilé nazi². Ceux qui sont superflus se pressent sur les espaces extérieurs qui ne font pas partie de la rue, mais la surplombent : « Tous les balcons sont occupés, les gens sont nichés partout » (p. 51). Enfin, le spectacle aboutit à la scène centrale : la « mer toute noire de gens » qui forment des « vagues » (p. 52), fait sortir de ses rangs « une petite boule bleu clair » qui « roule sur la chaussée à la rencontre de l'auto » (p. 53) du Führer. La petite Berthe Silias a été désignée pour être photographiée avec Hitler au cas où il l'aurait souhaité. Mais l'auto ne s'arrête pas et l'enfant, ayant répété des jours entiers le poème en l'honneur de cet événement (jusqu'à en tomber malade), reste au milieu de la rue avec son énorme bouquet à la main. En effet, le mouvement horizontal, qui agit par expulsion, ne peut déroger à la règle. L'enfant meurt le soir en récitant le poème destiné au Führer.

Affronter l'espace public à l'étoile jaune

Ce sera une joie beaucoup plus vive encore de voir cette étoile dans nos rues parisiennes, où, il n'y a pas trois ans, cette race exécrationnelle nous piétinait³.

¹ Au moment où retentit à la radio le *Horst-Wessel-Lied*, les deux dames « pas très riches » qui ont commandé du café et des gâteaux et s'apprêtaient à manger, se lèvent le bras tendu, par peur d'être dénoncées : « peut-être ont-elles peur l'une de l'autre » (*Après minuit*, p. 51).

² Plusieurs indications sont faites par rapport à cette délimitation et au manque de place : Suzonne, s'étant « fauflée » entres les personnes entassées sur le balcon pour pouvoir contempler le spectacle, est « à moitié assise sur les genoux d'un gros homme » (p. 51) dont elle reçoit l'haleine « puante » dans le visage ; « De temps en temps cette mer s'entrouvre : des S.S. emportent des femmes évanouies ; ces incidents rendent l'attente moins ennuyeuse pour les gens des balcons » (p. 52). La densité de la foule est comparée à la « mer », aux « vagues ».

³ Lucien Rebatet, « L'étoile jaune », *Je suis partout*, 6 juin 1942.

« Depuis huit jours les Juifs doivent porter l'étoile jaune et appeler sur eux le mépris public », note Jean Guéhenno en juin 1942 dans son journal¹. Le port de l'étoile devient obligatoire dans la zone occupée selon l'ordonnance allemande du 29 mai 1942. Elle doit « s'exhiber » dans l'espace public, dans les rues, pour que l'appartenance à une race infamante devienne « visible » pour tout le monde, pour qu'elle provoque le « mépris public », comme le fait remarquer l'écrivain. Pour Rebatet cette mesure constitue la première étape vers la ghettoïsation, « tant physique que moral[e] » des Juifs, de « cette race ennemi[e] », « cet ennemi commun² », à laquelle la France doit aspirer, en synchronie avec l'Allemagne³. Avant la guerre déjà, la « question juive » se superposait avec la question territoriale : « À Paris, le vieux ghetto du IV^e arrondissement, avec ses bouges de la rue des Rosiers, de la rue des Blancs-Manteaux, a depuis longtemps débordé⁴ ». Pour Rebatet, les Juifs avaient « presque entièrement conquis⁵ » les II^e, III^e, IX^e, X^e et XI^e arrondissements. Même le XII^e, le XIX^e et le XX^e arrondissement n'échappent pas « à la densité des Juifs⁶ », alors que les « bandes de Juifs nord-africains croupissent dans les ruelles du quartier de Charonne⁷ ».

Comme une réplique posthume à l'auteur de « L'étoile jaune » (Rebatet), Max Jacob, déporté à Drancy et mort quelques jours après, compose « L'étoile jaune des Juifs » qui devient plus tard l'« Amour du prochain ».

Qui a vu le crapaud traverser la rue ?
C'est un tout petit homme : une poupée n'est pas plus minuscule.
Il se traîne sur les genoux : il a honte on dirait.
Non. Il est rhumatisant, une jambe reste en arrière, il la ramène.
Où va-t-il ainsi ? Il sort de l'égout, pauvre clown.
Personne n'a remarqué ce crapaud dans la rue ;
Jadis, personne ne me remarquait dans la rue.
Maintenant, les enfants se moquent de mon étoile jaune.
Heureux crapaud !... Tu n'as pas d'étoile jaune⁸.

¹ Jean Guéhenno, *Journal des années noires, 1940-1944*, présenté et annoté par Patrick Bachelier et Jean-Kely Paulhan, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, EPUB, note du 16 juin 1942, p. 422.

² Lucien Rebatet, « L'étoile jaune », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ Lucien Rebatet, *Les Juifs et l'antisémitisme*, Éditions du bon temps, 1999 [initialement publié dans *Je suis partout*, 1937], p. 80-81.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Max Jacob, « Amour du prochain », *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1961, p. 186.

La scène se déroule dans la rue. L'homme-animal, l'homme-crapaud traverse la rue. Invisible auparavant, il se fait visible désormais : tout le monde le remarque, ou plutôt tout le monde remarque son étoile, son « étiquette jaune », comme il l'écrivait dans l'une de ses lettres¹. La visibilité s'assimile ici à l'être animalier et à l'être-clown à la fois, à celui qui divertit le public. Il est bouffon, il est celui dont on se moque. « Traverser la rue » devient tout un événement autour duquel se centre l'intrigue et fait ressortir le tragique existentiel qui se dévoile dans la vue, le regard, l'exposition. L'invisibilité est relayée ici par le terme « égout ». S'il traverse la rue, c'est qu'il vient de quelque part. Il valait mieux rester dans « les égouts » pour rester invisible, plutôt que de se mettre à traverser la rue. C'est par antinomies sans conformité que la signification du poème se dévoile où le mouvement horizontal (traverser) se rompt par le vertical (sortir de l'égout, du bas vers le haut). Ce dernier disloque la continuité du mouvement cohérent en soutenant le non-sens avancé par le début du poème : l'homme-crapaud sort des profondeurs de la terre pour traverser la rue. Cette antinomie inappropriée se traduit également dans la faculté émotionnelle et morale de la honte opposée ici à la faculté physique : l'homme n'a pas honte, il est tout simplement rhumatisant. L'ironie relaye le tragique.

Au même moment, « Édith Thomas multipliait les annotations sur l'antisémitisme en action dans les rues de Paris² ». Chez l'écrivaine, les affiches antisémites collées dans les rues des villes, relèvent d'un identique non-sens dévoilé dans le poème de Max Jacob. Toutefois, c'est dans son récit « L'étoile jaune », composé en 1943 et publié à la libération, que la marque jaune crée ce que Guéhenno nommait « l'absurde », terme interchangeable pour lui avec « l'ignoble³ ». « Une telle absurdité ne peut durer⁴ », écrivait-il, alors que

¹ Cité dans Olivier Rolin, « Max Jacob dans son dernier décor », *Circus. 1. Romans, récits, articles, 1980-1998*, Paris, Seuil, 2011, p. 114.

² Renée Poznanski, *Propagandes et persécutions. La Résistance et le « problème juif »*, Paris, Fayard, 2008, p. 207.

³ « Car nous sommes dans l'ignoble, cela est sûr, mais bien davantage encore dans l'absurde », écrit-il à propos du régime de Vichy (Jean Guéhenno, *op. cit.*, note du 24 octobre 1940, p. 94). Ailleurs encore : « Cette tyrannie est trop absurde, et l'absurdité trop sensible à trop de gens pour que cela puisse durer » (*Ibid.*, p. 94). Sur le discours de Rosenberg qu'il recopie dans son journal, Guéhenno remarque : « Mais faut-il substituer à un mythe un autre mythe ? La Race ? Quelle absurdité de prétendre construire l'Europe sur une pareille fable » (*Ibid.*, note du 29 novembre 1940, p. 114).

⁴ *Ibid.*, note du 7 janvier 1941, p. 142.

Thomas notait, pour sa part, dans son journal : « tant de sottises soulagent¹ », à propos de l'idéologie raciste et antisémite.

À la différence du texte jacobien, la composition du récit « L'étoile jaune » de Thomas est scindée en deux parties. La première se déroule à l'intérieur, lorsque la protagoniste juive est placée en face de l'insigne, avant de l'ajuster sur son vêtement et sur celui de sa fille². La seconde se déplace à l'extérieur, dans la rue, la marque jaune étant déjà appliquée solidement. Le récit retrace l'émotion de sa protagoniste face à la loi raciale, à son identité en tant que juive et à celle des Français qu'elle va croiser à l'extérieur. Si le texte de Max Jacob se déploie uniquement à l'extérieur, celui de Thomas superpose les deux espaces. L'insigne s'oppose chez cette dernière à l'abstraction que renferme pour elle le terme « Juif » qui s'inscrit à l'intérieur de l'étoile (« Juif. Juif. Juif »). « Tangible », « solide », « aérolite³ », l'insigne jaune constitue une fixité, la matière face aux mots et concepts abstraits – tels « Juif » et « question juive », « impossible » pour elle à « définir » et à « expliquer » à sa fille. Le déplacement dehors se déploie en contre-sens avec le texte jacobien. Le voisin qui ne la saluait jamais, s'attarde cette fois pour lui dire bonjour, la concierge, la marchande, le passant, lui témoignent leur indignation face à la loi raciale. L'émotion finale s'achève sur les sanglots provoqués par la réaction (finalement négative par rapport à la législation discriminatoire) des « autres » que la Juive redoutait tant. L'extérieur s'avère ici réconfortant, en contrepoint avec la législation, alors que la rue de Max Jacob trahit le monde kafkaïen (*La métamorphose*) où l'extérieur se manifeste dans le meurtre.

Dé-placement. De l'intérieur vers l'extérieur

La nouvelle de Jean-Paul Sartre, *L'enfance d'un chef*, est une parodie de la structure du roman d'apprentissage, qui met également en cause l'autorité des textes classiques. Sartre s'en prend ici à l'autorité tant par son fond que par le registre et le ton, comme la parodie et l'ironie⁴. Il montre la formation

¹ Édith Thomas, *Pages de journal. 1939-1944*, présenté par Dorothy Kaufmann, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1995, note du 11 mars 1940, p. 57.

² « Et pourtant, elle devait coudre cette étoile sur sa poitrine et coudre cette étoile sur la poitrine de sa fille ». L'action contée agit par répétition : « coudre cette étoile » est reproduite à deux reprises dans une même phrase, tout comme « la poitrine », en mettant l'accent sur le fait de l'affichage, d'une part, (« poitrine ») et la solidité du marquage, d'autre part (« coudre », « cette étoile »). Édith Thomas, « L'Étoile jaune », *Les Étoiles*, 25 septembre 1945.

³ *Ibid.*

⁴ Voir à ce propos Jean-François Louette, « “L'enfance d'un chef” : la fleur et le coin d'acier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, vol. 109, n° 2, 2009, p. 365-384 ; Geneviève Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contextes d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972.

du jeune Lucien Fleurier qui « se transforme en jeune brute antisémite et fascisante¹ ». Comme le remarque Susan Suleiman, « *For a truly “damning document” about French fascism, one would do better to look at Sartre’s ironic version of a fascist Bildungsroman, *l’Enfance d’un chef*²* ». Ce qui nous intéresse ici, c’est surtout deux événements dont l’un se déroule dans la rue et l’autre, à l’intérieur, entre les quatre murs. L’un suit l’autre. Premièrement, il s’agit du moment où Lucien Fleurier, avec ses amis de *L’Action française*, en sortant de l’une des réunions politiques, rencontrent « un petit bonhomme olivâtre qui traversait la rue Saint-André-des-Arts en lisant *L’Humanité*³ ». Ils vont le rouer de coups. L’incident allait s’arrêter là, mais Lucien, dès qu’il comprend que ses copains « allaient abandonner la partie », se jette sur l’homme et ne le lâche pas avant qu’il n’entende « quelque chose qui craquait » (p. 113). Le récit de la violence s’arrête ici, sans aucune exégèse supplémentaire. C’est seulement le lendemain que Lucien va s’expliquer sur son acharnement qui se résume en trois mots : « C’était un juif ! » (p. 114). Le deuxième épisode succède à ce dernier. Lucien Fleurier, invité chez son ami Guigard à l’occasion de l’anniversaire de sa sœur Pierrette, refuse de serrer la main d’un invité – Weill, également ami de Guigard et décide de partir sur le champ, de quitter la fête. Deux moments d’hésitation cadrent l’incident. Avant de décider comment réagir à la main tendue du Juif Weil, Fleurier se rappelle « heureusement » (p. 119) des paroles de Desperreau concernant un Juif qu’il avait envie de jeter à l’eau (mais ne l’a pas fait) ; pourtant, disait-il, si Fleurier était avec eux, il « aurait foutu le juif à l’eau pour de bon » (p. 119). La parole de l’autre, c’est-à-dire le regard porté sur lui sur un événement doublement imaginé (Desperreau imagine la présence de Fleurier qui n’est pas avec eux, ainsi que le geste de Fleurier s’il avait été là), s’avèrera déterminante dans le choix de son propre geste (ne pas serrer la main du Juif). Mais une fois l’acte accompli, l’hésitation revient : il « s’inquiète » (p. 120) en pensant à la « réaction » de Guigard d’avoir quitté sa fête, même s’il reconnaît qu’il « n’avait pas le droit d’inviter un juif s’il m’invitait ! » (p. 120). Fleurier pense qu’il aurait dû finalement « serrer cette main » (p. 120) et une velléité de revenir sur ses pas et de s’excuser le tourmente. S’il a peur de la réaction, c’est aussi parce qu’il a peur de perdre sa place parmi ceux qui font de lui « quelqu’un » (p. 121), c’est-à-dire celui qui peut « reconnaître un juif à vue de nez » (p. 110).

¹ Jean-François Louette, « L’enfance d’un chef... », *op. cit.*, p. 8.

² Susan Suleiman, « Ideological dissent from works of fiction: Toward a rhetoric of the Roman à thèse », *Neophilologus*, Vol. 60, April 1976, p. 177.

³ Jean-Paul Sartre, *L’enfance d’un chef*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1939], p. 111. C’est nous qui soulignons pour marquer une certaine analogie avec la fable jacobienne.

La réaction de Guigard surprend non seulement le lecteur, mais le protagoniste lui-même : au moment où Lucien craint d'avoir perdu sa chance de devenir « quelqu'un¹ » et d'avoir commis une erreur, Guigard vient lui-même vers lui pour s'excuser, « d'une voie altérée » (p. 121), au point que Lucien « sursaute » et reste « méfiant » (p. 121). Cette méfiance est aussitôt dissipée : le choix entre le Juif et le futur « chef » des Français est fait : le Juif ne posera plus pied chez les Guigard, même ses parents ont pris parti – ils sont d'accord avec Lucien qui a agi en homme de « conviction ».

Quelle est, en fin de compte, la place du Juif ? Il est jeté dans la rue, l'intérieur lui est défendu. L'homme lecteur de *L'Humanité* est abandonné, battu sur un trottoir, l'ami Weil, ayant « compris » sa nouvelle situation, désormais exclu du cercle amical, quitte définitivement la maison². D'ailleurs, dans le cas de l'homme-inconnu battu, rien ne précise dans le texte qu'il soit Juif. Il est harcelé, car il lit *L'Humanité* que les jeunes lui demandent de jeter, alors qu'il refuse d'obéir. On ne sait donc rien sur son origine (différemment du cas de Weil, par exemple) et d'ailleurs cela ne compte pas. Ce qui compte, c'est l'étiquette apposée après-coup : c'est seulement le lendemain que Lucien donne son motif d'acharnement, de l'avoir battu parce qu'il était juif. Mais l'était-il ? Cet épisode trouve sans doute sa confirmation théorique dans l'essai tardif sartrien, publié après la libération où l'antisémite est présenté comme un lâche, un assassin, pour qui le Juif est simplement un « prétexte » dont l'existence lui permet « d'étouffer dans l'œuf ses angoisses en se persuadant que sa place a toujours été marquée dans le monde, qu'elle l'attendait et qu'il a, de tradition, le droit de l'occuper³ ». En effet, Lucien arrive à forger sa « place » (mot plusieurs fois employé dans les *Réflexions*) par sa haine contre les Juifs. On le définit dans son entourage comme quelqu'un qui ne supporte pas les Juifs. Voici enfin celui à qui on reconnaît les « convictions » ! Les antisémites sont ceux, écrit Sartre en 1946, qui imaginent le Juif voleur, car cette propriété leur procure « la qualité de possédants » – imaginer un Juif leur dérober la France, « c'est que la France est à eux » (*Réflexions*, p. 29). Par conséquent, « c'est en face du Juif et du Juif seul que l'antisémite se réalise comme sujet de droit » (p. 32). Paradoxalement, à l'instar de l'identité de

¹ « Tout est foutu, se disait-il, je ne serai jamais *quelqu'un* » (*L'enfance*, p. 121). Souligné dans le texte.

² Sa parole n'est pas rapportée, seulement le geste de départ : « - Et le type ? - Il a compris. J'ai dit ce que j'ai pu, mais il a mis les voiles au bout d'un quart d'heure » (*L'enfance*, p. 122). Il n'est pas non plus précisé davantage sur la « compréhension » : a-t-il compris, Weill, que Lucien a quitté la fête à cause de lui ? A-t-il compris que les Guigard ne voulaient pas qu'il reste ?

³ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954 [1946], p. 63-64.

Fleurier, qui se confirme dans la parole des autres, c'est aussi par l'image distanciée du dos tourné que le protagoniste sartrien réévalue l'événement qui devient aussi l'événement central qui clôturera la nouvelle : « il ne vit plus qu'un dos, un large dos bossué par les muscles, qui s'éloignait avec une force tranquille [...]. Ce dos puissant et solitaire, c'était le sien ! » (*L'enfance*, p. 124, souligné dans le texte). La trame ne réside pas curieusement dans le refus de Lucien de toucher la main du Juif, mais dans l'attitude de Guigard (et de sa famille) de renoncer à l'ami juif ainsi que dans le fait de s'excuser avec humilité de l'avoir invité. C'est ce geste qui confirme définitivement Lucien dans sa bonne voie vers un devenir glorieux de chef des Français ; l'image de son propre dos est doublée par un regard extérieur apposé sur ce même dos – celui de Guigard : « Pendant un instant, au prix d'un violent effort, il fut Guigard, il suivit son propre dos avec les yeux de Guigard, il éprouva devant lui-même l'humilité de Guigard et se sentit délicieusement terrorisé » (*L'enfance*, p. 124). Trois fois le prénom de Guigard est répété dans une seule phrase. La confirmation de sa propre existence se fortifie dans ce regard des autres Guigard : « Le vrai Lucien – il le savait à présent –, il fallait le chercher dans les yeux des autres, dans l'obéissance craintive de Pierrette et de Guigard » (*L'enfance*, p. 127).

Dans *Réflexions*, Sartre note combien la haine permet à l'antisémite de se sentir « exister pendant un moment » (*Réflexions*, p. 62). *L'enfance d'un chef* reprend ce schéma par anticipation où exister veut dire exister au détriment de l'autre, en supprimant l'autre, en le rouant de coups, en l'évacuant du lieu, en lui prenant sa place. Il est intéressant que les insertions visuelles soient liées directement à la représentation du dos tourné qui est une image entièrement imaginée. Lucien se voit le dos tourné au Juif et aux Guigard, mais l'image du dos est également inscrite dans la visualisation de la personne de Fleurier qui se voit exister par le regard des autres apposé sur lui. La représentation visuelle de sa place dans la société est donc entièrement éphémère et imaginaire (à l'instar de son propre dos imaginé, du regard de Guigard sur son dos également imaginé). Ce qui est réel, c'est la violence exercée : le camarade juif humilié et giflé, l'homme battu en pleine rue, l'ami renvoyé, c'est-à-dire la place reléguée à l'autre, tandis que sa place demeure totalement fictive.

Espace de la destruction et de la mort

Rien, me dit-il [H. de retour de Belzig], en Allemagne, n'a plus de visage, ni les rues, ni les hommes¹.

¹ Jean Guéhenno, *op. cit.*, note du 18 octobre 1940, p. 92.

La juxtaposition de ces quatre textes d'auteurs si différents montre avant tout une certaine mise en scène théâtrale qui permet de combiner l'ironie avec le tragique. La scène de la rue chez Keun, dont les éléments d'exhibition idéologiques (les S.S., les croix gammées) sont mis au même plan que ceux de la fête (sapins de Noël, carnaval, Prince de Carnaval), trouvent leur continuité dans l'intérieur (« après les grandes émotions on aime toujours à boire de la bière », *Après minuit*, p. 79). La foule du dehors (dont les S.S.) se déplace dans son essence condensée vers l'intérieur, la brasserie Henninger, où la petite Berthe qui n'a pas réussi à déclamer son poème au Führer qu'elle a soigneusement répété, « du matin au soir » (*Après minuit*, p. 94) avec ses parents, le récite enfin devant ceux qui se réunissent dans la brasserie. « L'événement du jour » (p. 79) se déplace à l'intérieur et devient une sorte de microcosme tout en permettant la réalisation de l'événement qui n'a pas eu lieu dans la rue, c'est-à-dire la performance de Berthe Silias. Fiévreuse, avec une sorte de frénésie, Berthe grimpe sur une chaise, avec son énorme bouquet de lilas qu'elle n'a jamais lâché depuis le défilé dans la rue, et commence à déclamer le poème composé par son père :

*Je suis une petite fille allemande,
Une future mère allemande,
Je t'apporte, ô mon Führer,
Des fleurs du pays allemand [...]*¹. (*Après minuit*, p. 99-100)

L'effet de théâtre se perpétue : le brouhaha dans la brasserie, les gens qui commandent des tournées, les applaudissements pour Berthe qui ne parvient pas à s'arrêter et une fois la lecture achevée, recommence en récitant le poème en boucle, l'énorme bouquet de fleurs, les lumières électriques, le dénouement final. Ainsi, le décor intérieur n'est en rien moins absurde que celui de l'extérieur : si ce dernier convoquait les éléments hors contexte, comme les sapins de Noël par exemple, ici, le discours idéologique national-socialiste (déclamé en vers, d'une part, et par une enfant, d'autre part) s'effectue sur un fond de claquement de verres, des conversations éclectiques, de consommation d'alcool. Le dénouement de la scène intervient comme une clôture du décor – tout en récitant et en déclamant « Victoire, Heil ! » (*Après minuit*, p. 73), l'enfant tombe morte : « Tout à coup, le gros bouquet de lilas blanc tombe sur la table, renversant des verres de bière, le lilas nage dans le schnaps et la bière, et la petite Berthe gît sur le bouquet comme un lit, le visage enfoui dans les fleurs humides » (p. 74). La scène du dehors (y compris les ornements de l'événement) se duplique cette fois à l'intérieur. L'évacuation de l'homme à bicyclette, qui intervient comme un moteur perturbateur de la fête, se poursuit

¹ En italique dans le texte.

dans l'évacuation de la petite Berthe qui ne deviendra jamais « une mère allemande », contrairement à ce que clame son poème. Le mouvement vertical (fillette érigée sur une chaise, récitation des vers en boucle) se renverse dans celui horizontal (l'enfant gisant sur le bouquet comme un lit, à l'instar du vieil homme à la bicyclette écroulée et du vélo tombé) où ce dernier devient l'altération, la défiguration du mouvement (la mort). Une transfiguration analogue à celle décelée dans la disposition verticale/horizontale chez Max Jacob. Sauf que, chez ce dernier, le mouvement ascendant du bas vers le haut (sortir des égouts) ayant débouché sur le mouvement horizontal (traverser la rue), ne s'achève pas dans l'immobilité, c'est-à-dire la mort (contrairement au roman keunien). Néanmoins, dans les deux cas, il s'agit du mouvement défiguré, dégradé, estropié. L'effet de théâtre se dévoile chez Jacob à travers le geste et le sémantisme opposé : l'homme-crapaud, porteur-de-l'étoile-jaune, traînant sur ses genoux ce que tout le monde remarque en se se moquant de lui, ne trahit pas la condition émotive et morale de l'exclu, du *déplacé* (la honte), mais celle de la déformation corporelle et physique (être rhumatisant).

Si l'antisémitisme est au cœur de ce poème, il l'est aussi dans l'œuvre de Keun où tout ramène à l'idéologie nationale-socialiste qui prend racine dans la haine inconditionnée et absurde de l'Autre : « 'Le Führer a déclaré un jour, dit-elle, que tous les Juifs sentent l'ail'. Elle voudrait bien savoir combien de Juifs le Führer a pu flairer. [...] Les Juifs qu'elle connaît n'ont certainement pas d'odeur et pour ce qui est de l'ail, elle aime bien en manger¹ » (*Après minuit*, p. 59). La mort tragique de l'enfant déclamant le poème insensé dédié au Führer ayant pour refrain « Victoire, Heil ! », s'articule comme une réponse à l'endoctrinement et à la propagande qui n'épargnent en aucun cas non seulement l'adulte, mais l'enfant aussi².

Chez Sartre, la rue prend l'aspect similaire d'un extérieur où la violence contre l'Autre s'exerce. L'intérieur se fixe comme un lieu d'où le Juif est chassé vers l'extérieur, humilié (tel l'homme-crapaud de Jacob). Le récit d'Édith

¹ Le thème de l'antisémitisme, qui est le fil conducteur du roman keunien, s'insère à deux reprises à l'intérieur du récit concernant la mort de l'enfant. Car la mère de Berthe Silias, pour que ce soit sa fille et non celle de Madame Breitwehr qui soit choisie pour rompre le barrage lors du défilé nazi, menace de la dénoncer sur le fait qu'elle a acheté sa fourrure dans une maison juive, alors qu'une « femme allemande n'achète pas chez un Juif » (*Après minuit*, p. 67).

² « Irmgard Keun, sensible au monde, à la perspective, au langage de l'enfance, fait entrer en scène la petite Bertchen Silias. La fillette est une sorte de singe savant, dressé dans le seul but de faire fonctionner la machine de propagande installée par les adultes. Innocents à l'origine [...], les enfants se trouvent pourtant impliqués dès le départ dans la gigantesque danse macabre ». Sylvie Schnettler-Delacroix, « *Gilgi, Après minuit, Ferdinand*. Trois romans clés de l'œuvre d'Irmgard Keun », thèse de doctorat, Université de Lorraine, 1985, p. 267.

Thomas est sans doute le plus révélateur en ce sens. En faisant construire l'intrigue autour de l'antinomie intérieur/extérieur, elle place la question d'exclusion au cœur de son interrogation. Le chez soi, l'espace privé, se découvre comme un lieu où s'exerce la loi de « mise à l'écart » et qui « consiste à rendre ces Juifs reconnaissables¹ » : c'est exactement ici que s'accomplit l'apposition du « chiffon jaune », comme le nomme Klemperer, sur les vêtements de la mère et de la fille, le chiffon qui leur donne justement accès à l'extérieur (sans la marque, ils ne pourront pas quitter l'immeuble, c'est-à-dire aller à l'école, faire des courses, exister). Le récit opère ainsi un renversement de notions. Ce qui aurait dû se révéler comme espace privé et, de ce fait, rassurant, dénué de toute peur, représentant un abri, en réalité se transforme en espace d'application de la loi d'exclusion et d'angoisse (coudre l'étoile de ses propres mains, expliquer à une enfant sa signification, réfléchir sur son identité, sur son passé, etc.), alors que l'extérieur, la rue, lieu de propagande par excellence, est plutôt celui qui confirme la bonne volonté des hommes. Même si les rues exhibent les affiches mensongères et belliqueuses « Notre ennemi, c'est le Juif² », la traversée des rues par la protagoniste avec l'étoile cousue sur la poitrine s'avère plutôt rassurante : les passants compatissent ou se révoltent. Si le récit effectue ce revirement où l'espace intérieur prend la place de l'extérieur, ce n'est pas pour autant pour rassurer de la bienveillance de ce dernier, mais plutôt pour montrer combien les frontières sont inexistantes entre les deux espaces où le chez soi ne constitue pas seulement un lieu d'abri, mais devient un espace d'exercice de la violence.

Dans *Rêver sous le III^e Reich*, qui rassemble les rêves de diverses personnes sous le nazisme, notamment entre 1933 et 1939, Charlotte Beradt montre dans quelle mesure le régime exerce la terreur et engendre la peur dans la population, indépendamment de leur origine sociale ou raciale. En particulier, c'est dans le chapitre intitulé « La transformation des personnes privées ou "la vie sans murs" » que Beradt rapporte deux rêves qui nous intéressent ici. L'un est fait en 1934 par un médecin de quarante-cinq ans, apolitique. Il rêve d'un *Blockwart* (surveillant de l'immeuble chargé du contrôle des habitants) qui se présente chez lui pour lui demander pourquoi il n'a pas pavoisé. Pour échapper à cette « vie sans murs³ », la seule possibilité qui se présente à lui dans son rêve, c'est de trouver refuge dans une demeure établie

¹ Victor Klemperer, *LTI, La langue du III^e Reich* [LTI – Notizbuch eines philologen], Paris, Albin Michel, 1996, p. 114.

² Édith Thomas, *Pages de journal...*, op. cit., note du 9 juillet 1940, p. 83.

³ Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^e Reich* [*Das Dritte Reich des Traums*], Petite bibliothèque Payot, 2004 [Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981], p. 62.

« au fond de la mer » : « Je vis au fond de la mer pour demeurer *invisible* après l'ouverture publique des appartements¹ ». L'autre rêve est fait par une femme d'une trentaine d'années, sans profession, cultivée. Pendant la nuit de la Saint-Sylvestre, en 1933, après la cérémonie du plomb fondu, coutume qui consiste à jeter du plomb fondu dans l'eau dans le but de lire l'avenir, elle rêve de devenir elle-même du plomb : « Je vais *me cacher* dans le plomb. Ma langue est déjà en plomb, du plomb serré [*festgeschlossen*]. Ma peur passera quand je serai toute en plomb. Je giserai (à vérifier) immobile, plombée, fusillée [*bleierschossen*]² ». Beradt donne quelques explicitations à cette « angoisse³ » et à cette « terreur⁴ » qui renvoient à la rime du *Horst Wessel lied* (serré/plombé-fusillé), ainsi qu'à une sorte de « mélange d'angoisse et de plomb⁵ » que la rêveuse ressentait depuis des mois. Dans cet état d'effondrement de murs, de tous les murs, où pénètre « la politique de la peur⁶ », *se cacher* dans le plomb ou *demeurer invisible* au fond de la mer, s'avèrent comme uniques solutions, pas seulement à ceux qui sont pourchassés légalement (les Juifs), mais à tous et chacun. En examinant l'œuvre arendtienne, Robin souligne dans quelle mesure les régimes totalitaires représentent « le triomphe spectaculaire d'une peur antipolitique, d'une "terreur totale" qui ne pouvait être "comprise au moyen de catégories politiques"⁷ ». La terreur totale, écrit Robin, n'était pas comprise par la philosophe comme instrument du pouvoir, ni une arme de génocide. « Pour elle, la terreur totale visait à débarrasser l'individu de son "fardeau", c'est-à-dire détruire sa liberté et sa responsabilité⁸ ». C'était plutôt « un mal radical » qui cherchait à éradiquer non seulement les Juifs, mais à abolir « la condition humaine⁹ ».

¹ *Ibid.* C'est nous qui soulignons afin de rappeler le désir du protagoniste jacobien de revenir à l'état d'invisibilité antérieure lorsqu'il était dénué de l'étoile jaune (« Jadis, personne ne me remarquait dans la rue »). Cet effondrement de murs intérieurs sous le régime totalitaire trouve sa représentation anticipatoire chez Evguéni Zamiatine, dans son anti-utopie *Nous autres*, à travers les habitats en verre permettant ainsi une transparence et un contrôle parfaits de la vie privée. Composé en 1920-1921 à Saint-Petersbourg, le roman est publié la première fois en anglais en 1924 à New-York. Pour la traduction française voir : Evgeuén Zamiatine, *Nous autres*, Traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010.

² Charlotte Beradt, *op. cit.*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Patrick Boucheron et Corey Robin, *op. cit.*, p. 50.

⁷ Corey Robin, *La peur...*, *op. cit.*, p. 180.

⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁹ *Ibid.*

Conclusion

La lecture des textes de Thomas, de Sartre, de Keun et de Jacob révèle, en fin de compte, à quel point la représentation de l'espace tel qu'il se dévoile à travers les notions de l'extérieur et l'intérieur, est directement liée à la propagande, d'une part, et à la peur, d'autre part. Nous constatons dans quelle mesure l'antinomie intérieur/extérieur se pose non pour contredire le sens dont ces termes sont porteurs dans leur signification première, mais pour démasquer leur interchangeabilité. En réalité, leurs frontières sont poreuses et la peur (laquelle renforce son existence par le biais de la propagande, c'est elle qui la rend visible) ne s'étale pas uniquement sur l'espace extérieur, mais infiltre dans l'espace intérieur, qu'il soit réel ou métaphorique (le café chez Keun, la maison d'un ami d'où le Juif est chassé chez Sartre, l'égout où habite le protagoniste à l'étoile chez Jacob, le chez soi où sont cousus les marques d'exclusion chez Thomas). « [...] chaque Juif à étoile portait son ghetto avec lui, comme un escargot sa coquille¹ », écrira Klemperer, en reconnaissant que séparer les Juifs (leurs habitations, leurs insignes, leurs existences) de l'ensemble de ce qui est appelé le *Volksgemeinschaft*, n'avait plus autant d'importance. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre la réflexion arendtienne sur la destruction de l'intégrité individuelle par des idéologies totalitaires où il ne s'agit pas de transformation du monde autour ou de transmutation de la société, mais de « transformation de la nature humaine en soi² ». L'indignité réside moins dans ces laboratoires des camps de concentration où ces transformations sont expérimentées ou dans le nombre de victimes, mais dans le fait du danger auquel s'expose la nature humaine. C'est à cette « destruction³ » de l'homme que les œuvres de ces quatre écrivains font allusion à travers l'intérieur inversé et démolí, le coup de pied donné à l'inconnu, l'homme battu sur un trottoir, l'homme-crapaud qui se prête à l'exhibition et la moquerie, tous ces éléments qui se constituent en espaces d'exclusion.

Pour conclure, rapportons-nous au tableau de Felix Nussbaum, *Autoportrait au passeport juif*, peint en 1943. Ici, la verticale l'emporte sur l'horizontale. La composition est en hauteur : l'homme, entouré de hauts murs, y est confiné. Ce mur ne sépare pas curieusement l'intérieur de l'extérieur, mais deux extérieurs d'où l'intérieur est absent. C'est d'ailleurs l'un des sujets prédominants de

¹ Victor Klemperer, *LTI...*, op. cit., p. 223.

² « *Transformation of human nature itself* », Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1962, p. 458.

³ *Ibid.*, p. 459.

ses œuvres où l'extérieur décèle une double historicité qui renvoie simultanément à l'emprisonnement et au camp, ce dernier constituant l'intérieur et l'extérieur à la fois. « On y est tous, tout le peuple, dans un camp de concentration » (*Après minuit*, p. 117), lit-on chez Keun. « Rien à faire que d'attendre derrière nos barbelés¹ », note Guéhenno. Ni l'un ni l'autre n'a connu ce à quoi renvoient les toiles de Nussbaum. Ici, la ligne de démarcation qui coupe le tableau à l'horizontal afin de séparer le dehors du dedans, ne fonctionne finalement pas. Aussi menaçant que le dedans, le dehors ne diffère guère de ce qu'elle cerne. Il représente une image doublée, à l'instar de l'autoportrait doublé : car l'homme expose au spectateur (comme chez Jacob, le spectateur est important ici, c'est celui qui regarde l'étoile arborée) sa carte d'identité sur laquelle l'inscription « Juif » est également doublée : elle est en deux langues – « JUIF-JOOD ». Le lieu de naissance est effacé. Est-il né quelque part ? Existe-t-il ? Un questionnement identitaire qui réduit l'homme à l'état d'étiquette, plaçant curieusement « le spectateur dans le rôle de celui qui contrôle² ». Thomas, tout en se centrant sur le personnage en focalisation interne, détache en fin de compte son regard qu'elle déplace, elle aussi, vers le spectateur : comment se déroulera le passage du dedans vers le dehors ? Quel sera le regard porté sur quelqu'un qui se définit désormais par rapport à l'insigne-étiquette juridiquement obligatoire ? Même si le texte thomassien opte pour un dénouement optimiste, *L'enfance d'un chef* en constitue une « réponse » anticipatoire à la posture du peintre³ en acceptant, par le biais du point de vue ou par la « voix » narrative adoptée, « le rôle de celui qui contrôle ».

¹ Jean Guéhenno, *op. cit.*, note du 9 avril 1941, p. 201.

² Natalie Hazan-Brunet, Laurence Sigal-Klagsbald et Virginie Michel (commissaires d'exposition), *Felix Nussbaum. Exposition*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Skira Flammarion, 2010, p. 120.

³ C'est-à-dire en regardant le spectateur en face, en lui présentant sa carte d'identité.

Références

- Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1962.
- Augé, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Beradt, Charlotte, *Rêver sous le III^e Reich [Das Dritte Reich des Traums]*, Petite bibliothèque Payot, 2004 [Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981].
- Biélinky, Jacques, *Journal. 1940-1942 : un journaliste juif à Paris sous l'Occupation*, texte présenté, établi et annoté par Renée Poznanski, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
- Boucheron, Patrick et Corey Robin, *L'exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- Decour, Jacques, *La faune de la collaboration. Articles 1932-1942*, Le Raincy, Éditions la Thébaïde, 2012.
- Foucault, Michel, *Des espaces autres, Hétérotopies*, <https://l.c.cx/mLZn>.
- Fuchs, Édith, *Entre chiens et loups: dérives politiques dans la pensée allemande du XX^e siècle*, préface de Bernard Bourgeois, Paris, Félin-Kiron, 2011.
- Gregor, Anthony James, *Totalitarianism and political religion*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Guéhenno, Jean, *Journal des années noires, 1940-1944*, présenté et annoté par Patrick Bachelier et Jean-Kely Paulhan, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, EPUB.
- Hazan-Brunet, Nathalie, Laurence Sigal-Klagsbald et Virginie Michel (commissaires d'exposition), *Felix Nussbaum. Exposition*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Skira Flammarion, 2010.
- Idt, Geneviève, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contextes d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972.
- Jacob, Max, « *Amour du prochain* », *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1961.
- Keun, Irmgard, *Après minuit [Nach Mitternacht]*, Trad. de l'allemand par Georges Berthier, Paris, Belfond, 2014, EPUB.
- Klemperer, Victor, *LTI, La langue du III^e Reich* [LTI – Notizbuch eines philologen], Paris, Albin Michel, 1996.
- Louette, Jean-François, « «L'enfance d'un chef» : la fleur et le coin d'acier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, vol. 109, n° 2, 2009, p. 365-384.
- Poznanski, Renée, *Propagandes et persécutions. La Résistance et le « problème juif* », Paris, Fayard, 2008.
- Rebatet, Lucien, « L'étoile jaune », *Je suis partout*, 6 juin 1942.
- Rebatet, Lucien, *Les Juifs et l'antisémitisme*, Éditions du bon temps, 1999 [initialement publié dans *Je suis partout*, 1937].
- Robin, Corey, *La peur. Histoire d'une idée politique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Rolin, Olivier, « Max Jacob dans son dernier décor », *Circus. 1. Romans, récits, articles, 1980-1998*, Paris, Seuil, 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954 [1946].
- Sartre, Jean-Paul, *L'enfance d'un chef*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1939].
- Schnettler-Delacroix, Sylvie, « *Gilgi, Après minuit, Ferdinand*. Trois romans clés de l'œuvre d'Irmgard Keun », thèse de doctorat, Université
- Suleiman, Susan, « Ideological dissent from works of fiction: Toward a rhetoric of the Roman à thèse », *Neophilologus*, Vol. 60, April 1976, p. 162-177.
- Thomas, Édith, « L'Étoile jaune », *Les Étoiles*, 25 septembre 1945.

Thomas, Édith, *Pages de journal. 1939-1944*, présenté par Dorothy Kaufmann, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1995.

Zamiatine, Evgeuén, *Nous autres*, Traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010.