

Atinati MAMATSASHVILI
Professeur
Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie
Université d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, France

L'Autre en image(s). La narration de l'exclusion chez Charlotte Salomon et Édith Thomas

Résumé: Nous proposons d'examiner la manière dont l'image ou le récit qui dévoile la vérité dont il est porteur, implique, dans le même temps, dans son regard porté sur l'événement *raconté*, le spectateur-lecteur. S'agit-il du dévoilement nu de l'histoire contée ou montrée devant lequel ce dernier se dresserait dans sa neutralité du spectateur, ou est-ce un parti pris que l'*image* retranscrite exigerait à priori? C'est dans cette perspective que nous voudrions interroger l'œuvre de Charlotte Salomon et d'Édith Thomas qui se focalise, au moment historique précis (l'Occupation nazie), sur la représentation de l'*Autre*, lorsque ce dernier est livré à des persécutions légitimées par la loi.

Mots-clés: Antisémitisme, Occupation, lois raciales, étoile jaune, Thomas, Salomon.

Abstract: We propose to examine the way in which the image or narrative revealing the truth that it carries, implies, at the same time, in the view focused on the retransmitted event, the spectator-reader. Is it a neutral disclosure of the narrated or shown story/image, or is it a bias that the transcribed image would require a priori? It is with that perspective that we would like to question the oeuvre by Charlotte Salomon and Edith Thomas, that dials with the representation of the Other at the very precise historical period (Nazi Occupation), when the latter has been given over to persecutions legitimized by the law.

Keywords: Anti-Semitism, Occupation, Racial laws, Yellow star, Thomas, Salomon.

«Tout le langage réel de Proust», écrit Foucault, tout ce langage appelé son œuvre et défini comme littérature, n'est en réalité ni œuvre ni littérature, «mais cette espèce d'espace intermédiaire, d'espace virtuel comme celui que l'on peut voir, mais jamais toucher, dans les miroirs» (*La grande étrangère. À propos de littérature* 94). Cet espace virtuel ou autrement dit, cet espace de simulacre, donne à son œuvre son «véritable volume» (*Ibid.*). L'œuvre de Charlotte Salomon pourrait, en effet, s'approprier cette définition foucauldienne dans la mesure où, située au rebord du genre littéraire et pictural, elle se fixe à l'intérieur de cet espace «intermédiaire» et «virtuel», qui n'est autre que l'image en miroir de la vie achevée, hachée, avant même sa finitude. Édith Thomas, quant à elle, met en scène cette image de l'Autre qui, reflétée à travers le miroir, se façonne par inter-changement entre le réel et le virtuel et déplace la réalité tout en transposant le *différent* (l'Autre) vers le *semblable*.

La présente étude envisage d'examiner la représentation de l'Autre qui, au moment historique précis (l'Occupation nazie), livré à des persécutions légitimées par la loi, s'achève, ultérieurement, dans la figure d'annihilé.

Regarder l'Autre

Vie? ou Théâtre? de Charlotte Salomon (1917-1943) qui fut la dernière étudiante juive des Beaux-Arts de Berlin, est réalisé en moins de deux ans, entre 1940 et 1942, au moment où ayant fui le régime nazi, elle se réfugie dans la région de Nice, auprès de ses grands-parents. Il s'agit de près de 1300 gouaches (dont elle retient 781), accompagnées de texte, lequel est soit directement incorporé dans le dessin, soit se trouve sur des feuilles calques. À travers ce roman graphique, l'auteure raconte la vie familiale (superposée aux événements historiques) à partir de 1913 jusqu'à 1942. On y voit combinés le mot, l'image et la musique. Certains critiques parlent d'une œuvre d'art totale wagnérienne¹.

1. «In his essay "Reading Charlotte Salomon: History, Memory, Modernism", Michael P. Steinberg calls LOT [*Life? or Theater?*] "at once a thoroughly Wagnerian and an anti-Wagnerian work"» (Freedman *Charlotte Salomon's Life? or Theater? A Melodrama?* 634).

Sur l'une des gouaches qui nous intéresse particulièrement, Charlotte Salomon représente sa chambre envahie par des valises (JHM M004824)². L'une, ouverte, est placée sur son lit, les deux autres se trouvent par terre, fermées. La narratrice est assise sur l'une d'elle, le dos tourné, regardant devant elle. Quelques autres objets sont visibles: le tableau sur le mur jaune, des coussins, les chaussures. Une image à la Van Gogh, le motif étant insinué par le décor extrêmement simple, par des objets tels que le lit et les chaussures. À la différence du peintre néerlandais, il y a, en supplément, la présence de la narratrice au milieu de la scène qui d'ailleurs se construit dans le mouvement de l'*après-présence*. Tout suggère qu'elle va être quittée, cette chambre, et sans doute définitivement (surcharge de valises?). L'*après-présence* signifie aussi l'*après-événement* ou l'*après-vide*. Car, le vide s'empare de l'espace entier, même si cet espace n'est nullement présenté comme tel. En fait, il s'agit de la séquence qui met en scène le départ de Charlotte Salomon pour le Sud de la France. Elle quitte l'Allemagne nazie pour s'engager sur un long chemin d'exil, auquel elle est contrainte par le seul fait d'être juive. L'*après-événement* se superpose avec le vide non démontré, mais étant inscrit dans l'événement de départ-exil qui *ramène* le vide de l'*après* vers le présent d'où ce dernier s'absente.

Charlotte. [...] «Je vais aller dans un café.

Mais voilà, c'est partout marqué: "Ici l'entrée est interdite aux Juifs".

J'y vais quand même.

Ça ne saute pas aux yeux que je suis juive.

Je ne sais où aller sinon» (JHM M004786³).

Parmi de multiples approches auxquelles le texte salomonien fait appel, c'est celle de la dimension exilique et politique sur laquelle nous allons nous attarder ici. La question de la *différence* est intrinsèquement liée au politique qui définit l'appartenance à une catégorie humaine désormais frappée par toutes sortes d'interdictions et sujette à des persécutions et internement dans des camps de concentrations. Soulignons d'emblée que le récit, construit autour de l'histoire familiale, montre plusieurs séquences de l'exclusion: (1) la belle-mère, célèbre chanteuse de l'opéra, huée en pleine représentation parce que juive; (2) le père de Charlotte, chirurgien, arrêté et envoyé dans un camp de concentration; (3) Charlotte elle-même étant obligée de quitter l'école, etc. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une appréhension de la

2. Il s'agit du tableau numéroté 446 par Charlotte Salomon elle-même.

3. Toutes les citations de *Vie? ou Théâtre?* sont tirées de Jewish Historical Museum (désormais JHM) qui met à la disposition du public la collection complète de l'œuvre.

différence basée simplement sur des critères raciaux, mais d'un traitement de la différence dans sa dimension de hors-la-loi, de pourchassé légitimé par la loi, d'un criminel qu'il faut exclure de la société et de l'interner (la phase préliminaire à la phase éliminatoire programmatique). Ainsi, le récit de Salomon met en scène une sorte de *différence* qui s'articule exclusivement autour du concept politique doublé par le support idéologique. Néanmoins, cette condition de différence se lie avec celle de l'exil, car d'une part, le livre est conçu et composé pendant l'exil dans le Sud de la France, après son internement et relâchement du camp de Gurs, tandis que d'autre part, la dimension exilique, qui recoupe le destin individuel et l'Histoire/le politique, est dévoilée à travers le destin individuel, dans la mesure où l'Histoire et celle de sa propre famille se superposent. Et dans cette Histoire, le destin individuel de Charlotte est celui d'une juive-allemande ayant vécu, souffert, aimé dans un pays d'où un jour elle est exclue, contrainte à l'exil pour survivre et étant arrêtée pendant ce même exil et assassinée à Auschwitz.

De ce point de vue, si le politique se dévoile à travers cette œuvre graphique, c'est toujours par le biais du récit familial d'où, à partir de cette date cruciale – 30 janvier 1933 – clairement identifiée (gouache M004304), le politique ne se dissocie pas, fait partie intégrante de la vie, de l'existence, de chez soi⁴. Dans le cadre de ce raisonnement, arrêtons-nous sur une séquence (gouache M004786) dont nous avons cité un passage plus haut et qui narre l'événement suivant: suite à une intercalation avec sa belle-mère, Charlotte a envie de quitter la maison, de s'asseoir dans un café, afin de rester seule et sans doute réfléchir. «Mais voilà», précise le texte, qu'elle ne peut pas y aller, car il est interdit aux Juifs d'entrer dans des cafés. La normalité de l'événement (envie d'une adolescente de partir de chez soi et de s'asseoir dans un café) recoupe l'anormalité de ne pas pouvoir accomplir ce geste banal (la loi interdisant aux Juifs de s'asseoir dans des cafés). Le fil du récit qui est celui d'une narration événementielle (un conflit avec la belle-mère et l'homme dont la narratrice est éprise, l'envie de les fuir, et enfin le dénouement raisonnable de cette situation concrétisée par l'interrogation «où aller» et la réponse appropriée – s'asseoir dans un café), est rompu par l'introduction d'un élément étranger à cette narration même: entre la variété

4. Il est d'ailleurs intéressant comment cette superposition *vie privée/politique* est articulée notamment par le biais de la gouache M004304 ou M004305. Les deux images, sans lien avec la narration qui traite de l'histoire familiale, s'insèrent comme une représentation nue du politique, écartée du développement narratif. Cet écart permet, en effet, de faire apparaître la dimension destructrice du régime sur l'individu et la menace qu'il inclut a priori dans sa manifestation idéologique.

de possibles pour argumenter l'impossibilité de réaliser ce geste (comme par exemple: impossible d'aller dans un café parce qu'aucun n'est ouvert à une heure si tardive, ou parce qu'il n'y en a aucun près de la maison, etc.), le texte génère celle par laquelle l'entrée est interdite à une certaine catégorie de personnes; pourtant, l'image, conçue en horizontale, représente les figures humaines alignées devant les bâtiments, suggérant une longue file d'attente ou une brève halte devant les devantures de magasins ou éventuellement des cafés: en tout cas, telle serait l'une de possibles lectures de l'image. En fait, comme si avec la phrase «Mais voilà, c'est partout marqué: "Ici l'entrée est interdite aux Juifs"», les règles du récit fictionnel aient été mises en question. Car, déjà, il y a un décalage entre la gouache et le texte qui l'accompagne. Si on regardait l'image comme une continuité de la précédente, elle aurait pu être interprétée comme suit: la narratrice, ayant quittée la maison, se promène dans les rues, en regardant les devantures des bâtiments, ou en cherchant un café où s'asseoir. Tandis que le texte introduit une *rupture* dans cette logique de lecture qui devient une lecture *erronée*. Pourtant, l'explication (le verbal) n'est d'ailleurs pas en mesure de traiter la réalité, sauf s'il s'agit d'un texte qui opère un glissement vers le registre surnaturel ou la science-fiction.

Dans *Le destin des images*, Jacques Rancière s'attarde sur l'interprétation d'un épisode extrait des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, intitulé *Les signes parmi nous*. Il s'agit de la séquence où sont juxtaposés des éléments visuels hétérogènes dont le lien sur l'écran est plus qu'énigmatique, suivis de paroles «dont nous ne saisissons pas le rapport avec ce que nous voyons» (45). Ce qui nous intéresse ici, c'est notamment cet écart dans une image, qui a priori présuppose un rapport contraire (c'est-à-dire non pas un écart mais un *lien*) par le seul fait d'être élaborée comme une entité homogène, malgré les divers niveaux d'hétérogénéité qui la composent. Pour comprendre l'épisode des *Histoire(s) du cinéma* qui superpose quatre éléments, notamment la photographie d'un garçon juif en train de lever les bras lors de la reddition du ghetto de Varsovie, sur laquelle est sur-imprimée une figure cinématographique féminine descendant un escalier et tenant une bougie qui fait projeter son ombre sur le mur; la séquence s'achève sur une ombre noire se résumant à Nosferatu de Murnau, alors que face à ce monstre se trouve une salle de spectacle sur laquelle se détache, au premier plan, un couple de spectateurs en train de rire. «Comment penser le rapport entre ce clair-obscur cinématographique et l'extermination des juifs polonais» (*Ibid.*, 47) – telle est la question posée par Rancière. Ou

autrement dit, quel est le rapport entre l'image du garçon juif et la figure du monstre qui divertit le public? L'ensemble de l'épisode est suivi d'un texte poétique qui a sans doute l'intention de *lier* le tout: un texte dont la solennité oratoire est accentuée par la voie sourde et grave de Godard, «habitée par une emphase à la Malraux» (*Ibid.* 48)⁵. Il s'agit en réalité du texte dont l'auteur est Michel Foucault, plus exactement c'est sa leçon inaugurale prononcée au moment de succéder à Jean Hyppolite, dans la chaire d'Histoire des systèmes de pensée au Collège de France. Ainsi, c'est «la péroration de la leçon inaugurale de Foucault qui doit donner le *liant* des images» (*Ibid.*). Pour comprendre la manière dont les mots du texte se rapportent aux éléments visuels, c'est-à-dire «la jeune femme à la bougie et l'enfant du ghetto, les ombres du cinéma et l'extermination des Juifs» (*Ibid.*), Rancière procède par agencer le verbal avec le visuel. «Les éléments visuels agencés dans la forme du discours» (*Ibid.* 52) où l'hétérogène se précise dans un discours qui lui est entièrement extérieur, Rancière l'appelle «la phrase-image» (*Ibid.* 56) qui n'est pas pour lui une simple union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle, ni un rapport déséquilibré où la phrase s'exprimerait dans le dicible et le visuel dans le visible; la phrase-image se conçoit surtout comme une manière de mettre en scène une «étrangeté du familier», autrement dit organiser un choc où la «commune mesure»⁶ ne se découvre que par le conflit. L'efficacité de la «phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde» (*Ibid.* 67). La commune mesure de l'hétérogène réside dans la jonction du montage dialectique et du montage symboliste. Si le propre du premier est d'organiser un choc, de montrer l'étrangeté du familier, le montage symboliste (qui, lui aussi met en rapport des hétérogènes) se réalise à rebours afin d'établir une familiarité, démontrer une co-appartenance⁷. L'efficacité ou la puissance de la phrase-image est tenue entre ces deux pôles, l'une dialectique et l'autre symbolique où l'image sépare, alors que le phrasé tend vers «le phrasé continu» (*Ibid.* 68). Dans cette logique, le rapport entre le texte foucauldien et l'image consiste dans le rapport «entre la pure opposition du noir et du blanc et la pure continuité du phrasé délié» (*Ibid.*

5. Nous soulignons.

6. *Ibid.*, p. 67.

7. Dans *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière précise combien la démarche de Godard est différente dans les années 1960 et vingt-trente ans après, lors de la réalisation des *Histoire(s) du cinéma*. Car, même si le cinéaste recourt toujours, dans ce dernier, au collage d'éléments hétérogènes, le procédé utilisé n'est plus le même: «le choc des images est devenu leur fusion» (161).

69). Le texte fonctionne comme une construction de continuum, tandis que l'image organise un choc.

L'espace des chocs et celui du continuum peuvent même porter le même nom, celui d'Histoire. L'Histoire, ce peut être en effet deux choses contradictoires: la ligne discontinue des chocs révélateurs ou le continuum de la coprésence. La liaison des hétérogènes construit et réfléchit en même temps un sens d'histoire qui se déplace entre ces deux pôles. (*Ibid.* 70).

Ce raisonnement, qui repose sur l'élaboration du régime esthétique de l'art et permet de rapprocher les hétérogènes, le texte et l'image, les séquences distancées des Histoires ou de l'Histoire, le plan cinématographique fictionnel et la réelle photo du ghetto, nous aide à élucider davantage la séquence chez Charlotte Salomon qui met en scène l'impossibilité d'entrer dans un café. Si nous avons parlé de *rupture*, révélée par le texte qui fait partie de l'image même (c'est en cela que consiste également la particularité de l'image-texte salomonien où le texte n'est pas adjoint au dessin, ni ne l'accompagne, n'est pas extérieur à la surface visuelle, mais fait partie intégrante de l'image⁸), c'est parce que le verbal superposé au visible (immeubles peints en rose et gris-vert, figures féminines) fonctionne comme un *déliant* et non un *liant*, si nous empruntons le terme à Rancière. Et la raison ne réside pas ici dans l'hétérogénéité de la forme (superposition du verbal au visuel), mais dans ce que Rancière appelle le «choc» ou le «heur». Le texte fonctionne comme un *déliant* dans la mesure où il sépare le sens communiqué par le visuel et celui qu'il est censé expliciter. Cet espace où se réalise un écart ou un choc, permet notamment au spectateur-lecteur de se situer dans ce que Rancière nomme «le vrai», c'est-à-dire d'appréhender l'*anormalité* de l'événement (suggéré par le verbal) dans sa «normalité» dévoilée dans l'Histoire (ici: via le visuel), d'une part, par la légitimité de l'événement (l'Histoire en rapport avec la législation, le politique) et d'autre part, par la narration événementielle (l'histoire comme récit assurée par l'image-dessin). Cette perspective explique davantage pourquoi les quelques autres gouaches de Salomon qui sont en lien direct avec l'Histoire (en l'occurrence, avec le politique), sont davantage intelligibles et reconnaissables dès le premier abord, en dépit de leur contenu beaucoup plus violent ou choquant. Il s'agit notamment des gouaches dont l'une représente la prise

8. L'édition récente de *Vie? ou Théâtre?* par Le Tripode (2015), présente la première fois les traductions des textes qui accompagnent les gouaches, à l'instar de l'original, tandis que les éditions antérieures présentaient le texte séparément, comme un supplément à l'image.

de pouvoir par Hitler illustré par le défilé nazi (JHM M004305), et l'autre évoque le défilé de la population autour de la pancarte avec la caricature du Juif et l'appel au meurtre («Exercez votre vengeance!!! Que sous le couteau gicle le sang juif, et alors vous irez à nouveau très bien», JHM M004305). Dans les deux images, la croix gammée envahit l'espace entier du cadre du tableau, où l'idéologie se superpose à sa réalisation (défilé des nazis et défilé de la population qui fait appel au meurtre), d'où le Juif, le non-être par excellence, s'absente. Cette absence est exprimée de deux façons: dans la première gouache, l'espace entier est occupé par la croix gammée, et donc il n'y a pas de place pour le Juif; dans la deuxième gouache, le Juif existe seulement comme un non-être étant substitué par sa *caricature* sur la pancarte. En réalité, le visible, doublé ici par le verbal (affiche ou pancarte par exemple), même s'il retrace l'horrible, l'inadmissible, malgré sa légitimité, est perçu dans sa normalité au sens où il présente l'événement nu, tel qu'il a eu lieu et faisant partie de l'Histoire admise et acceptée, étant reconnu et légitimé dans son événementialité, en tant que fait historique. Tandis que la gouache de l'interdiction d'entrer dans des cafés, met en scène et *refuse* en même temps, par le biais de cet espace *dé-liant*, la normalité à l'événement pourtant faisant partie de l'Histoire et d'histoires – où le verbal s'inscrit dans le même espace réservé au visuel.

Le «semblable différent» comme différence radicale?

En 1943, Les Éditions de Minuit clandestines publient les *Contes d'Auxois* d'Édith Thomas (1909-1970). Les sept récits rassemblés sous forme de recueil de cette écrivaine résistante, très sensible aux persécutions des Juifs, ne font pourtant aucune mention au sort réservé à ces derniers. Cette omission est d'autant plus frappante, que Thomas fait partie de ces très rares écrivains ayant dénoncé les déportations dans la presse clandestine. Dans l'éditorial des *Lettres françaises* d'octobre 1942, elle tente de faire éclater «la vérité» sur des hommes, femmes et enfants amassés dans les «wagons à bestiaux plombés» (*Crier la Vérité* 1942)⁹. Pour elle, le «métier de l'artiste» n'est pas celui de s'isoler dans la tour d'ivoire, mais de «dire la vérité»: «La vérité est totale ou n'est pas. La vérité: les étoiles sur les poitrines, l'arrachement des enfants aux mères, les hommes qu'on fusille

9. L'article suivant dans le même numéro dit explicitement que la déportation concerne les Juifs et pointe sur la responsabilité de Vichy: «Et les déportations de Juifs, livrés servilement par Vichy [...]» (*D'un front à l'autre* 1942).

chaque jour [...]» (*Crier la Vérité* 1942). En septembre 1945, paraît son récit *L'étoile jaune* dans la France libérée. Il s'agit en réalité du texte qui, rédigé pendant l'Occupation, devait initialement faire partie du recueil de 1943, *Contes d'Auxois*, dont il s'absente, pourtant¹⁰.

L'étoile jaune est un court récit composé à la troisième personne qui se focalise sur le destin individuel d'une jeune mère d'origine juive en France occupée. S'inscrivant dans une temporalité narrative précise (l'action se déroule sur deux jours), elle inclut néanmoins une historicité bien plus large, qu'il s'agisse des protagonistes ou de l'Histoire proprement dite. En ce sens, la rétrospective sur la lignée familiale de la protagoniste, Thérèse Lévy («tous médecins»), se superpose à celle de l'Histoire allant du règne de François I^{er}, passant par la Révolution Française, se prolongeant jusqu'aux «nouveaux temps» (*L'étoile jaune* 3). La Juive de Thomas n'est donc pas tellement Juive, mais plutôt Française: «Du côté des Lévy, on habitait la France depuis des siècles» (*L'étoile jaune* 4). Depuis trois générations, la famille s'est même convertie au protestantisme. Pour donner le portrait physique de Thérèse, la narration recourt au miroir. C'est notamment ici que le récit à la troisième personne change de perspective: c'est à travers son propre regard de protagoniste sur elle-même que le lecteur accède au visuel, c'est-à-dire par le biais de l'image réfléchie dans le miroir. Et le portrait qui apparaît alors devant ses yeux, représente le revers de l'ensemble de stéréotypes: «Elle se regarda dans la glace: elle avait les yeux verts, tirant sur le gris, les cheveux blonds, les lèvres minces, le nez court, un peu retroussé qui rappelait certains visages de vierges gothiques» (*Ibid.*). Le miroir fonctionne donc comme destructeur de clichés (il faut souligner le sens de brisure renfermé d'emblée dans le miroir), notamment de ceux qui encadrent et classent, en ces années d'Occupation, des êtres humains dans des catégories non seulement *verbales*, mais, l'avons-nous vu (avec l'article publié un an auparavant par Thomas), dans la catégorie *législative* qui permet de les placer dans des wagons à bestiaux et de les évacuer du territoire *national* vers un territoire «inconnu». En ce sens, le portrait de Thérèse Lévy, au moment de coudre sur son vêtement l'insigne où s'inscrit le mot Juif («Juif. Juif. Juif»), comme le précise à plusieurs reprises le texte) et qui devra notifier sa *différence* par rapport aux autres passants, se fixe comme une image «déliant» (si nous utilisons le terme au sens que lui accorde Rancière); c'est

10. Selon Dorothy Kaufmann, la biographe de Thomas, c'était Paulhan qui n'avait pas apprécié le récit et Thomas aurait décidé de ne pas l'inclure dans le recueil (Édith Thomas: a passion for resistance 164).

elle qui permet le choc ou l'écart à l'instar de la gouache salomonienne que nous venons d'examiner. Deux images se superposent: d'un côté, «Juif. Juif. Juif» qui s'insère par le biais de l'insigne imposé par la loi et le visage marial aux yeux gris-vert, de l'autre.

Pour constituer le portrait-image opposé aux clichés (qui ne sont plus des clichés verbaux, mais des clichés destructeurs des vies humaines), Édith Thomas se sert donc du stéréotype dans sa valeur première afin de le détourner ou plutôt de l'annihiler par la réflexion. Le miroir, au lieu de renvoyer l'image stéréotypée qui correspondrait mieux à une différence vouée au marquage par le mot Juif, renvoie, en réalité, l'image réfléchie qui *détruit* le stéréotype.

Cela n'exclue pourtant pas l'ambivalence d'une telle utilisation du cliché destructeur. D'autant plus, que son emploi s'amplifie plus loin: «Non, elle n'avait pas les poignets épais, les épaules en battoirs, les pieds plats. Et quand elle se regardait dans la glace, elle était bien forcée de convenir avec elle-même que la race juive n'existait pas» (*L'étoile jaune* 4). Édith Thomas, voulait-elle donner l'image de la Juive en tant qu'image non pas de l'*Autre*, mais du *semblable*, et afin d'annihiler la distance entre l'*Autre* et le semblable, a-t-elle choisi délibérément une Juive-Française¹¹ aux traits «aryens» dans ce moment historique où l'on pourchassait les Juifs comme l'*Autre* de l'humain? ou s'agit-il, quelque part, de la reprise inconsciente du stéréotype dans son usage commun? Nous nous penchons pour la première hypothèse sans exclusion, à part entière, la coexistence de l'autre.

Un texte inédit, conçu au même moment et intitulé *Juifs*, Édith Thomas le consacre aux persécutions. Écrit sans doute sur le vif («Cette nuit, j'ai entendu un brouhaha, des cris», *Juifs*, 318AP/13¹²), il est possible de l'envisager comme une première version de ce qui deviendra ensuite *L'étoile jaune*. Composé à la première personne, la focalisation de la narration n'est pas cette fois faite sur le persécuté, ni sur le bourreau, mais sur le public qui *assiste* à la scène des persécutions. Il s'agit donc de rapporter cette fois la *réaction* non pas du point de vue de la victime, mais de celui du spectateur-témoin.

Le narrateur-témoin *visualise* et *entend* la scène de la violence («poussait brutalement»¹³; «cris d'enfants») au milieu de la nuit. Le lendemain, ce dernier apprend que le couple des Juifs a été arrêté la nuit,

11. Qu'elle différence d'ailleurs, des autres Juifs émigrants, ayant fui le nazisme pour se réfugier en France.

12. Le texte provient des Archives nationales (318AP/13).

13. Le mot «brutalement» est rajouté au crayon par l'auteure.

alors que leurs enfants, «de deux et cinq ans», laissés «à l'abandon», ont été recueillis par des voisins. Pour ces derniers, qui «appartenaient à cette bourgeoisie de droite qui traditionnellement conservait contre les Juifs une prévention héréditaire», il devient impossible de rester «complice de tant d'iniquité». Un autre témoignage d'un mondain parisien, ancien collaborateur, en train de déguster un café et un petit four de marché noir («farine blanche et chocolat») confie ceci: «c'est que les Juifs me sont devenus sympathiques».

Ce qui nous intéresse dans ce texte, ce n'est pas tellement la réaction négative de la population à l'encontre des mesures antisémites qui est mise en avant (également reprise dans *L'étoile jaune*), ainsi que l'indignation même de la part de la droite française, mais c'est plutôt le regard sur l'Autre considéré dans sa différence *visuelle et visible*.

On s'aperçoit alors clairement que les porteurs d'étoiles, dont on prétendait faire des *éléments étrangers à la nation*¹⁴, ne présentaient le plus souvent aucun caractère ethnique particulier, que leurs visages se confondaient avec ceux de la masse française et que, par contre, certains Français du midi (à cause de cette goutte de sang arabe qui subsiste parfois) avait un type sémite infiniment plus prononcé. Le simple bon sens suffisait à ces constatations. Elles furent faites unanimement. Un élément de propagande tombait: la «race juive» n'existait pas. (*Juifs* 318AP/13)

Une chose à souligner d'emblée: ce texte n'a jamais été publié, à la différence de *L'étoile jaune*. Il s'agit peut-être d'une esquisse qui n'a pas été destinée à la publication, surtout en sachant que *L'étoile jaune* reprend de nombreux motifs à ce dernier¹⁵. Cela change absolument l'interprétation que nous pouvons donner au texte, car la démarche artistique peut être absolument différente lorsque le récit est destiné à influencer l'opinion publique et provoquer la réaction contre les mesures de persécutions. L'auteur peut adopter le point de vue qui lui paraît plus adapté au contexte général (historique, national, politique, etc.). C'est sans doute l'une des raisons pour laquelle Thomas choisit dans *L'étoile jaune*, à juste titre d'ailleurs, la narration en focalisation interne afin de rapprocher davantage l'Autre du *semblable*. Pourtant, *Juifs*, texte non publié ni republié après la libération, se focalise sur la «question juive» (également reprise dans *L'étoile jaune*) telle qu'elle est pensée sur le vif, au moment des lois raciales, de la

14. Nous soulignons.

15. Par exemple, la remarque sur l'émotion à la vue de l'étoile jaune sur une petite fille rencontrée dans la rue (*Juifs, Ibid.*).

spoliation des biens juifs, des déportations. Ce qui dévoile, finalement, l'insigne jaune imposé comme signe *distinctif*, dont le but est de souligner la non-appartenance à la nation française et aryenne, c'est la ressemblance (des traits, du nez, des gestes... et nous avons presque envie de citer Shylock pour obtenir une image complète) de ce que la propagande présente comme une différence. Par conséquent, l'étoile jaune *démasque* le mensonge de la propagande («un élément de la propagande tombait»).

Lorsque Vladimir Jankelevitch démarque l'antisémitisme du racisme, il précise que ce dernier se fonde sur une haine de la dissemblance, alors que l'antisémitisme articule la différence dans son *mélange* de dissemblance et de ressemblance. Dans le cas du racisme, «la différence se remarque immédiatement dans le visage», écrit-il, alors que ce n'est pas le cas du Juif qui n'a pas de «marque exclusivement caractéristique» (*L'esprit de résistance* 137). C'est notamment cette *absence* de dissemblance, si nous nous penchons de plus près sur des écrits anti-judaïques d'abord et antisémites ensuite, qui sont à la base de l'indignation de leurs auteurs; en cette circonstance, le propos de Jankelevitch acquiert toute sa signification, précisément par rapport à l'insigne jaune imposée.

L'étoile jaune – écrit en pleines persécutions Rebatet, écrivain et journaliste antisémite – qu'il [Arien] leur impose est une conséquence naturelle de la duplicité judaïque – Le Juif, en face de l'Arien, camoufle autant qu'il le peut sa race, transforme son nom [...] 'Si les Juifs étaient noirs ou bleus, il n'y aurait plus de question juive. Tout le monde saurait les connaître, les écarter. (Rebatet, «L'étoile jaune», *Je suis partout*)

En effet, si le Juif n'était pas un «pseudo-Arien» ou le «semblable différent» (Jankelevitch, *op. cit.*, 138), il serait plus facile de le stigmatiser d'emblée, à première vue, comme l'autre, l'autre comme tous les autres. En ce sens, l'insigne jaune se révèle dans toute son efficacité. En effet, «l'étoile, il fallait y penser!» – comme l'écrit Vladimir Jankelevitch (*Ibid.* 128).

Il est intéressant dans quelle mesure l'argumentaire de Thomas, dans son intention positive de renier et dénoncer l'existence de la «question juive», reprend, dans une certaine mesure, celui des antisémites eux-mêmes. Si la différence du Juif, écrit Rebatet, était *visuellement* accessible, la «question juive» disparaîtrait, parce que tout le monde saurait d'emblée *qui* est Juif et *qui* ne l'est pas. C'est là que la marque jaune intervient, pour démasquer et isoler la différence visuellement aléatoire. *Regardez*, écrit Thomas, vous voyez à présent, à l'aide de cet infâme insigne, que la différence visuelle

n'existe pas et par conséquent, argue-t-elle, il n'y a pas de «question juive», car l'*Autre* est en réalité le *semblable*.

Conclusion

Ce que nous voulions examiner, c'est la manière dont l'image ou le récit qui dévoile la vérité dont il est porteur, implique, dans le même temps, dans son regard porté sur l'événement *raconté*, le spectateur-lecteur. S'agit-il du dévoilement nu de l'histoire contée ou montrée devant lequel ce dernier se dresserait dans sa neutralité de spectateur, ou est-ce un parti pris que l'*image* retranscrite exigerait à priori? Les images qui racontent l'Histoire ou rapportent les éléments politiques dans leur nudité esthético-historique (comme c'est le cas de certaines gouaches chez Salomon sur les défilés nazis et les cris de haine contre les Juifs¹⁶), ne semblent pas avoir une identique fonction que celles, dans lesquelles le spectateur-lecteur n'est pas seulement celui qui regarde, cantonné dans son impartialité, mais aussi celui qui y prend part (de quelque manière que ce soit); à ces dernières se rapporte celle qui met en scène le désir de fuir la maison et de s'asseoir dans un café (JHM M004786). Les deux textes de Thomas semblent s'inscrire dans une identique démarche artistique: si dans *Juifs* une sorte d'historicité est mise à nu à travers les faits rapportés (telles les attitudes diverses aux arrestations, l'image des déportations des enfants entassés dans des wagons à bestiaux, la réflexion sur la «question juive», etc.), *L'étoile jaune* fonctionne à l'identique au récit salomonien dans lequel le visuel se pose en rupture avec le verbal. *L'étoile jaune* focalise le regard interne et externe sur l'événement de la *différence* où l'image de l'insigne jaune répétée en boucle («Juif. Juif. Juif») se superpose à la figure mariale. Ici, la nudité événementielle liée au récit (c'est-à-dire à l'esthétique) n'est pas si évidente. L'événement produit un effet similaire à *L'Autoportrait au passeport juif*¹⁷ de Nussbaum où ce même événement (contrôle de la pièce d'identité) se réalise dans un espace *fictif* (aucun autre protagoniste présent sur le tableau n'est initiateur du contrôle, alors est-ce le spectateur?), qui n'est pas sans évoquer d'une part le *miroir* où est réfléchi le portrait marial de Thérèse et d'autre part, la feuille de papier

16. Notamment: M004304 et M004305.

17. Le tableau représente le peintre dans un décor de camp, le col relevé pour que l'insigne jaune reste dans sa visibilité bien intelligible, en train de montrer sa carte d'identité où est inscrit le mot «Juif». Le spectateur, vers lequel le geste de monstration est dirigé, se perçoit en censeur.

entre les mains du peintre-narratrice, vide et transparente à la fois, reflétant la mer sur sa surface¹⁸.

Bibliographie

- Foucault, Michel, *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.
- Freedman, Ariela, «Charlotte Salomon's *Life? or Theater? A Melodrama?*», in *Criticism*, Vol. 55, n° 4, Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 2013, p. 617-636.
- Jankelevitch, Vladimir, *L'esprit de résistance*, Paris, Albin Michel, 2015.
- Jewish Historical Museum (JHM), <http://www.charlotte-salomon.nl/collection/specials/charlotte-salomon/leben-oder-theater>, (consulté le 15 février 2018).
- Kaufmann, Dorothy, *Édith Thomas: a passion for resistance*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004.
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Rebatet, Lucien, «L'étoile jaune», *Je suis partout*, 6 juin 1942.
- Salomon, Charlotte, *Vie? ou Théâtre?*, Le Tripode, 2015.
- Steinberg, Michael P., «Reading Charlotte Salomon», in Michael P. Steinberg and Monica Bohm-Duchen (dir.), Ithaca and New York, Cornell University Press, 2006, p. 1-20.
- Thomas, Édith, «Crier la vérité», in *Les lettres françaises*, n° 2, 1942 (Octobre).
- Thomas, Édith, *Contes d'Auxois*, Paris, Éditions de Minuit, 1945 [1943].
- Thomas, Édith, *Juifs*, Archives nationales (318AP/13).
- Thomas, Édith, *L'étoile jaune*, Les Étoiles, 1945.

18. Il s'agit de la dernière gouache de Salomon qui clôt *Vie? ou Théâtre?* Elle représente la narratrice-peintre assise en face de la mer, entre les mains un pinceau et une feuille de papier transparente, qui réfléchit (évoquant du *miroir?*) la mer qui s'étire devant. Le titre de son œuvre est inscrit sur le dos même de la jeune fille en état-de-peindre.