

Atinati MAMATSASHVILI

Professeure

Université d'État Ilia

Tbilissi, Géorgie

La perspective «inversée»: l'exclusion sous l'Occupation nazie¹

Résumé: Dans cette étude, nous proposons d'examiner le positionnement du corps – persécuté, sans voix – par rapport à l'espace habitable, dans des circonstances historiques extrêmes, chez deux auteurs de langue française: Max Jacob – poète, écrivain et peintre français, mort le 5 mars 1944 au camp de Drancy, et Françoise Frenkel – libraire dans une Allemagne hitlérienne, ensuite clandestine dans une France de Vichy et ayant en grande partie écrit en français. À travers leur écriture, nous voudrions interroger comment les dispositions spatiales de persécution nazie se révèlent ou se constituent, en particulier au moment où les espaces privés (sujets à des spoliations ou rafles) et publics (avec accès interdits aux parcs, écoles, etc. à certaines «catégories» humaines) subissent un réaménagement radical.

Mots-clés: perspective, spatialité, exclusion, Juifs, antisémitisme, nazisme

Abstract: The study proposes to examine the positioning of the body – persecuted, voiceless – in relation to inhabitable space, under extreme historical circumstances, in the work of two French-speaking authors: Max Jacob – a French poet, writer and painter, who died on 5 March 1944 in the Drancy camp – and Françoise Frenkel – a librarian in Hitler's Germany, who later became a clandestine in Vichy France and who wrote mostly in French. Through their writing, we would like to question how the spatial

1. This work was supported by The Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences (NIAS).

arrangements of Nazi persecution are revealed or constituted, in particular at the moment when private (subject to spoliations or roundups) and public spaces (with forbidden access to parks, schools, etc. for certain human 'categories') undergo a radical rearrangement.

Keywords: perspective, spatiality, exclusion, Jews, anti-Semitism, Nazism

Dans son texte *La perspective inversée*, daté de 1919, Pavel Florensky s'attache à penser dans quelle mesure l'art du Moyen Âge ou l'art grec et égyptien, à l'instar des icônes, ne démontre pas la présence du point focal. Cependant, cette absence n'implique en rien «l'ignorance perspectiviste ou spatiale» («perspectival and other spatial ignorance») (*Reverse Perspective* 214) des peintres, au contraire. Ce dernier (c'est-à-dire le point focal), loin de se trouver dans l'image, se situe plutôt à l'extérieur de celle-ci – dans l'œil de celui qui se trouve *devant* l'image.

Nous proposons d'examiner ici le positionnement du corps – persécuté, sans voix – par rapport à l'espace habitable, dans des circonstances historiques extrêmes, chez deux auteurs de langue française: Max Jacob – poète, écrivain et peintre français d'origine juive, converti au catholicisme, mort le 5 mars 1944 au camp de Drancy, et Françoise Frenkel – Juive polonaise, libraire dans une Allemagne hitlérienne, ensuite clandestine dans une France de Vichy et ayant en grande partie écrit en français. À travers leur écriture, nous voudrions interroger comment les dispositions spatiales de persécution nazie se révèlent ou se constituent, en particulier au moment où les espaces privées (sujets à des spoliations ou rafles) et publics (avec accès interdits aux parcs, écoles, etc. à certaines «catégories» humaines) subissent un réaménagement radical. En s'attachant d'abord à la figuration de l'homme dans un espace régi par la violence chez les deux auteurs, nous allons par la suite considérer, en nous appuyant sur les développements de Pavel Florensky, l'inversement du point focal chez Jacob et chez Frenkel, selon la perspective du corps représenté ou regardé.

Françoise Frenkel: de Berlin à Nice

Françoise Frenkel est née en 1889 à Piotrków Trybunalski en Pologne. Son texte *Rien où poser sa tête*, récemment publié, a été écrit en Suisse, «sur

les bords du lac des Quatre-Cantons, 1943-1944» (6). Paru la première fois en 1945 en Suisse, c'est un texte de témoignage sur ses années berlinoises d'abord (qui s'étend sur une période avant et après l'avènement du nazisme) et ensuite sur la France de Vichy, avant que son auteure ne passe finalement la frontière suisse clandestinement suite à sa troisième tentative. C'est sur ce passage – grâce auquel elle échappe à la mort – que se clôt son récit.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, en 1921, Françoise Frenkel fonde à Berlin une librairie française qu'elle surnomme la «Maison du Livre». La première librairie française dans cette ville, elle fut pendant quasiment vingt ans le refuge de la «pensée française» (29), d'après ses propres notes. En 1939, Frenkel est finalement obligée de fuir l'Allemagne et arrive à Paris le 25 août de la même année (Defrance, *Françoise Frenkel...* 109). Le livre retrace ses pérégrinations à travers les divers lieux et villes de France où âgée de 56 ans, elle vit parfois dans de petits hôtels ou cloîtrée chez des amis ou des inconnus, elle se cache pour échapper à la déportation. Tous ces lieux – chambres d'hôtels, coins de chambrées, chambres ou même les forêts où elle se réfugie pour ne pas être découverte et transférée dans les camps, ou encore les postes de police dans lesquels elle est détenue pour sa tentative de franchir la frontière suisse, sont comme des espaces clandestins, invisibles ou absents de l'espace commun auquel elle n'a plus légalement le droit d'accéder.

«La culture française est sa patrie. Elle écrit en français pour un public français. C'est à Nice qu'elle revient une fois la guerre finie et qu'elle vit jusqu'à sa mort le 18 janvier 1975. Dans les années 1950, elle acquiert la nationalité française», note la chercheuse Corine Defrance à propos de Frenkel (*Ibid.* 102). *Rien où poser sa tête* fut réédité en 2015 par Gallimard, avec une préface de Patrick Modiano, après que Michel Francesconi trouva un exemplaire de ce livre dans un vide-greniers de Nice. En 2022, ce livre fut suivi par une autre publication (posthume cette fois) – *La Zone de la douleur* -, chez L'arbalète Gallimard. Cette fois aussi, le manuscrit fut découvert par hasard, quelque part parmi les cartons. C'est un parent éloigné qui trouve chez lui, en Suisse, un carton d'archives conservé pendant quarante ans contenant des nouvelles, poèmes et souvenirs rédigés par Françoise Frenkel en français et en allemand.

Rapportons-nous à l'épisode de la Nuit de cristal que Frenkel aborde dans son récit: «le 10 novembre 1938 fut le jour mémorable du grand pogrome dans toute l'Allemagne» (*Rien où poser sa tête* 97). L'événement se passe la nuit, vers quatre heures du matin. Réveillée par un «bruit

étrange» (98), elle voit d'abord le magasin du marchand de fourrure qui brûle, et «trois maisons plus loin» (99) – une papeterie. Les *chuchotements* annoncent que la synagogue brûle également. «Il faisait une chaleur terrible. En sortant de la cour, je trébuchai contre un objet métallique. C'était un chandelier d'argent à sept branches, cassé et tordu, jeté là. Sur la chaussée, des papiers éparpillés jonchaient le sol» (100). À l'aube, une deuxième équipe arrive: «Ils s'arrêtaient devant certaines vitrines et les défonçaient. Les vitres volaient en éclats» (102). C'est seulement par hasard que les nazis ne vont pas toucher sa librairie, car elle n'est pas sur la liste que ces derniers ont quand même pris le soin de vérifier. «Il y eut, cette fois, des rencontres sanglantes et meurtrières. – note Frenkel – Le tout se déroulait sous les yeux d'une police indifférente. À proximité de ces scènes de pillage, des agents gesticulaient pour faire circuler les voitures» (106). Les phrases qui décrivent l'événement sont bien concises et sans emphase. Pour montrer l'*inaction* des forces de police face au pillage et aux atrocités, l'auteure montre au contraire leur *action* qui consiste à gesticuler pour modeler le passage des voitures. La narration introduit ainsi un divorce radical entre l'atrocité de la scène (de pillage) et l'*application* des forces de l'ordre à réguler la circulation. La fonction des agents de police est ainsi déviée de l'obligation que ces derniers ont à accomplir: ils s'apparentent à des marionnettes dont l'action se réduit à des gesticulations. Même si curieusement, comme c'est souligné par les chercheurs, les événements liés à la montée du nazisme ne figurent que rarement dans le récit de la période berlinoise, il y a néanmoins la *Cristalnacht* qui est racontée en détails sur plusieurs pages (la place de l'idéologie et de l'endoctrinement est également mentionnée à maintes reprises). La narration se poursuit:

La *ville* entière prit un aspect indescriptible. Des meubles, des pianos, des lustres, des machines à écrire, des monceaux de marchandises gisaient sur les *trottoirs*; des débris de vitres et de glaces recouvraient littéralement la chaussée.

On pillait les bijouteries aussi bien que les humbles boutiques des pauvres. En dehors de quelques entreprises commerciales appartenant à des Juifs étrangers, tout fut liquidé de cette façon sinistrement organisée.

Des centaines de mètres d'étoffes pendaient aux fenêtres de grands magasins, comme des emblèmes d'abomination et de sauvagerie. (106-107)
[nous soulignons]

Le récit s'appuie sur la transformation qui se produit dans l'espace urbain («la ville *change* d'aspect», stipule le texte). Cette mutation advient

d'abord au niveau de l'*inversion* qui s'accomplit: l'intérieur (des chambres, appartements) se retrouve à l'extérieur – dans la rue. Des objets qui font partie intégrante du *chez soi* – des pianos ou des lustres, des machines à écrire – sont projetés sur les trottoirs. L'espace urbain est ainsi dire éventré: non seulement les meubles ou les lustres «gisent» dans les rues, mais tout est démoli. Ce sont les morceaux et débris qui parsèment l'extérieur, tandis que les étoffes «pendent» aux fenêtres et complètent ainsi le tableau de «sauvagerie».

Le deuxième épisode se rapporte à la période où Frenkel, ayant fui Berlin, se trouve en France occupée, à Nice: «[l]a propagande allemande sévissait alors librement en France et pesait de toute son influence sur la presse. Beaucoup de journaux français développaient avec verve les théories nazies» (281). Pour le régime de Vichy, qui collaborait fortement avec l'occupant, il fallait à tout prix maintenir l'espace public dans cette visualité où rien n'échappe à l'endoctrinement. Pour soutenir la propagande nazie, les «pages entières» des journaux français, note Frenkel, exposaient «le problème' juif» (281). «Abondamment illustrées de caricatures» (281), ils imputaient tous les malheurs du pays aux Juifs.

Quant à la radio, entièrement entre les mains des Allemands, non contente d'émettre quotidiennement des injures contre les Juifs contemporains, elle organisait une série de leçons de vulgarisation sur l'histoire des Hébreux et prouvait l'ignominie et les méfaits de ce peuple, déjà bien avant notre ère. Des volumes, des brochures, des feuilles volantes étaient distribués à titre gracieux, des caricatures placardées aux vitrines des boutiques, aux devantures des rédactions de journaux, aux murs, aux palissades, à tous les coins de rue (281-282).

Les médias, autrement dit la presse et la radio – qui sont à cette époque quasiment les seules sources d'information et de ce fait, un meilleur outil de propagande –, pointent sur l'ennemi de premier ordre, lequel, au moment de l'Occupation du pays par l'Allemagne, n'est pas le nazi, mais – le Juif. L'espace public – que ce soit de manière visible à travers les affiches placardées ou des brochures distribuées, ou par l'ouïe (à travers les émissions radiophoniques) –, n'expose qu'une seule chose. Le Juif est coupable de tous les maux, il est cet ennemi à combattre. Cette visualisation qui s'étend à l'espace tout entier – «murs», «palissades», «à tous les coins de rue» –, ne laisse aucune autre place à un *contre-espace*.

Max Jacob: De Quimper à Drancy

«[...] tu es libre de le faire publier par qui tu voudras. [...] Il serait peut-être plus prudent, vu les tempêtes de l'antisémitisme, de ne pas le signer ou de le signer Morwen le Gaëlique, ce pseudonyme du temps des poèmes bretons, car un nom aussi biblique que le mien pourrait attirer des foudres à la revue qui le publiera».

Lettre du poète Max Jacob (1876-1944) à Jean Paulhan, du 20 mai 1941

En avril 1942, Max Jacob se rend à Quimper, sa ville natale, à l'enterrement de sa sœur aînée décédée subitement et à laquelle il consacre le poème *Enterrement à Quimper*. Ce qu'il voit alors dans cette ville occupée, comme il le décrit à André Salomon dans sa lettre du 30 avril 1942, ce sont «maigris et fanés, une poignée d'amis survivants de collège, au milieu de la cohue encombrant maintenant les rues de [l]a ville de leur brutalité neuve» (*Œuvres* 96).

«Maigris et fanés» – tels sont les mots qui qualifient ceux qui ont pu survivre pendant deux années d'Occupation. «Une poignée d'amis» survivants, avant qu'un mois plus tard, en mai 1942, n'intervienne la loi rendant obligatoire le port de l'étoile jaune et interdisant ainsi à tous ceux, âgés de plus de six ans – qui ont pu survivre «par erreur»² (si nous reprenons les mots de Romain Gary) jusqu'à ce jour, – de paraître dans l'espace public sans «l'étoile juive» comme le stipulait l'ordonnance. «Une poignée d'amis survivants» – écrit Jacob, tandis que Françoise Frenkel note de son côté en termes semblables: «On vit alors des réfugiés, rescapés des rafles, stationner devant la préfecture. Ils ne formaient qu'un *petit groupe*»³ (*Rien où poser sa tête* 561) [nous soulignons]. La phrase fonctionne dans les deux cas comme une image figée, une photographie insérée dans un manuel d'histoire. Le rétrécissement des corps des persécutés dans l'espace public devient visuellement prégnant: sur le lieu d'entassement habituel des

2. «J'ai jamais vu ce Juif car Madame Rosa le cachait. Ils s'étaient connus dans le foyer juif en Allemagne où ils n'ont pas été exterminés *par erreur* et ils avaient juré qu'on les y reprendrait plus» (Romain Gary/Emile Ajar, *La vie devant soi* 82-83 [Nous soulignons]).

3. Ils se montrent publiquement, car il s'agit du moment où les Italiens ont occupé un certain moment le territoire et ont aboli les mesures antisémites. Cette image chez Frenkel pourrait aussi être rapprochée avec celle du poème de Jacob «Amour du prochain» dans lequel l'homme-crapaud habite dans l'égout – «ils sortent d'où en fait ces gens? des égouts? ils étaient où pendant tout ce temps?»

réfugiés dans les années 1930 (la préfecture), il n'y a qu'un «petit groupe» de rescapés qui stationne à présent. Où étaient-ils pendant ces deux ou trois années d'Occupation? Comment ont-ils pu survivre jusqu'à ce jour? Où ont-ils habité?

Revenons à Max Jacob. Ce qui surprend le poète, c'est le changement dans la ville qui est consternant à tous les niveaux: il est «passé, repassé devant la vieille boutique [fermée]»⁴, sans doute celle qu'on voit sur l'une des photos de l'époque et dont l'enseigne est visible derrière les officiers allemands⁵. Jacob est aussi passé devant le balcon de son enfance et sans doute aussi devant l'ancienne villa de son oncle et de sa tante, Raphael et Daniel, «transformée en casino pour officiers allemands» (*Ibid.* 96). Les bâtiments n'ont plus la même fonction et changent conformément à l'espace alentour; comme cette fenêtre visible de l'extérieur, où la famille Jacob n'habite plus, les spoliations et persécutions les ayant frappés dès 1941, qu'ils soient à Quimper ou à Paris. D'ailleurs ils ont tous changé de «domicile»: son beau-frère Lucien Lévy est incarcéré au camp de Royallieu à Compiègne et il décède à l'hôpital; son frère Gaston Jacob et sa sœur cadette sont déportés de Drancy vers Auschwitz-Birkenau et gazés.

«Une poignée de survivants» dont Max Jacob parle dans sa lettre de 1942 contraste avec «la cohue» qui peuple et surpeuple maintenant l'espace public, ces derniers étant maîtres de cet espace et «encombrant» les «rues de la ville» de leur «brutalité». Cette image en appelle une autre – la gouache réalisée par le poète deux ans auparavant, en 1940 et intitulée *Visions de guerre*⁶. Elle montre une figure d'homme en bleu, trainé par quatre personnes habillées en brun-jaunâtre. L'homme en bleu est à l'envers, chacun de ces hommes le tenant par un membre – les mains et les pieds. Il semble ainsi être écartelé – ce châtiment d'autrefois qui consistait à punir particulièrement les crimes d'une gravité exceptionnelle par séparation simultanée des membres du tronc du corps humain. Qui sont ceux qui tiennent l'homme? La couleur de leur habit est suggestive, pouvant s'agir ainsi des nazis ou des collabos. L'expression de leur visage n'est pas particulièrement méchante – ils ont l'air d'accomplir une besogne ou même d'exécuter une charge «lourde» (par un jeu de mots, car l'homme à droite semble tenir un «fardeau»). L'homme

4. Antonio Rodriguez et Patricia Sustrac, «Max Jacob, vie & œuvre», in Max Jacob, *Œuvres* 96.

5. Voir la photo dans: Rodriguez et Sustrac, in Max Jacob, *Œuvres* 94.

6. La peinture peut être visualisée en ligne: <https://lesmemorables.fr/max-jacob-1876-1944/>

qu'ils traînent semble souffrir. Il est *pieds-nus*, à la différence de l'agent qui se trouve à sa gauche. Il est *pieds-nus* et souffrant. Sa position habituelle est inversée: il n'est pas debout, mais *renversé*. Il est traîné. *La place* de l'homme dans la place public est justement celle-ci: être chamboulé de ses positions habituelles et le monde qu'il voit désormais, il le voit de sa *position* nouvelle, le monde *renversé*. Mais avec cette seule différence, que ce monde renversé – sa perspective de vision – s'avère être la seule vraie.

L'un des derniers poèmes de Max Jacob, *Amour du prochain*, dévoile sans doute le mieux ce renversement où l'espace familial et habitable n'est plus le même: l'homme est changé en crapaud, son habitat – en égout. Il se met à ramper et à traîner pour traverser la rue. Ce changement spatial est provoqué par l'étoile jaune que l'homme-crapaud-clown porte sur sa poitrine et dont les enfants se mettent à se moquer.

Un autre poème de Max Jacob mentionne un «mouchoir de l'ange du côté du cœur!» (*Derniers poèmes en vers et en prose* 62): pourrait-il s'agir de cette même étoile jaune? Le poème s'intitule *L'inferral avril* et porte la date de 13 mai 1942. Nous savons qu'en avril, Jacob a dû se rendre à Quimper, à l'enterrement de sa sœur et qu'à partir du mois de mai 1942, le port de l'étoile jaune devient obligatoire.

Ces évocations renvoient sans doute à une photo de Max Jacob lui-même, avec cette étoile jaune à sa poitrine⁷. La photo est prise par Jacques Boudet, en mai 1943. Le poète a toujours refusé de porter la marque jaune, tout comme il a toujours refusé de se cacher, comme les amis lui conseillaient. La photographie montre un homme de certain âge, dans un extérieur, avec la marque jaune arborée et visuellement exposée au regard. À l'instar de la gouache réalisée en 1940, la photo place l'homme dehors, dans l'espace public. Sauf qu'ici ce n'est pas l'espace urbain (dans la gouache on devine les contours d'immeubles), mais plutôt un chemin, derrière lequel on découvre les feuillages. Même si sur la photo personne n'est torturé, on peut facilement les superposer: la gouache datée de 1940 et la photographie qui porte la date de mai 1943. Un an après, Max Jacob, exclu de toute part, les biens de sa famille étant «aryanisés», spoliés, lui-même étant interdit de fréquenter les lieux publics, interdit de publication et depuis novembre 1941 déjà – spolié de ses droits d'auteur -, sera arrêté le 24 février 1944 par

7. Cette photo peut être visualisée en ligne: <http://www.lestrompettesmarines.com/pages/max-jacob-un-crucifie-etoile.html>; voir également le dessin de Jean Boulet, *Portrait de Max jacob à l'étoile jaune, 1943*, Musée des Baux-Arts de Quimper, [en ligne] <https://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/max-jacob-et-ses-amis/jean-boulet-portrait-de-max-jacob-a-l-etoile-jaune-376.html>; (consulté le 2 février 2023)

la Gestapo à son domicile et envoyé à Drancy. Sa déportation à Auschwitz-Birkenau étant programmé le 7 mars, le poète meurt deux jours auparavant dans l'infirmerie du camp.

Une perspective «inversée»: le monde à l'envers

Dans son texte *La perspective inversée*, Pavel Florensky développe la thèse selon laquelle la présence ou l'absence de perspective dans la peinture au cours des siècles et à des périodes distinctes ne signifie nullement que les peintres ignorent la perspective et qu'ils la découvrent à un certain moment seulement (la Renaissance). Selon Florensky, pendant les périodes historiques durant lesquelles

l'utilisation de la perspective n'est pas apparente, cela ne veut pas dire que les artistes ne savent pas comment l'utiliser, mais plutôt qu'ils ne veulent pas [l'utiliser] («[...] in those historical periods of artistic creativity when the utilisation of perspective is not apparent, it is not that visual artists 'don't know how' to use it, but that they 'don't want to'»). (218) [souligné dans le texte]

Car, l'application de la perspective pourrait ainsi revenir à l'idée qu'il y aurait un seul centre à partir duquel l'homme regarde, tandis qu'en réalité, il y en a plusieurs, tout comme les objets ont leur propre réalité. L'homme médiéval, tout comme l'homme ancien, en avait la conscience, à la différence de l'homme moderne, lequel, à partir de la Renaissance, se place au centre. Pour ce dernier, la réalité existe seulement à condition que la science autorise qu'elle existe, en lui donnant la permission d'exister (217), au lieu d'admettre «qu'il y a *des* réalités, c'est-à-dire des centres d'être, d'existence» («there are realities, i.e., there are centres of being»), autrement dit quelque chose qui «obéit à ses propres règles» («that submit to their own laws», 218) [souligné dans le texte].

Finalement, écrit Florensky, l'espace lui-même n'est pas simplement un lieu uniforme sans structure, ni un simple graphique, mais il est en soi une réalité distincte, organisée entièrement, partout différenciée, possédant un sens interne de l'ordre et de la structure (space itself is not merely a uniform structureless place, not a simple graph, but is in itself a distinctive reality, organised throughout, everywhere differentiated, possessing an inner sense of order and structure (218).

Pour saisir cet espace – pour le reproduire – la tâche de la peinture n'est pas de dupliquer la réalité (ce qui est le cas pour le théâtre par exemple, les décorations), mais de donner un sens profond de la réalité.

Et la pénétration de ce sens, de cette substance de la réalité, de son architecture, est offerte à l'œil contemplatif de l'artiste dans le contact vivant avec la réalité, en s'habituant et en s'identifiant à la réalité (And the penetration of this meaning, of this stuff of reality, its architectonics, is offered to the artist's contemplative eye in living contact with reality, by growing accustomed to and empathising with reality). (209)

Il ne s'agit donc pas d'une reproduction au sens de re-duplication de l'espace dans un autre (surface de tableau), mais rendre «le sens profond» de cette réalité dans laquelle chaque objet a sa propre réalité, son propre point focal.

Dans le cadre de ce raisonnement, comment ces auteurs pourraient-ils rendre la réalité à laquelle ils participent (étant persécutés, spoliés, etc.) et qui leur échappe en même temps (étant écartés du nouvel espace en formation)? C'est par s'y «identifiant» qu'ils peuvent le faire, en se familiarisant avec elle. Comme cette photographie de Jacob à l'étoile jaune qu'il ne portait pas d'habitude; ou cette peinture du corps d'un homme écartelé non pas par des chevaux, mais par des hommes, non pas par des hommes-monstres, mais par des hommes que l'on rencontre dans notre vie quotidienne, ne se distinguant en rien des autres – non-monstres. Dès lors, l'homme traîné par ces derniers est celui qui voit la vraie image du monde: sa perspective est en effet renversée (parce qu'il est tenu dans une position «inversée»⁸ du marcheur), mais elle est réelle. Le point de vue est simultanément celui de l'homme représenté sur l'image (donc homme-personnage-fictif) et de celui qui imagine être à sa place (celui qui peint, mais aussi celui qui regarde l'image). Françoise Frenkel également porte son regard sur la réalité – celle dans laquelle l'espace rétréci pour l'homme, qui n'a sa place que dans le hors-espace (espace clandestin ou étant délogé/retiré de l'espace commun), s'est traduit en fin de compte en rétrécissement du nombre d'habitants. Devant la préfecture, on ne voit qu'un petit groupe. Mais ils sont passés où, les autres? Et si Frenkel a pu survivre, à la différence de Jacob, c'est uniquement grâce à être retirée de l'espace partagé – commun.

8. Nous empruntons ici la formule à Florensky.

Conclusion

L'espace que les êtres habitent est un espace altéré – c'est ce que mettent en scène les œuvres des deux auteurs. Cette altération se traduit au niveau de perception qui peut aller jusqu'à se représenter en animal presque souterrain (Jacob) ou en semi captivité cloîtré dans des espaces inconnus et inhabitables (Frenkel). À chaque fois, la perspective est fluctuante: celui qui regarde – ou lit le récit, le poème – ne voit pas toujours la même chose. Aussi, reste-t-il constamment en dehors du cadre (de la peinture, du récit). Mais celui qui écrit, il est dedans au moment même de l'écriture – l'espace qu'il crée n'est pas un espace posthume – remémoré, mais un espace simultané à la réalité en devenir⁹. Cet espace s'élabore au moment où l'on est persécuté, en attente d'être découvert. Même si Frenkel compose après avoir «franchi en fraude la frontière suisse» (Modiano, «Préface», in Frenkel, *Rien où poser sa tête* 6), c'est un *après* quasi synchronisé, et ce sont toujours les années 1943-1944; Pour Jacob, il n'y a que cette simultanéité dans le présent sans aucune autre perspective dans le posthume: mort dans le camp, ou mort «par erreur» (mot garyen) avant le départ pour Auschwitz. L'espace créé chez lui est un espace concomitant, abdiqué de l'*après*; un *après* qui est sans doute quelque part similaire à Frenkel elle-même qui, malgré qu'elle survive, ne laisse presque pas de trace de sa vie d'*après*. Comme le note Modiano, «[c]e témoignage de la vie d'une femme traquée dans le sud de la France et en Haute-Savoie pendant la période de l'Occupation est d'autant plus frappant qu'il semble le témoignage d'une anonyme, comme l'est resté longtemps *Une femme à Berlin*, publié lui aussi en Suisse, dans les années cinquante» (*Op. cit.* 11-12). Un anonymat néanmoins rompu par le texte – qui est là, dans le *posthume*¹⁰.

Bibliographie

Defrance, Corine, «Françoise Frenkel, Simon Raichin Stein et la Maison du livre français de Berlin (1921-1939). Histoire d'une quête», in *Synergies Pays germanophones*, n° 10, 2017, p. 101-114.

9. En devenir, car, dans ce présent même, pour l'être persécuté, le futur est toujours aléatoire: il risque à tout moment d'être saisi et déporté.

10. Nous nous référons ici à Alexis Nuselovici et au sens qu'il donne à ce mot: «La parole vacille, la conscience s'éteint. Dépossession. Pourtant, une écriture, des pierres. Cela se nomme le posthume» (*Effet-ghetto: le journal et le posthume* 115).

- Florensky, Pavel, «Reverse Perspective», in Pavel Florensky, *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, edited by Nicoletta Misler, London, Reaktion Books LTD, 2002, 197-272.
- Frenkel, Françoise, *Rien où poser sa tête*, Préface de Patrick Modiano, Paris, Gallimard, 2015 [Genève, Jeheber, 1945], EPUB.
- Gary, Romain / Ajar, Emile, *La vie devant soi*, Édition augmentée d'une présentation de Mireille Sacotte, Paris, Mercure de France [Éd. Numérique Atelier Panki], 1975 [«Présentation», Gallimard, 2009], EPUB.
- Jacob, Max, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Préface de J. M. G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 2016.
- Jacob, Max, *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Antonio Rodriguez, Préface de Guy Goffette, Paris, Gallimard, Quarto, 2012.
- Nuselovici (Nouss), Alexis, «Effet-ghetto: le journal et le posthume», in *Tsafon*, 84 | 2022, p. 115-124.