

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.101>

УДК 821.133.1.09:323.12(=411.16)

COMMENT RACONTER CE QUI DEPASSE L'IMAGINATION ? LA VERITE HISTORIQUE OU LA « VERITE DE FAIT » DANS LES ŒUVRES DES ECRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE SOUS LE NAZISME

Atinati Mamatsashvili

orcid.org/0000-0003-1743-6313

atinati_mamatsashvili@iliauni.edu.ge

Professeure titulaire

Institut de littérature comparée

Université d'État Ilia

3/5 avenue Kakutsa Cholokashvili, 0162, Tbilissi, Géorgie

Résumé. Le présent article se penche sur l'introduction de l'Histoire dans le champ littéraire, notamment dans les années 1940, sous l'Occupation nazie. Il tente d'interroger la fonction distincte que le réel acquiert au sein du récit et qui contribue à modifier la notion même de littéarité. La question que posent ces textes et récits composés dans ce contexte de guerre est la suivante : à partir d'un certain moment historique, notamment avec l'expérience du nazisme, est-il (toujours) possible d'appréhender le monde à travers la réalité telle qu'elle s'offre, puisque cette réalité transcende a priori l'imaginaire ? Pour répondre à cette question, parmi d'autres, nous proposons d'examiner l'écriture de deux autrices qui ont vécu des circonstances historiques extrêmes et ont eu des destins différents : Françoise Frenkel et Édith Thomas. Écrits sur le vif (Thomas) ou quasiment aussitôt après (Frenkel), leurs textes sont comme des morceaux de cette histoire quotidienne vécue et immédiatement couchée sur le papier, afin de ne rien oublier de ce qui fut (les faits), mais aussi de ce qui fut ressenti (vécu). En convoquant des approches littéraires récentes sur les « vérités fictionnelles » et la littéarité des écrits appartenant à la (non)fiction hybride, nous questionnerons les procédés littéraires utilisés par ces écrivaines qui ont l'intuition de l'urgence de rendre « intelligible » ce qui est en train de se passer, tout en ayant conscience de l'impossibilité de le faire à travers un monde de référence et des images familières, et le passé connu.

Mots-clés : littéarité ; expérience vécue ; vérité de fait ; nazisme ; antisémitisme.

Nous voudrions commencer notre propos par *La vita è bella* (La vie est belle), réalisé par Roberto Benigni en 1997. Ce film nous intéresse ici dans la mesure où il met en scène le jeu entre la fiction et la non-fiction, ou encore la fiction et la réalité, d'autant plus que la fable traite de l'Histoire, notamment de la Seconde Guerre mondiale. À travers le « conte » que le père raconte à son fils, lorsqu'ils se retrouvent dans le camp de concentration nazi, deux réalités parallèles sont créées dans lesquelles aucune ne correspond à une fiction : il ne s'agit que de deux réalités qui se superposent et engagent leurs vies. En effet, la trame du film est la suivante : pour épargner à son fils de quatre ans la réalité du camp de concentration et lui assurer la survie, le père invente une *histoire* selon laquelle il s'agirait d'un *jeu* à gagner. Ainsi, dans cette réalité du camp, tous seraient des joueurs : les bourreaux comme les déportés. L'un des épisodes les plus marquants est sans doute celui où l'enfant entend dire qu'on fabrique du savon avec des êtres humains et qu'on brûle les hommes, et il est complètement terrifié. La manière dont le père dément ce 'mensonge' est absolument remarquable dans le cadre de la fictionalité qui nous occupe ici : comment aurait-il pu croire à une chose pareille ? s'exclame-t-il. Comment a-t-il pu croire qu'on pouvait se laver avec Bartolomeo, par exemple ? « Et toi, tu y as cru ? Non, tu imagines, demain matin-là, je me lave avec Bartolomeo » (Benigni, 1997: 1:20:09–1:20:16). Et le « tu » du père s'adresse ici simultanément au fils et au spectateur. Comment est-ce possible ? Aurais-tu pu y *croire* si on te racontait cela, *toi*, spectateur ? La couche réelle de cette fiction (car le film n'est pas un documentaire, mais une œuvre de fiction) est que le protagoniste, ainsi que le spectateur, savent très bien que les faits racontés sont réels. Mais cette interrogation à son fils « Et toi, tu y as cru ? » devient une double question qui sous-entend : mais comment l'homme a-t-il pu *inventer* cela ? Comment a-t-il pu le réaliser ? Comment est-ce possible d'y *croire* dans le présent où se passe l'action (alors que ces faits se déroulent devant ses yeux) et non pas rétrospectivement, quand on *sait* que c'est *réellement* passé ? La réalité ici dépasse toute l'*imagination*. Ce que raconte l'enfant est une réalité documentaire qui ne s'expose pas dans le film en tant que telle (les nazis ont brûlé des gens et fait du savon avec), mais une réalité qui transparaît uniquement à travers cette (double) fiction – à travers le *jeu* dont le père persuade son enfant et à travers la *fable* du film.

Les textes sur lesquels nous voudrions nous pencher ont ceci de particulier qu'ils sont composés dans le présent, *au moment* où se déroulent les faits liés à la Seconde Guerre mondiale, et qu'il est encore très difficile alors de déchiffrer, de nommer l'événement. Nous proposons d'examiner l'expérience vécue à travers les textes de deux autrices-narratrices qui ont connu des destins différents, ayant été confrontées à des circonstances historiques extrêmes. Françoise Frenkel est une juive polonaise qui a d'abord été libraire dans une Allemagne hitlérienne, puis s'est retrouvée clandestine dans la France de Vichy après avoir fui le pays. Elle a principalement écrit en français et en allemand. Édith Thomas était archiviste, écrivaine et résistante française. Elle fait partie de ces très rares figures littéraires qui ont dénoncé les déportations de Juifs dans la presse clandestine ainsi que dans leurs récits sous l'Occupation. À travers leurs écrits, nous aimerions interroger la manière dont la littérarité constitue le fondement primordial de la construction de la réalité historique. Nous voudrions ainsi essayer de cerner le caractère spécifique de l'introduction de l'Histoire dans le champ littéraire, notamment au début des années 1940, alors que les événements étaient en train de se dérouler. S'intéresser de plus près à l'expérience vécue par ceux qui ont été voués à la persécution ou qui ont été les témoins directs des lois antisémites pourrait contribuer à révéler les textures de la vie quotidienne, plus précisément « l'ordinaire dans l'extraordinaire » (Wachsmann 2021).

Les textes des deux autrices que nous allons examiner ici ont ceci en commun : ce sont des témoignages au sens large, qu'on peut qualifier de journal intime dans un cas (*Pages de journal 1939–1944*) et de journal fictif dans l'autre (*Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*) pour Édith Thomas, et de récit autobiographique (*Rien où poser sa tête*) pour Françoise Frenkel. Écrits sur le vif, ces œuvres sont comme des morceaux de cette histoire quotidienne qui est vécue et immédiatement couchée sur le papier – afin de ne rien oublier de ce qui fut (les faits), mais aussi de ce qui fut ressenti (vécu).

Le doublon du journal intime : journal fictif d'Édith Thomas

Dans l'éditorial de la revue clandestine *Les Lettres françaises* d'octobre 1942, Édith Thomas publie un texte intitulé « Crier la Vérité », dans lequel elle tente de révéler « la vérité » sur des hommes,

des femmes et des enfants entassés dans des « wagons à bestiaux plombés » (Thomas 1942: p. 1)¹. Pour elle, le « métier de l'artiste » n'est pas 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 chaque jour [...] » (Thomas 1942 : p. 1). Thomas fait ainsi directement référence aux rafles et déportations des Juifs, aux étoiles jaunes imposées, autrement dit à ce quotidien de la France de Vichy auquel les habitants assistaient dans les lieux publics. Même s'il ne s'agit pas d'un texte fictionnel, la description des faits semble l'assimiler à une sorte de récit documentaire dont le but est avant tout d'exposer la réalité telle qu'elle, sans la déformer, ce qu'elle appelle « une prise de conscience de la réalité » (Thomas 1942: p. 2). La tonalité du texte emprunte une note ascendante : il débute sur une image sereine et automnale, avec ses feuilles roussies et la mélancolie propre à cette belle saison ; puis vient le contraste : les images abruptes de la bataille se déroulant à l'Est, les hommes et les femmes dans les camps de concentration qui y meurent de faim dans d'atroces conditions, les wagons de bétails emmenant les enfants, séparés de leurs mères, à une destination inconnue. Ces images sont ensuite alternées par d'autres qui montrent le champ littéraire dominé par le canon national-socialiste, dans lequel s'inscrivent Hans Carossa et Ernst Jünger, ou encore des figures (non nommées) qui trouvent refuge dans l'enfance, « le rêve et la féerie » (Thomas 1942: p. 2). Le texte se termine sur une note finale qui monte en puissance, où « dire » la vérité se transforme en « crier » la vérité.

Les procédés utilisés – la tonalité montante, le recours à l'émotion du lecteur, l'alternance de la tonalité dramatique et ironique – sont ceux auxquels le récit de fiction a recours. Les intégrer dans ce texte, composé dans l'urgence et réalisé pour essentiellement convaincre son lecteur de résister à l'occupant nazi, permet à Thomas de jouer sur les sentiments de son public. « But we nonetheless presuppose journalism and other works of nonfiction meet certain requirements of referentiality and of intention (e. g., to tell the truth as objectively as possible) » (Wiese 2021: p. 47), note Annjeanette Wiese, en mettant l'accent sur

¹ L'article suivant dans le même numéro parle 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: p. 2).

le fait que le « pacte » (mot lejeunien) – savoir si nous avons affaire à de la fiction ou de la non-fiction – repose essentiellement sur la vérité ; autrement dit, nous savons d'emblée que la fiction, à la différence de la non-fiction, n'est pas mandatée pour reproduire le monde tel quel. Écrit dans des circonstances particulières et représentant une publication clandestine, le texte d'Édith Thomas utilise les procédés hybrides de la fiction (développement narratif, descriptions, propos choc) et de la non-fiction simultanément, mettant tout particulièrement l'accent sur l'importance de la *vérité* à dévoiler. Face au mensonge quotidien auquel le lecteur était confronté à travers la presse officielle, le texte d'Édith Thomas aurait sans doute eu pour effet de renforcer ses connaissances sur les atrocités commises par le régime tout en le confrontant à sa propre responsabilité (inaction, etc.).

Parallèlement à son engagement dans la presse clandestine, Édith Thomas tient un journal intime entre le 24 août 1939 et le 26 août 1944. Elle y note ce qu'elle voit, ses réflexions, rapporte des conversations. Il est intéressant de voir dans quelle mesure le journal s'inscrit dans cette même logique, d'une part d'observation et, d'autre part, de mise à nue des faits et événements. La seule différence sans doute est la tonalité retenue, sans l'imagerie du choc. Le journal intime prend ainsi parfois la forme de brefs récits qui, la plupart du temps, ne dépassent pas quelques phrases. Par exemple, le 10 février 1941, Thomas note cet épisode :

Chez le marchand de journaux ; une dame :

- Monsieur, je voudrais Vogue.

- Vogue paraît en zone libre, le directeur était juif.

La dame :

- Il était juif ? Ah ! Je ne l'aurais pas cru (Thomas 1995: p. 122).

Sans autre développement ni commentaire de la part de l'autrice, la note du journal se coupe ici, comme si le dialogue était un récit autonome et autosuffisant, porteur d'un sens qui ne requiert aucune narration supplémentaire.

Mais ce qui suscite davantage d'intérêt, tant sur le plan esthétique qu'historique, c'est le journal fictif intitulé *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*, que l'écrivaine a rédigé parallèlement à son propre journal. Composé à la première personne par un personnage entièrement

fictif, Célestin Costedet, il débute le 17 octobre 1940 et se clôt le 2 mai 1941, restant inachevé. Costedet, un vichyste et collaborationniste convaincu, tient donc ce journal et note jour après jour son quotidien, qu'il raconte à travers le « je » de son journal. Ce « je » fictif remplace celui de l'autrice de son propre journal intime. Bien que le journal fictif ait été commencé vers le 28 octobre 1940, Thomas fait débiter le journal de son protagoniste un peu plus tôt – le 17 octobre 1940. Selon Dorothy Kaufmann, chercheuse et biographe de Thomas, cela lui permet « de noter la *réaction* de son anti-héros aux mesures antisémites annoncées le lendemain » (Kaufmann dans Thomas 1995: p. 20, nous soulignons).

Cette « réaction » revêt donc une importance particulière dans l'écriture du journal fictif, car c'est la forme adoptée qui permet de suivre la réflexion de ce protagoniste vichyste, ou plutôt son « incapacité à penser » (Arendt 2002: p. 1065) – de cet homme ordinaire des temps sombres de l'Histoire. Elle est d'autant plus intéressante que les deux journaux (journal intime et journal fictif) ont été composés au même moment et constituent ainsi des doublons qui superposent la « réaction » au sens de l'*expérience vécue* des deux protagonistes : l'un est réel (la narratrice-autrice), l'autre fictif (le narrateur-protagoniste). Cette dualité ouvre un champ à la réflexion sur sa propre *expérience* et sur l'*écriture*. S'agirait-il d'une réécriture, plutôt ? En effet, ce dernier semble être le double du journal intime, une réécriture, une écriture réinventée, voire un simulacre dans lequel la forme (le journal) joue un rôle à part entière. Pour mieux comprendre les questionnements que pose l'écriture thomasienne, nous allons nous reporter à un passage du « faux » journal.

Une longue conversation avec le Dr Cagire. Il faut purifier la France :

1°des Juifs ;

2 °des bistrots ;

3°des souteneurs ;

4°des agents d'affaires véreux.

Pour les Juifs ce n'est pas une question de race (qui ne signifie rien) mais d'opinion : sont juifs ceux qui pensent international et non français. Voilà qui est clair et il n'y a pas à chercher midi à quatorze heures, comme il dit. C'est M. Xavier Vallat qui est chargé à Vichy de la question juive. Tous les bons Français l'attendent à l'œuvre. Sinon on fera un nettoyage soi-même, comme a dit le Dr Cagire. Tout cela est bien (Thomas 1995: p. 319)².

² Voir aussi la page suivante (p. 320) concernant « liquider la question juive » et d'être un bon Aryen.

Celestin Costedet, le protagoniste, adopte la langue du régime de Vichy et se présente comme le porte-parole de Pétain : « Le Maréchal l'a dit » (Thomas 1995: p. 279)³ devient comme un slogan dans sa bouche. Dans toutes les circonstances, afin d'objecter à une opinion qui va à l'encontre de la pensée officielle du régime de Vichy, il remplace sa propre parole par celle entendue à la radio ou lue⁴ dans un journal. Dans cet épisode, il procède de la même façon : lors de la « longue » conversation sur le « nettoyage » des Juifs avec le Dr Cagire, qu'il admire, il expose les pensées de ce dernier (« comme dit le Dr Cagire » ; « comme il dit »). Celestin Costedet ne fait qu'acquiescer. Ailleurs, il note : « Moi, je pense qu'il faut penser comme notre Maréchal, et je ne pense rien » (Thomas 1995: p. 315)⁵. Cette « absence de pensée », pour reprendre une fois encore la formule d'Hannah Arendt, se concrétise ici par le remplacement de sa propre pensée par le discours du gouvernement vichyssois⁶. Comme le remarque Victor Klemperer, lui aussi quasiment au même moment en Allemagne, « tout comme il est courant de parler de la physionomie d'une époque, d'un pays, de même on désigne l'esprit d'un temps par sa langue » (Klemperer 1996: p. 34). C'est notamment dans cette langue, la langue spécifiquement vichyssoise, que s'exprime le protagoniste de Thomas. À l'instar de la langue nazie, qui englobe les affiches et les SS, les autoroutes et les fosses communes (Klemperer 1996: p. 34), la langue de Costedet qui nous parle à travers son journal adopte le langage meurtrier d'où tout ce qui a un visage humain ou déviant de la nouvelle norme est banni.

³ Note du 12 décembre 1940 de Célestin Costedet. Ailleurs il écrit : « Tout va changer, bonne-maman, M. le Maréchal l'a dit » (Thomas 1995: p. 269, note du 1^{er} décembre 1940).

⁴ Nous nous référons ici aux notions développées par Victor Klemperer en référence à la reprise et l'utilisation des slogans, mots nazis. Voir en particulier l'épisode avec la jeune pharmacienne (Klemperer 1996: p. 236).

⁵ Note du 14 mars 1941 de Célestin Costedet. Il s'agit de l'épisode où la question de savoir s'il faut ou non que la France attaque son alliée, l'Angleterre, est débattue. Un procédé analogue est utilisé par Erika Mann dans son récit « La justice est ce qui sert notre cause » (Mann 2012).

⁶ Il y a chez Frenkel un personnage un peu semblable, Mme Lucienne, qui croit en tout ce que dit la radio et Pétain, mais elle va néanmoins l'aider à se cacher chez elle : « Sa radio et son journal lui fournissaient à bon compte opinion politique et vues sur le monde. Elle n'aimait pas, disait-elle, se creuser la tête et elle acceptait volontiers les jugements tout faits. Sincèrement persuadée de la liberté d'action du Maréchal et de son entente parfaite avec les vainqueurs, elle faisait candidement confiance à l'orientation politique du moment » (Frenkel 2015: p. 317).

Un autoportrait en reflet dans le récit autobiographique de Françoise Frenkel

Françoise Frenkel – née en 1899 en Pologne, libraire dans une Allemagne hitlérienne, puis clandestine dans la France de Vichy – a en grande partie écrit en français. Son texte *Rien où poser sa tête*, récemment publié par Gallimard, a été composé sur le vif en Suisse en 1943–1944, lorsqu'elle a réussi à passer la frontière depuis la France, ce qui lui a sauvé la vie. *Rien où poser sa tête*, paru pour la première fois en Suisse en 1945, est un récit-témoignage sur ses années berlinoises d'abord (elle y fonde une librairie française qu'elle surnomme la « Maison du Livre »), puis sur la France de Vichy, avant que son autrice ne passe finalement clandestinement la frontière suisse à la suite de sa troisième tentative. C'est sur ce passage – qui lui évite la mort – que son récit se clôt.

L'épisode auquel nous allons nous rapporter n'est pas celui qui présente les images atroces des rafles de Juifs (toujours sans trop d'émotion, à l'instar de Thomas – juste des faits), lorsque des femmes se jettent sous des camions avec leur enfant dans les bras, ou le couple qui se taillade la gorge à coups de rasoir à la frontière suisse. Il se passe à Avignon, dans le sud de la France, où Françoise Frenkel trouve refuge après le bombardement de Paris. La ville semble alors exister hors du monde, comme *hors de toute réalité* à laquelle le reste de la planète semble succomber :

Par moments, j'avais le sentiment d'être en visite chez des ancêtres.

Par un dédale de ruelles où je m'égarais volontiers, j'allais sur les remparts dont je connus bientôt tous les aspects. Un silence total donnait à certains quartiers un caractère irréel. J'avais partout l'impression de faire un rêve. La somnolente douceur de cette ville me conquiert. Je ne lisais plus les journaux, j'évitais la radio, qui ne sévissait pas encore en Avignon. [...] crépuscule qui estompait les contours et donnait à la vieille cité l'aspect d'un mirage. [...]

En rentrant, je m'aperçus dans la glace d'un grand magasin moderne et me sentis comme dépaycée : je me retrouvais trop subitement au XXe siècle.

Mes investigations dans le passé ne pouvaient cependant me faire oublier la réalité de la guerre. La Pologne, le Danemark, la Belgique, la Hollande, tous ces pays envahis semblaient des parties arrachées à notre planète, sans possibilité de contact, d'où ne nous parvenaient que des signes rares et lointains de dévastations et de souffrances.

Mon désespoir au sujet des miens était immense [...] (Frenkel 2015: p. 164–170).

Ce qui est intéressant ici, c'est la manière dont Frenkel perçoit l'événement qu'elle décrit de façon très lucide, en adoptant une perspective macrocosmique et en recourant à une factualité précise, notamment à travers la géographie évoquée des pays envahis, ce qui lui permet de souligner l'ampleur de la catastrophe. En même temps, le point de vue – le centre à partir duquel elle raconte, est un lieu qui n'appartient pas au reste du monde ; c'est un lieu « irréel » dans l'état actuel des choses. C'est là qu'elle se trouve, dans ce lieu irréel, où elle devient comme inexistante, de même que le lieu – Avignon. D'ailleurs, elle le dit elle-même, comme si elle était « en visite chez des ancêtres ». « En visite » – donc provisoirement, transportée dans une autre temporalité et un autre lieu – des siècles avant. C'est cette perception d'Avignon qu'elle nous donne dans ce présent à partir duquel elle écrit, avant que les soldats ne pénètrent dans la ville qui va tout métamorphoser (« À quel point peut changer l'atmosphère d'une ville en quelques semaines ! » – note-t-elle un peu plus tard à propos de la ville, p. 221). Ce qui contribue à cette image d'Avignon extirpée de la cartographie européenne, c'est aussi le fonctionnement *normal* du lieu – sans trace de guerre –, qui suggère le sentiment d'irréalité et lui donne l'aspect d'un « mirage ».

Pour continuer à vivre dans cette ville-simulacre, il faut aussi jouer le *jeu* (et l'on pense ici encore une fois au film de Benigni) : ne plus lire de journaux, effacer la mémoire de la réalité (du moins provisoirement). Toutefois, cela ne semble pas possible. Le microcosme d'Avignon n'est en effet pas une réplique du macrocosme, il fonctionne comme un faux, un faux renforcé par la fausseté de l'action (ignorer les journaux, la radio, etc.). Mais la perspective planétaire ramène cette perception fautive à la réalité : les pays occupés sont « des parties arrachées à notre planète », et tout contact avec ces parties est rompu. Le simulacre suggère donc dès le début la séparation (perceptive) entre la réalité et la vie d'avant, marquant ainsi la dissolution complète du monde d'avant (extériorisé par Avignon) et du monde hitlérien.

Pourtant, le mirage se rompt assez facilement – il s'agit du reflet d'elle-même dans un miroir d'un magasin moderne qui la ramène à la réalité et au présent (« En rentrant, je m'aperçus dans la glace d'un grand magasin moderne et me sentis comme dépaysée : je me retrouvais trop subitement au XX^e siècle »). Est-ce l'aspect « moderne » qui est

à l'origine de cette rupture ? Évidemment, non. Il semble plus probable que ce soit son « portrait » dans le miroir qui en soit la cause – le portrait qui fonctionne comme un *autoportrait*. Son aspect, son physique, ses traits – ceux d'une femme *traquée, exilée, juive*, avec un droit provisoire d'exister dans un lieu et sans domicile, sans nouvelles de ses proches – sont ce qui l'*arrachent* au *simulacre*.

Révéle dans un miroir soudainement apparu, cet autoportrait fonctionne comme une réalité *déformée* et *altérée*. Il s'apparente aux autoportraits expressionnistes qui présentent des visages et des corps déformés, et peuvent aussi être considérés comme des images prémonitoires de l'homme des camps – de l'homme déporté.

La vérité narrative, la vérité racontée

« Cette curieuse impression que j'ai éprouvée en lisant *Rien où poser sa tête*, c'était aussi d'entendre la *voix* d'une personne dont on ne distingue pas le *visage* dans la pénombre et qui vous raconte un épisode de son existence » (Modiano dans Frenkel 2015: p. 11, nous soulignons), note Patrick Modiano dans la préface qu'il consacre au roman redécouvert des années après « dans un déballage des compagnons d'Emmaüs » (Modiano dans Frenkel 2015: p. 4) à Nice et publié par Gallimard en 2015. La narratrice apparaît ainsi à Modiano comme un conteur dont on entend la *voix* au moment de raconter. Son livre s'apparente donc moins à une écriture distanciée, vivifiée par la lecture, qu'à un acte qui se déroule simultanément *au moment* où l'histoire est contée ; cette simultanéité crée une sorte de rapprochement avec le conte (qui est toujours raconté, à voix haute), et avec celui qui raconte (car le conteur est là, on entend sa voix). Ce n'est pas seulement le « je » qui se dévoile, mais une histoire, un épisode – un fragment de vie. Curieusement, le visage du conteur est relégué au second plan pour Modiano ; il lui suffit d'entendre sa voix, tout comme l'épisode conté :

Je préfère ne pas connaître le visage de Françoise Frenkel, ni les péripéties de sa vie après la guerre, ni la date de sa mort. Ainsi son livre demeurera toujours pour moi la lettre d'une *inconnue*, oubliée poste restante depuis une éternité et que vous recevez par erreur, semble-t-il, mais qui vous était peut-être *destinée* (Modiano dans Frenkel 2015: p. 10–11).

Le lecteur-Modiano dit préférer ne pas connaître le visage derrière la voix qui raconte. L'épisode du miroir examiné plus haut recèle cette même *possibilité* : d'une part, avoir enfin sous les yeux le portrait de celle qui raconte à travers le « je », autrement dit, avoir une preuve supplémentaire que ce qui est conté est vrai, et pouvoir *identifier* la narratrice à travers ses traits. Mais en fin de compte, le miroir ne sert pas à cette révélation : les traits ne seront pas déployés. Ce 'voilement' permet justement au récit de rester dans le registre de la 'fiction' (au sens d'imagination), même s'il prétend à la véracité de l'histoire racontée ; ce qu'il dévoile par ce geste double (voilement et dévoilement), c'est quelque chose qui va au-delà des faits décrits, comme l'aurait fait une photographie ou un document d'archive. Ce que laisse apparaître le miroir, c'est le visage d'une femme juive traquée par le régime et les êtres humains, *au milieu* d'êtres humains, posant la question : *survivra-t-elle* ? Il n'y a donc pas de *portrait* possible de cette condition de vie, sauf à recourir à l'imagination du lecteur (donc, d'emblée, un portrait fictif).

Édith Thomas procède probablement de la même façon, en faisant appel à l'imagination de son lecteur : quand elle note simplement les épisodes, sans les commenter, ou quand elle suit son personnage fictif (comme l'aurait fait une caméra derrière son dos), en lui déléguant son propre 'je' et en faisant de lui le seul à avoir la *voix*. Pour expliciter davantage ce procédé, il faudrait sans doute avoir recours à la notion de « narrative truthiness » d'Annjeanette Wiese, où les faits sont importants, mais sont présentés de manière complexe et compliquée. Wiese s'interroge sur ce qui « est vrai » et ce qui « semble vrai » dans une œuvre de fiction (hybride), dans laquelle cette 'incertitude' génère le sens. La 'révélation' ou la formation de sens se produisent notamment dans cette couche qui est une sorte de combinaison entre le vrai et le faux, mais où les faits ne sont pourtant pas falsifiés. La réalité dans laquelle vit Céléstin Costedet est absolument fausse, mais elle est « vraie » pour son protagoniste. Thomas la présente donc comme vraie, au sens où le lecteur n'a accès qu'à la (seule) perspective du protagoniste. Cependant, la « vérité narrative » se dévoile à travers le jeu complexe dans lequel la réalité dans laquelle vit le personnage frôle l'absurde, offrant ainsi au lecteur la possibilité de dissocier la réalité

créée⁷ (le simulacre) et le fait, à travers la vérité narrative qui est au premier abord cachée et non accessible. On retrouve ce procédé dans l'un des épisodes finaux du film de Benigni, où la vérité est cachée à l'enfant (il dort, il *ne voit* pas le paysage aux corps humains amoncelés les uns sur les autres), mais pas aux spectateurs, qui peuvent l'*apercevoir* à travers une brume. En voilant donc la vérité (les corps à l'enfant), le film ne voile néanmoins pas les faits (le spectateur les voit).

Dans son essai sur la représentation de la souffrance à travers les divers médias, Susan Sontag se penche sur les images qui ont cette aptitude (outre le fait de produire un choc) à nous faire rappeler, nous permettre de remémorer. Le fait n'est pas que les gens se souviennent des photographies, écrit-elle, mais qu'ils se souviennent uniquement de photographies : « This remembering through photographs eclipses other forms of understanding, and remembering » (Sontag 2004: p. 89). Comme par exemple, ce qui s'associe au nazisme, ce sont principalement les photographies des camps de concentrations prises en 1945. Même Sebald, écrit-elle, « moved to seed his lamentation-narratives of lost lives, lost nature, lost cityscapes with photographs » (Sontag 2004: p. 89). Car, il voulait que le lecteur se souviene, lui aussi – à travers les mots, à travers les images.

Conclusion

Lorsque Annjeanette Wiese se penche sur l'utilisation de la véracité (« truthiness ») dans des formes hybrides de (non)fiction, c'est pour montrer dans quelle mesure cela permet de réfléchir simultanément aux *faits* et à la *fiction*. C'est également la seule manière, pour ces œuvres, de *dire* la *vérité*. Selon Wiese, « the power of fiction resides in these fictional truths » (Wiese 2015: p. 70) (« le pouvoir de la fiction réside dans ces vérités fictives »). Son analyse de deux romans de Lauren Slater montre d'ailleurs combien la forme hybride choisie par l'écrivaine, qui mêle les faits réels de sa propre vie aux fictions que le lecteur a du mal à déchiffrer, permet en fin de compte au texte de dévoiler une certaine 'vérité', qui n'aurait jamais pu être dite autrement.

À notre sens, c'est précisément ce qui se produit avec les textes des deux écrivaines analysées ici : si le journal intime de Thomas

⁷ La réalité créée par Vichy et partagée par le personnage endoctriné.

ne rapporte que des faits, autrement dit se base sur une pure « vérité de fait » (Arendt 1972), il arrive cependant à dévoiler cette factualité ou la « vérité » seulement à travers la *littérarité* de ces notes ; la littérarité qui implique ici la forme empruntée au récit. En effet, même si le ‘je’ semble absent, c’est précisément parce qu’il s’absente que les notes du journal intime se transforment en brefs récits et agissent sur le lecteur comme un texte de fiction. Elles ouvrent alors tout un éventail de ‘solutions’, d’émotions et de réflexions autour du fait exposé. Le journal fictif procède de manière inverse : il prétend un ‘je’ du narrateur-auteur, expose des faits à partir de ce seul point de vue, évalue les situations, mais le lecteur n’arrive toujours pas à s’y identifier. Quelque chose l’en empêche ; tandis que les faits rapportés comme « positifs » se transforment en miroir déformé et révèlent cette réalité *déformée, irréal*e, que le protagoniste est en train de *se* créer (la réalité dans laquelle les envahisseurs ne sont pas les Allemands mais les Juifs, etc.). Cette réalité qui ressemble si fort à ces images grotesques dont la vue ne donne pas envie de rire, mais plutôt un sentiment d’abjection à travers le monde qu’elles *dé*-voilent.

Le récit autobiographique de Frenkel construit sans doute la réalité des choses qu’elle est en train de vivre un peu différemment. Le « je » est très présent, convaincant même, mais jamais intrusif. Elle relate les faits, qui ne sont toutefois jamais que des faits-documents, mais plutôt une expérience vécue. C’est seulement à travers cette *expérience* personnelle et subjective qu’on accède aux faits et non l’inverse. La vérité des faits réside dans la narration, dans l’écriture, à travers la figure du *conteur* (mot benjaminien) ; Si *raconter* fut possible, c’est seulement parce qu’elle a pu *survivre*. Le récit, et à travers lui la littérarité de ce dernier, fonctionne comme un fait, un document. Mais contrairement aux photographies chez Sontag, il se dévoile à l’image de cette scène quasi finale de *La vie est belle*, où le fait est montré (des corps amassés) mais dans un brouillard nocturne. Ce qui choque, ce n’est pas tant l’image-document en elle-même que la vérité narrative qui se construit à travers le récit.

D’un front à l’autre (1942). *Les lettres françaises*, no. 2, pp. 1–2.

Arendt, H. (2002). *Les origines du totalitarisme*, suivi de *Eichmann à Jérusalem*.

Trad. de l’anglais. Paris : Gallimard, 1615 p.

- Arendt, H. (1972). *La crise de la culture*. Trad. de l'anglais sous la dir. de P. Lévy. Paris : Gallimard, 380 p.
- Benigni, R. (1997). *La vita è bella* (La vie est belle).
- Frenkel, F. (2015). *Rien où poser sa tête*. Dossier réunis par F. Maria. Préface de P. Modiano. Paris : Gallimard, 289 p.
- Klemperer, V. (1996). *LTI – La langue du IIIe Reich*. Trad. de l'allemand et annoté par E. Guillot Paris : Albin Michel, 375 p.
- Mann, E. (2012). *Quand les lumières s'éteignent*. Trad. de l'allemand par D. Risterucci-Roudnicky. Paris : Babelio, 357 p.
- Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. New York : Picador, 131 p.
- Thomas, É. (1942). Crier la vérité. *Les lettres françaises*, no. 2, pp. 1–2.
- Thomas, É. (1995). *Pages de journal 1939–1944*, suivies de *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*. Présenté par D. Kaufmann. Paris : Viviane Hamy, 332 p.
- Wachsmann, N. (2021). Lived experience and the Holocaust : spaces, senses and emotions in Auschwitz. *Journal of the British Academy*, vol. 9, pp. 27–58. <https://doi.org/10.5871/jba/009.027>
- Wiese, A. (2015). Telling What is True: Truthiness and Fictional Truths in Hybrid (non)fiction. *Prose Studies*, vol. 37, no. 1, pp. 66–82. <https://doi.org/10.1080/01440357.2015.1056489>
- Wiese, A. (2021). *Narrative Truthiness. The Logic of Complex Truth in Hybrid (Non)Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press, 246 p.

**РОЗПОВІСТІ ПРО НЕЗБАГНЕННЕ:
ІСТОРИЧНА ЧИ «ФАКТИЧНА» ПРАВДА У ТВОРАХ
ФРАНКОМОВНИХ ПИСЬМЕННИКІВ ЧАСІВ НАЦИЗМУ**

Атінати Мамацашвілі

orcid.org/0000-0003-1743-6313

atinati_mamatsashvili@iliauni.edu.ge

Професорка

Інститут порівняльного літературознавства

Державний університет Іллі

Проспект Какуци Чолокашвілі, 3/5, 0162, м. Тбілісі, Грузія

Анотація. Розглядається репрезентація Історії у франкомовній літературі 1940-х років, зокрема в період нацистської окупації. Досліджується специфічна функція реальності в межах наративу, яка приводить до переосмислення самого поняття літературності. Тексти та оповідання, створені у контексті війни, спонукають замислитися над питанням: чи можливо (все ще) осмислювати світ через реальність як таку – особливо з огляду на досвід нацизму, що апріорно виходить за межі уявлення? У спробі

знайти відповідь на це питання ми пропонуємо дослідити творчість двох авторок – Франсуази Френкель і Едіт Томас, – які пережили екстремальні історичні обставини й мали різні життєві траєкторії. Їхні тексти, написані в емоційному пориві (Томас) або майже одразу після подій (Френкель), постають як фрагменти щоденної історії, зафіксованої «на гарячу руку» – не лише у фактах, а й у пережитому досвіді. Спираючись на сучасні літературознавчі підходи до концептів «вигаданої правди» та гібридної (не)художньої літератури, аналізуються нарративні стратегії, до яких вдаються авторки у спробі зробити пережите «зрозумілим», водночас усвідомлюючи обмеженість художніх засобів для відтворення радикальної історичної реальності.

Ключові слова: літературність; життєвий досвід; фактична правда; нацизм; антисемітизм.

HOW TO TELL THE STORY OF SOMETHING BEYOND YOUR IMAGINATION? HISTORICAL TRUTH OR “FACTUAL TRUTH” IN THE WORKS OF FRANCOPHONE WRITERS UNDER NAZISM

Atinati Mamatsashvili

orcid.org/0000-0003-1743-6313

atinati_mamatsashvili@iliauni.edu.ge

Institut of Comparative Literature

Ilia State University

3/5, avenue Kakutsa Cholokashvili, 0162, Tbilisi, Georgia

Abstract. This article examines the integration of History within the field of literature, with a particular focus on the 1940s during the Nazi occupation. It attempts to examine the unique function that reality assumes within the narrative, which contributes to redefine the concept of literariness. The central question posed by these texts and narratives, which are composed in the context of war, is as follows: from a certain historical juncture onwards, particularly with the experience of Nazism, can the world be apprehended through reality as it presents itself, given that this reality transcends the imaginary? In order to address this question and others, we propose to examine the writing of two female authors who found themselves in extreme historical circumstances and had divergent destinies: Françoise Frenkel and Édith Thomas. The texts in question were composed in the heat of the moment (in the case of Thomas) or almost immediately afterwards (in the case of Frenkel). They may be regarded as pieces of everyday history, lived through and immediately put down on paper by the authors, so as not to forget anything of what was (the facts), but also of what was felt (experienced). Drawing on recent literary approaches to “fictional truths” and the literariness of writing that belongs to hybrid (non)fiction, we will question the literary strategies employed by

these writers, who have an intuition for the urgent need to make what is happening “intelligible”, while being aware of the impossibility of doing so through a world of references, familiar images and the known past.

Keywords: literariness; lived experience; factual truth; Nazism; anti-Semitism.

Suggested citation

Mamatsashvili, A. (2025). Comment raconter ce qui depasse l'imagination ? La verite historique ou la « verite de fait » dans les œuvres des ecrivains de langue française sous le nazisme. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 111, pp. 101–116. <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.101>

Стаття надійшла до редакції 24.01.2025 р.

Стаття прийнята до друку 26.03.2025 р.