

## LA RECONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE DE LA SHOAH DANS LE PHOTOTEXTE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

Elisa Bricco  
Università di Genova  
elisa.bricco@unige.it

**Résumé :** La difficile reconstruction de la mémoire familiale est au centre des deux ouvrages étudiés : *Sur la scène intérieure* de Marcel Cohen (2013) et *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein (2009). Ces phototextes présentent des parcours de reconstruction de la mémoire familiale après l'effacement des souvenirs des témoins de la Shoah. Grâce aux images des albums de famille et à quelques objets ayant appartenu aux disparus, les deux auteurs parviennent à reconfigurer le passé et surtout à trouver un suppléant au manque de transmission de la mémoire.

**Mots-clés :** phototexte, Shoah, mémoire, Marianne Rubinstein, Marcel Cohen

**Abstract :** The difficult reconstruction of family memory is at the heart of the two works that are central to this study: *Sur la scène intérieure* by Marcel Cohen (2013) and *C'est maintenant du passé* by Marianne Rubinstein (2009). These phototexts present projects of reconstructing family memory after the erasure of memories from witnesses of the Holocaust. Through images from family albums and a few objects that once belonged to the deceased, both authors manage to reconfigure the past and, above all, come to terms with the lack of transmission of memory.

**Keywords :** phototext, Shoah, memory, Marianne Rubinstein, Marcel Cohen

Sur ce thème la Shoah, toute énonciation devient suspecte, et moi-même ici écrivant, je devine les pièges dans lesquels il est si possible de tomber. Le risque le plus dur, le plus grave, celui qui serait le plus infâme serait bien entendu de surconstruire l'horreur ou de fabriquer cet immense malheur que sont le voyeurisme et son double inversé, la saturation [...]. (Farge, 2003)

Ces mots d'Arlette Farge sont extraits d'un compte rendu critique du livre *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman ; ouvrage qui a suscité beaucoup de polémiques à propos de la légitimité de l'utilisation d'images prises dans les camps nazis, pendant la deuxième Guerre Mondiale, pour esquisser un récit de ce qu'a pu être la Shoah. L'historienne affronte la question difficile de la possibilité ou de l'impossibilité – voire de la non-admissibilité – de ce récit en prenant en compte « l'impensable et l'indicible après Auschwitz » (Farge, 2003). Or,

comme l'explique Didi-Huberman, les photographies ne sont pas la réalité, ce sont plutôt des « instants de réalité » (Didi-Huberman, 2003 : 44) qui s'en sont détachés, comme des morceaux d'écorce qui tombent et sont renouvelés par l'arbre au fil du temps :

Une image est peu de chose, c'est une écorce. [...] Un bout d'écorce est partiel, temporaire, parce que l'arbre va la refaire. Ce morceau d'écorce est la révélation de l'arbre, quelque chose à partir de quoi je peux penser à l'arbre, réfléchir à l'arbre, tout en sachant que je n'aurai pas la révélation de la totalité de l'arbre. (Didi-Huberman, 2011)

Ces déclarations sont importantes pour cadrer mon approche et mon étude puisque je centrerai l'attention sur des ouvrages qui cherchent à reconstruire le témoignage de la Shoah ayant recours au support des images. Il ne s'agira pas ici des photographies des camps prises à l'époque de la deuxième Guerre Mondiale, mais plutôt de celles des albums de famille, des traces laissées derrière eux par les disparus, auxquelles les survivant.e.s et leur postérité s'accrochent pour éviter la disparition totale du souvenir du passé. La connaissance du passé est possible grâce à la mémoire transmise, même si parfois le souvenir s'avère être une hantise pour les témoins et leur entourage familial.

Les mots de Didi-Huberman cités plus haut fournissent quelques points de repère pour ouvrir la réflexion sur le photo-récit mémoriel, et pour envisager la production contemporaine de phototextes, très consistante, démontrant une grande attention – souvent de l'ordre de la nécessité morale pour les auteur.e.s – à la reconstitution de cette mémoire, tragique et de plus en plus lointaine. Dans un récent article, Margareth Amatulli affronte la littérature phototextuelle en relation à la mémoire de la Shoah et, après avoir constaté l'importance du rôle de l'image photographique dans la reconstruction mnésique, elle établit une distinction entre les ouvrages où on fait référence aux photographies comme dans *Wou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, qui se distinguent de ceux où les clichés sont inclus dans les volumes et participent à la construction des récits (Amatulli, 2022). La liste des dispositifs phototextuels parus depuis le début des années 2000 traitant de cette matière très délicate est longue et il n'est pas aisé d'envisager la raison pour laquelle on est passé de l'évocation massive des photos à l'insertion de celles-ci dans les textes. On peut formuler plusieurs hypothèses : tout d'abord on constate que, depuis le début du nouveau millénaire, les images ont désormais envahi tous les espaces de la communication humaine et que l'industrie éditoriale s'est ouverte à la production de volumes intermédiaires. On remarque aussi que, à la même période, les témoins directs de

l'Holocauste ont quasiment tous disparu et la nécessité de raviver le souvenir et de combattre contre l'oubli est devenu une préoccupation majeure pour notre société. Les auteurs pratiquant la production phototextuelles sont mus par des exigences différentes et ils approchent la reconstruction de la mémoire par des stratégies narratives variées. Le témoignage direct est présent par exemple dans *L'Enfant du 20<sup>e</sup> convoi* (2005) de Simon Gronowski, tandis que dans *Sur la scène intérieure* de Marcel Cohen (2013) on assiste à un récit oblique composé de souvenirs de première main mais incomplets, qui nécessitent du concours des réminiscences des autres pour prendre de la consistance. On peut lire aussi les produits de parcours de création qui rendent compte de la recherche de la vérité par des auteur.e.s appartenant à la deuxième et troisième génération après la Shoah, qui sont dès lors trop jeunes pour pouvoir témoigner directement, mais qui ressentent le besoin de comprendre l'Histoire qui ne leur a pas été transmise par les parents, comme dans *Reliques* de Henri Raczymow (2004) et *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein (2009). Dans d'autres ouvrages les auteur.e.s affrontent la hantise ontologique du passé comme Marie Ndiaye dans *Y penser sans cesse* (2011), George Didi-Huberman dans *Écorces* (2011) et plus récemment Camille de Toledo dans *Thésée, sa vie nouvelle* (2020).

Je concentrerai l'attention sur des ouvrages où les auteur.e.s-narrateur.trice.s cherchent à faire face à un manque de transmission de la mémoire causée par des situations personnelles et/ou certaines circonstances familiales. La reconstruction mémorielle devient alors transgénérationnelle : les enfants et petits-enfants des disparu.e.s entreprennent la recherche des traces de la vie passée de membres de leurs familles qui ont été effacés par les événements tragiques : iels n'ont pas eu droit à une sépulture, on n'a reçu ni leur certificat de décès, ni d'informations sur leur sort. Malgré cela, les auteur.e.s entreprennent des recherches documentaires et testimoniales et parviennent à amorcer le récit du passé traumatique dans le but de redonner une visibilité aux disparus, et cela malgré la marque indélébile de la douleur affectant leur entourage qui rend le processus de reconstitution encore plus compliqué.

En effet, dans la plupart des cas, cette nécessité de recomposition et de compréhension du passé est due au fait que, pour se protéger et protéger leurs proches, les témoins ont souvent choisi de se taire et de cacher les événements douloureux qu'ils ont vécus. Leur traumatisme est indicible, les fait souffrir et il est plus rassurant de ne pas raconter, de ne pas ressasser l'indicible parce qu'on risque aussi de ne pas être ni compris ni cru. C'est précisément ce qui est arrivé à l'oncle de Marcel Cohen :

Bien des survivants (...) n'ont trouvé la force de fonder une famille qu'en se murant dans le mutisme. Pressé par l'une de ses filles de dire enfin ce qu'il savait de ses parents, de ses frères, de sa tante, l'un de mes oncles paternels n'a su qu'éclater en sanglots. (...) Son amnésie était si parfaite, elle était à ce point devenue sa vraie nature, qu'elle avait effacé des pans entiers de sa propre existence liée aux disparus. À l'exception de ce qu'il avait raconté cent fois déjà, et qui ne l'engageait plus, il aurait été inhumain de tenter de lui arracher davantage. (Cohen, 2013 : 8-9)

Ainsi, la marque du passé tragique est ressentie dans la famille, mais elle est réduite au silence, elle existe mais est submergée par les non-dits : elle se transforme en une hantise qui entame les relations familiales et la vie des individus, sans qu'ils puissent la faire remonter à la surface et composer avec elle afin de la surmonter.

En l'absence de la parole des témoins, ce sont désormais les enfants et les petits-enfants qui éprouvent d'une part le besoin de savoir quelle a été la destinée malheureuse de leurs aïeules et aïeux et, d'autre part, de reconstituer la famille qu'ils ont perdue. Ainsi, ils mettent en place une tentative de récupération du passé à travers une reconstitution mnésique esquissée et incomplète. Pour mener à bien cette action ils s'appuient sur des supports extérieurs, dont en premier lieu des photographies qui se révèlent indispensables pour accomplir leur difficile entreprise. Le processus de ressaisie du réel est complexe et ardu par conséquent le support des images ne se limite pas à l'utilisation des clichés tirés des albums de famille, puisque les écrivain.e.s mènent de véritables enquêtes en mettant également à profit des images d'époque et en récupérant aussi des objets ayant appartenu à leurs (grands-)parents, qu'ils photographient et qui deviennent de la sorte d'authentiques pièces à conviction pour leurs reconstitutions. C'est le travail qu'effectuent Marianne Rubinstein dans *C'est maintenant du passé* et Marcel Cohen dans *Sur la scène intérieure*, sur lesquels je me pencherai en détail dans la suite de cet article.

Ces ouvrages sont des phototextes ayant en commun le questionnement de la mémoire de la Shoah, et la reconstruction d'un simulacre de mémoire afin de répondre à la nécessité d'apaiser les fantômes qui obsèdent les deux écrivain.e.s : la marque du passé non transmis hante leurs consciences et imprime une couche sombre sur leur existence. La typologie phototextuelle choisie par leurs soins est celle de la « forme-illustration » (Cometa 2014 : 94) : dans leurs livres les images et le texte collaborent à la mise en place du récit, fournissent des détails et permettent de visualiser les sujets et les objets évoqués. En outre, les matériaux visuels fournissent au lecteur

un complément d'information et appuient la véracité de ce qui est raconté. Ainsi, selon des configurations différentes et mouvantes, les composantes du récit intermédial parviennent à contrecarrer les apories de la mémoire et à participer au lent travail de reconstitution mnésique.

### Pourquoi des phototextes pour reconstruire la mémoire ?

Les deux auteur.e.s appartiennent à des générations différentes : comme Hélène Cixous et George Perec, Marcel Cohen est un « survivant-enfant » (Nordholt, 2020 : 83). Il fait partie de la « génération 1,5 » (Barjonet 2020 : 34) des héritiers de la Shoah : ils n'ont pas disparu et ont vécu la tragédie de la disparition de leurs parents. En revanche, Marianne Rubinstein appartient à la génération « 2,5 », parce qu'elle est la fille d'un orphelin dont la famille complète a été anéantie. La nature de la relation des deux auteur.e.s avec les souvenirs est naturellement différente, pourtant leurs ouvrages ont en commun l'utilisation des images constituant des points d'ancrage pour la reconstitution de la mémoire familiale. Vu que la mémoire est instable, défectueuse, voire absente, chaque écrivain.e a besoin de soutenir son entreprise de recherche et d'écriture en s'appuyant sur des traces concrètes. Ainsi que l'a expliqué Marianne Hirsch, dans le cadre de la tentative de reconstitution mémorielle par les individus appartenant aux générations qui n'ont pas vécu directement la Shoah, « (...) la photo (...) est l'index par excellence, désignant la présence, l'« ayant été là », du passé (...) » (Hirsch, 2010 : 9). Dans le contexte de la recherche mise en place par les deux auteurs étudiés, les photographies et les objets qu'ils utilisent sont des « sémiophores », selon la définition qu'en donne l'historien Krzysztof Pomian : des « objets destinés à remplacer, à compléter ou à prolonger un échange de paroles, ou à en garder la trace, en rendant visible et stable ce qui autrement resterait évanescant et accessible uniquement à l'ouïe » (Pomian, 1999 : 205). Les images des ouvrages étudiés ici permettent de dire ou d'imaginer des situations et des réalités qui ont été racontées ou que l'on recompose par déduction. Aussi, l'objet ou la photographie « (...) se substitue à quelque chose d'invisible, le montre, l'indique, le rappelle ou en garde la trace, un sémiophore est fait pour être regardé, sinon scruté dans ses moindres détails. » (*idem* : 206) La photographie est une trace mémorielle et elle permet parfois de reconfigurer le passé, de le repenser et de réactiver le souvenir des personnes qui ont été tragiquement supprimées et dont la trace s'est effacée. En contexte littéraire, cette opération de remémoration se produit

par le biais de l'alliance entre l'image et la parole, dans texte et le récit (Amatulli, 2021 : 59).  
Elle accompagne les récits entendus et lus, vu que

[la] recreation par l'imagination, mue par le désir d'un univers disparu, est (...) propre de la postmémoire : mémoire qui vient après la mémoire proprement dite, qui en est dérivée. C'est ce que les théoriciens du traumatisme ont appelé une mémoire par procuration ou d'emprunt. (Nordholt, 2020 : 84).

Les auteur.e.s présentent ainsi des textes accompagnés de photographies, en raison du fait que leurs ouvrages sont le témoignage de leur quête de la vérité, de leur exploration des archives familiales visant à mettre au jour ce qui a été enfoui dans les plis de l'Histoire.

### **Marcel Cohen : la reconstruction de la mémoire personnelle**

*Sur la scène intérieure* de Marcel Cohen a paru dans la collection « L'un et l'autre » que Jean-Bernard Pontalis dirigeait chez Gallimard. Cette collection vise à raconter « les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente »<sup>1</sup>. Marcel Cohen consacre son texte à la mémoire de sa famille partiellement disparue dans les camps et, étant donné que ses souvenirs d'enfant sont peu nombreux, il le fait par le truchement de la narration des récits de personnes ayant connu les membres de sa famille disparus et par l'exposition de quelques images tirées de l'unique album de la famille encore disponible, ainsi que de celles de quelques objets fétiches ayant appartenu à ses parents et qu'il a soustrait de la sorte à l'oubli. Le dispositif présente une composition soignée dans les détails et commence avec un texte liminaire où l'auteur expose ses motivations et ses objectifs :

Les pages qui suivent contiennent (...) tout ce dont je me souviens, et tout ce que j'ai pu apprendre aussi sur mon père, ma mère, ma sœur, mes grands-parents paternels, deux oncles et une grand-tante disparus à Auschwitz en 1943 et 1944. Une tante par alliance seule est revenue. J'avais cinq ans et demi. (Cohen, 2013 : 7-8)

---

<sup>1</sup> Descriptif de la collection « L'un et l'autre » apparaissant dans le rabat de la couverture.

L'ouvrage est composé des sept portraits des personnes disparues. Chaque portrait présente la même construction formelle : sur la première page apparaît le prénom et le nom de la personne, la date et le lieu de sa naissance, le numéro du convoi qui l'a amenée vers les camps ainsi que la date du départ – la date du décès est naturellement inconnue. Sur la page suivante apparaît un portrait photographique suivi d'un texte par lequel l'auteur retrace l'histoire de la personne à partir de ses souvenirs – qui sont écrits en italique – et des informations qu'il a rassemblées, provenant des récits entendus en famille – qui apparaissent quant à eux en caractères ronds.

Les photos en début de chapitre permettent de visualiser les personnes que l'auteur n'a quasiment pas connues et dont il ne se souvient que très peu, et lui servent dès lors comme points d'ancrage pour construire leur figure, pour leur redonner – voire reconstituer– une existence, qui sera nécessairement pour partie fictionnelle. En effet, à partir de la description des images qu'il trouve dans l'album de famille, la narration prend son essor : l'auteur élabore d'abord une présentation du caractère des membres disparus de sa famille et il esquisse par la suite le récit de leur vie. La construction du texte selon cette modalité est présente dans les deux portraits de ses parents. La photographie choisie pour introduire Maria Cohen, sa mère, présente une jeune fille joyeuse : elle est à la campagne, souriante et avec un air insouciant ; elle porte une robe à fleurs et des chaussures à talons tout en tenant un mouton par les cornes. Sans doute s'agit-il d'un cliché pris pendant une fête ou un jour férié. Cette image si heureuse contraste avec le récit que développe Cohen dans lequel il retrace dans le détail la période précédant la disparition de Maria. Plutôt que d'être conduite au Vél d'hiv lors de la rafle pendant laquelle elle avait été arrêtée, elle a été internée à l'hôpital Rothschild pour attendre que son nourrisson, la sœur de l'auteur, atteigne les trois mois nécessaires avant que ne puisse être entrepris le voyage vers l'Allemagne. L'auteur raconte le désespoir de la famille et de la jeune femme de vingt-trois ans dont il ne possède aucun souvenir aussi joyeux que celui de la photo sélectionnée, car, lors de sa réclusion, sa mère avait perdu l'intégralité de ses cheveux, en raison non seulement du stress et de la peur éprouvée, mais aussi de la malnutrition et des conditions hygiéniques épouvantables vécues par les jeunes mères internées, qu'elles devaient endurer avec leurs bébés.

Ce texte a été difficile à écrire pour l'auteur, vu qu'il l'a publié trente ans après son premier roman paru en 1969, mais cette reconstitution mémorielle était nécessaire comme il l'affirme au début de son livre : « Au-delà des réponses convenues sur le témoignage, ce livre devait être écrit. Il est même imprudent de ne pas m'en être préoccupé plus tôt. » (Cohen,

2013 : 7). Sans doute à cause du tâtonnement de l'écriture, le texte est composé de fragments. Cette configuration est très fréquente dans les récits mémoriels où les auteur.e.s rendent compte de situations et d'événements qu'il reconstruisent petit à petit avec une technique proche du collage : faute de pouvoir écrire un texte fluide, ils mettent en scène la lente composition du récit avec ses failles et ses hésitations. Dans le cas de Cohen, la fragmentation du texte est redevable de l'assemblage des récits d'autrui avec les images et les objets qu'il a récupérés. La quantité des souvenirs originaux de Marcel Cohen datant de son enfance correspond à seulement un quart des cent fragments de texte, tout le reste de la reconstruction des existences des disparu.e.s étant issu des souvenirs des autres membres de sa famille.

Le dispositif du livre contient aussi les images de quelques objets ayant appartenu à ses parents, qu'il a récupérés et qu'il évoque dans son récit. Ces images sont insérées dans la section « Documents » située en fin d'ouvrage. En fait, ces objets ne sont pas de véritables documents vu qu'à la fin du livre, dans la section consacrée aux remerciements, Cohen cite les personnes qui lui ont fourni « les objets, photos, détails, documents, anecdotes, dates » (Cohen, 2013 : p.150) utiles pour mener son travail de remémoration. Or, comme les photographies, les objets aussi permettent de recouvrer la mémoire et de nourrir l'imaginaire de l'auteur et en les insérant à la fin du volume dans la section « Documents » il pourrait avoir voulu expliciter le rôle différent joué par les objets dans le travail de la remémoration par rapport à celui de la photographie. Les objets et les images interviennent dans le processus mémoriel de manière différente parce qu'ils relèvent de systèmes sémiotiques divers impliquant une relation à la vision différente. Quelques-uns des objets mentionnés ont appartenu à l'auteur, comme un petit chien jaune que son père avait fabriqué pour lui. Il s'agit de l'unique objet qu'il a conservé de sa vie antérieure à la tragédie. Les autres objets présents dans cette partie du livre ont été récupérés à des époques et dans des situations différentes. Il est question d'un coquetier ayant été apporté par une amie de la famille qui l'avait eu en cadeau de la part de la mère de Marcel ; d'une bourse de peau blanche contenant quelques bijoux, qui avait été dissimulée dans une cavité derrière une plinthe de la maison ; d'un étui à cigarettes en simili cuir que son père avait oublié chez un oncle ; d'une résille pour cheveux ayant appartenu à son père qu'un oncle avait trouvée et conservée ; d'un petit ours en bois qui faisait fonction de cendrier et que son père utilisait lorsqu'il fumait à la maison. Il s'agit souvent d'objets de tous les jours, de choses dérisoires qui acquièrent une importance majeure pour celui qui cherche à reconstruire les traces de la présence de ses parents.

## Marianne Rubinstein et la recherche de sa généalogie (2009)

Fille d'un orphelin de la Shoah, Marianne Rubinstein éprouve la nécessité intime d'obtenir des informations sur sa famille. Elle ressent la nécessité de se positionner, d'avoir des réponses par rapport au passé afin de pouvoir trouver une place dans le présent, et elle envisage de pouvoir atteindre cet objectif à travers la reconstitution de ses racines : « L'individu a besoin de la mémoire familiale pour construire son histoire personnelle, celle-ci relevant toujours un peu de la "reconstruction" et donc de la "fiction vraie"[...] » (Barjonet, 2020 : 9). Son père a perdu ses parents et une grande partie de leurs familles dans les camps. Il n'a pas réussi à raconter ses origines ni à en garder ou à en transmettre le souvenir : il a de cette manière dénié à ses enfants l'accès au passé familial.

En lien à cette situation particulière, l'autrice avait déjà consacré une première enquête littéraire – *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002) – à la thématique de l'amnésie subie par les héritiers de la Shoah : « sans doute voulais-je mieux cerner l'emprise d'une histoire que nous n'avions pas vécue, et qui pourtant pesait sur nos vies » (Rubinstein, 2009 : 29). Dans son premier texte, l'autrice s'est interrogée sur les conséquences de l'oubli – déterminé par la nécessité de survivre après le traumatisme de la perte – sur les enfants des orphelins de l'Holocauste, en tressant son histoire avec celle de ses interlocuteur.ice.s auquel.le.s elle avait proposé de répondre à un questionnaire centré sur leurs expériences dans des familles où les souvenirs étaient restés muets. Outre le fait que cette démarche permette de comprendre qu'elle partage avec d'autres un même destin tragique lié au refus de se remémorer du passé tragique et à l'enfouissement des souvenirs par les parents, elle s'est rendu compte que la souffrance des enfants s'avère être absolument irrésolvable chez ses interviewés. Ce constat l'a incitée à poursuivre ses recherches quelques années plus tard avec son deuxième livre. *C'est maintenant du passé* se concentre ainsi sur la recherche de la famille de son père et sur la recherche de détails, même les plus infimes, qui pourraient permettre à l'autrice de construire une sorte de nouvelle histoire familiale.

Malgré la réticence paternelle, – « j'ai toujours eu le sentiment qu'il [Serge] voulait conserver ses souvenirs pour lui et à la fois nous en protéger » (Barjonet, 2022 : 58) – Rubinstein veut se débarrasser d'un « manteau trop lourd » (Rubinstein 2009 : 154), une sorte pesanteur empêchant de regarder au-delà, de vivre harmonieusement et paisiblement. « Cette omniprésence de la Shoah, ce sentiment d'être toujours un orphelin rendent anecdotique à ses

yeux la question de la transmission de son histoire à ses enfants » (Rubinstein 2009 : 18), vu que les enfants, comme tous ceux qui n'ont pas vécu les expériences traumatisantes, ne peuvent pas comprendre la réalité des camps. En outre, le récit, ou la tentative de raconter les souffrances supportées, ne pourrait jamais exprimer la vérité de ce qui s'est passé, pouvant même par moments la déformer. L'auteure se lance alors dans ses recherches, contre la volonté de son père, afin de recomposer la mémoire du passé à partir du futur. La mémoire ainsi recouvrée, lui permet de composer un récit, incertain et incomplet, constitué par l'assemblage des matériaux hétérogènes qu'elle parvient à récupérer au cours de ses recherches : images, objets, documents, témoignages.

Comme dans le livre de Cohen précédemment présenté, *C'est maintenant du passé*, se présente dès les premières pages dans une structure fragmentaire : il est composé de cinquante chapitres non numérotés et non titrés, constitués de bouts de texte séparés par des espaces blancs. Il s'agit également d'un dispositif phototextuel dans lequel le texte est accompagné de quatorze photographies en noir et blanc, dont six sont des portraits d'individus et deux de groupes familiaux ; les autres sont cinq reproductions de documents cités et transcrits dans le texte et d'une carte postale illustrant un lieu où le grand-père avait passé des vacances. Les images documentent les résultats de la recherche, font partie du matériel sur lequel la narratrice s'appuie pour composer son texte, et servent à l'illustrer, à intensifier l'impact de ce qui est exposé tout en soulignant la véracité de ce qui est affirmé (Cometa, 2014).

Du point de vue de la construction narrative, en suivant la typologie des livres avec photographies présentée par Marie-Laure Ryan (2018), ce phototexte se présente comme un récit factuel qui utilise des photographies réelles afin de construire une hypothèse d'histoire familiale et une mémoire à laquelle s'accrocher. L'opération de Rubinstein est une sorte d'anamnèse impliquant un effort de recherche pour faire remonter à la surface les souvenirs de ceux et de celles qui ont survécu. Ce processus est développé par la mise en action de la mémoire active, qui fonctionne grâce à la collecte d'éléments extérieurs, d'exogrammes – « (...) dépôts de mémoire, matériaux extérieurs au corps comme les photographies, les livres, les vidéos, les enregistrements sonores, toute forme symbolique reproduite sur un support » (Morteo, 2010 : 32, ma traduction) – qui peuvent contribuer à la constitution d'une nouvelle archive de la mémoire.

De cette façon, l'autrice vise à contrecarrer l'amnésie induite en construisant son enquête au-delà et en dépit des silences paternels ; il ne s'agit pas de récupérer un souvenir

traumatique, vu que la recherche a un but de connaissance et sert à accepter l'histoire : pour contrecarrer l'oubli, on redonne vie et substance à la famille disparue. Dans ce contexte, les photographies, que l'autrice récupère en interrogeant des membres éloignés de sa famille dont elle parvient à retrouver la trace, acquièrent un rôle fondamental. Elle raconte l'aventure de sa recherche visant à reconstruire un passé malgré les d'embûches, et les documents deviennent les supports essentiels pour la soutenir dans son cheminement vers la connaissance, vers la composition d'un semblant de vérité : « Utiliser ces entrelacs pour appréhender quelque chose auquel les mots seuls ne donnent pas accès, de plus enfoui que le langage, d'inaccessible à la pensée. » (Rubinstein, 2012 : 116)

Sur sa vie d'enfant, mon père a décidé de se taire (sauf quelques anecdotes, toujours les mêmes). Ce n'est pas un silence passif, mais un silence qui préserve et sauvegarde : de l'incrédulité, de l'absence de compréhension, de la compassion, de la banalisation. Le souvenir reste intact, inaliénable, intouchable. (*idem* : 80)

L'opération de Marianne Rubinstein pour contrer l'amnésie traumatique paternelle est très particulière. Le texte présente la recherche qui se construit pas à pas ainsi que les preuves objectives retrouvées qui constituent les pièces de la mosaïque de l'histoire familiale ; une mosaïque imparfaite dont les morceaux manquants sont les plus nombreux. L'écrivaine travaille sur plusieurs fronts dans la recherche des souvenirs et aborde une diversité de questions : la première concerne la difficulté du père à se remémorer et sa décision d'éviter le souvenir parce que cela lui provoquerait démesurément de souffrances. C'est ce choix qui a généré un sentiment d'incomplétude chez ses enfants (comme cela a pu être le cas pour l'oncle de Marcel Cohen et à ses filles). Ensuite, le passage du temps et la disparition progressive des témoins rendent la reconstitution du passé encore peu aisée. Enfin, elle a dû faire les comptes avec la dispersion des Juifs après la Shoah avec la complexité de la recherche des membres de la famille et d'obtenir des informations utiles. Au début du livre, Rubinstein expose le problème qu'elle va tenter de résoudre à travers un processus d'écriture et d'investigation qui débute sur un questionnement :

Que sait-on d'eux ? Pas grand-chose. Lui est arrivé en 1925, elle en 31. Ils se sont mariés en 34. De leur union est né un fils auquel – comme le veut la tradition juive – ils ont donné le prénom du grand-père paternel disparu, Samuel, mais qu'ils n'ont jamais appelé autrement que Serge, ou Sergelu (qu'ils prononçaient, j'imagine, « Sergelou »). (*idem* : 13)

« Que sait-on d'eux ? », la question est réitérée tout au long du volume, indiquant au lecteur ou à la lectrice le chemin qui sera emprunté pour reconstruire l'identité familiale. Et cette première question est rapidement accompagnée d'une seconde : « Pourquoi écrire ? » (*idem* : 22). En passant de la communauté du livre précédent – consacré aux enfants des victimes de la Shoah et au manque de mémoire familiale dont ils souffrent – et en se concentrant plus directement sur le cercle étroit de la famille de son père, par l'affirmation de sa propre individualité et à travers ce nouveau questionnement, l'écrivaine explicite sa relation entre la communauté familiale et le moi qui prend la parole dans l'incipit, car d'un côté se trouvent les disparus et de l'autre leur héritière, héritière du néant qui les a submergés et, par conséquent, submergée par le néant elle-même. Rubinstein écrit ainsi pour les faire exister et pour exister elle-même :

J'écris parce que j'ai un problème de place. Certes. Mais ce livre-là, pourquoi je l'écris ? Pourquoi a-t-il renversé toutes les priorités ? (...) Pour qu'ils aient leur place. Et le vide qu'ils ont laissé en moi et sur lequel le regard appuie sans cesse – car avec le nom que je porte, comment pourrais-je ne pas être juive ? - se remplit » (*idem* : 26).

Certaines découvertes sont très significatives et donnent tout leur sens à une recherche : par exemple, la récupération d'une photographie représentant un groupe familial lors d'un enterrement permet enfin d'octroyer un visage à la grand-mère, réveillant la mémoire paternelle d'une part et permettant d'autre part la reconstitution de la généalogie de l'autrice. Le père ne peut qu'accepter le fait que sa fille ressemble à sa grand-mère : « La meilleure preuve que je suis bien le fils de ma mère, c'est toi. Mes cousines me l'ont dit. Elles m'ont dit : C'est incroyable comme Marianne ressemble à ta mère » (*idem* : 128). Le rôle de la photographie est ici crucial car elle contribue à la reconstruction de la mémoire du père, établit la filiation et la généalogie et détermine l'identité de la fille. Pour corroborer l'importance de cette découverte, l'auteure propose au lecteur la photographie originale accompagnée d'un agrandissement du détail du portrait de la grand-mère sans ajouter d'explications ou de descriptions. Ce faisant et comme chez Cohen, la photographie intervient dans le récit comme illustration et comme vérification de ce qui est raconté, le fameux principe du « ça a été » barthésien (Barthes, 1979 : 99).

## Conclusion

Comme le dit très bien Claude Burgelin, la fin ultime de ces récits de filiation, post-mémoriels et phototextuels est celle d'« [é]crire pour repêcher quelques-uns des disparus et leur donner une tombe de mots » (Burgelin, 2012 : 236).

Dans ce contexte, on peut remarquer que la démarche de récupération mémorielle des auteur.e.s ne vise presque jamais la reconstruction historique, il s'agit plutôt pour eux de redonner une consistance aux disparus pour faire face à l'étiollement progressif de la mémoire familiale. Ils entreprennent une remontée dans le temps et dans l'histoire de la famille en suivant la trace de leur généalogie, pour connaître leurs racines et donner un nom et, si possible, un visage à leurs ancêtres. Il s'agit en outre de faire la paix avec son passé, un passé par procuration comme celui de tous les fils de témoins, que Marianne Hirsch a défini de « post-mémoire » (Hirsch, 1997), qui ne manque toutefois de peser sur les existences présentes. Les dispositifs mis à profit – les enquêtes, la recherche d'indices, d'objets et de documents, et en premier lieu de photographies – permettent la reconstitution de ce passé parce qu'ils en sont les traces évidentes, celles à partir desquelles un nouveau récit peut être établi. Et ce récit ne pourra être qu'une hypothèse, composée de fragments et de matériaux divers qui, ensemble, pourront donner lieu à une narration de ce qui sans doute a été. Selon Philippe Ortel « (...) un dispositif est une matrice d'interactions potentielles, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle » (Ortel, 2008 : 6), parce qu'il « génère (...) des interactions multiples entre textes et images » (*idem*) à l'intérieur du livre, mais ces interactions concernent aussi les auteur.e.s qui se relationnent avec les composantes rassemblées pour leur donner un sens afin de créer une narration, et les lecteurs, les destinataires du processus de création qui se réagiront probablement diversement aux matériaux proposés en créant leur propre version de l'histoire racontée.

## Bibliographie

AMATULLI, Margareth (2021). *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*. Fano : Metauro.

AMATULLI, Margareth (2022). « La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse : la place de la photographie », *Feuillages*, n°5, « Identité en héritage, identité en partage » <URL :

<https://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/feuillages/feuillages5/6.%20Amatulli.pdf>

[consulté le 24/XI/2023].

AUGÉ, Marc (1998). *Les Formes de l'oubli*. Paris : Payot & Rivages.

BARJONET, Aurélie (2020). *L'ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*. Paris : Kimé.

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.

BURGELIN, Claude (2012). « Esquisse d'une fantomologie », Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp.227-236.

COHEN, Marcel (2013). *Sur la scène intérieure. Faits*. Paris : Gallimard.

COMETA, Michele (2014). « Forme e retoriche del fototesto letterario », in M. Cometa e R. Cogliatore (dir.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, pp. 69-115.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Écorces*. Paris : Minuit.

« Georges Didi-Huberman vous présente ses ouvrages *Écorces* et *L'œil de l'histoire. Atlas ou le gai savoir inquiet* aux éditions de Minuit », 8/11/2011. <URL :<https://www.youtube.com/watch?v=u0-jhLbdCqk&t=50s>> [consulté le 23/VII/2023].

FARGE, Arlette (2003). « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003, 235 p., 30 ill. NB, 22,5 E. », *Études photographiques*, n° 15, Novembre 2004. <URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/405>> [consulté le 23/VII/2023]

GRONOWSKI, Simon (2005). *L'Enfant du 20<sup>e</sup> convoi*. Liège : Luc Pire.

HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

HIRSCH, Marianne (2010). « Images rescapées : les photographies de l'Holocauste et le travail de post-mémoire », Fondation Auschwitz, pp.1- 22, en ligne, URL : [http://www.auschwitz.be/images/\\_expertises/hirsch.pdf](http://www.auschwitz.be/images/_expertises/hirsch.pdf), consulté le 5 novembre 2022.

MORTEO, Marzia (2010). « Exogrammi di memoria perduta: amnesia, indagine sui ricordi cancellati ». *Comunicazioni sociali*, 32, n°1, pp.30-37.

NDIAYE, Marie (2011). *Y penser sans cesse*. Bordeaux : L'Arbre Vengeur.

NORDHOLT, Annelies Schulte (2020). « Cixous et l'écriture de la postmémoire (*Gare d'Osnabruck à Jérusalem*) », Francesca Dainese et Elena Quaglia (dir.), *Contourner le vide : écriture et judéité(s) après la Shoah*. Firenze : Giuntina, pp.81-93.

ORTEL, Philippe (2008). « Vers une poétique des dispositifs », ID (dir.), *Discours, image, dispositif*. Paris : L'Harmattan, pp.33-58.

POMIAN, Krzysztof (1999). *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard.

RACZYMOW, Henri (2004). *Reliques*. Paris : Gallimard.

RUBINSTEIN, Marianne (2002). *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*. Paris : Verticales.

RUBINSTEIN, Marianne (2009). *C'est maintenant du passé*. Paris : Verticales.

RYAN, Marie-Laure (2018). « Photos, Facts and Fiction. Literary Texts and Mechanical Representation », *CoSMo Comparative Studies in Modernism*, n°13 (Fall), pp. 37-50, <URL: <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/3110/2765>> [consulté le 23/VII/2023].