

# INTERCÂMBIO

Revue d'études françaises ♦ ISSN 0873-366X



Numéro 16 (2023)

**La Mémoire fermentée**  
Entre souvenir et imaginaire



Éditeur  
David Pinho Barros

Stévin Yvan Obiang  
Brigitte Rigaux-Pirastru  
Alejandro Muñoz Aporta  
Carme Figuerola Cabrol  
Elisa Bricco  
Gwenaël Lamarque  
Johanna Carvajal González  
Rose-Marie Volle  
Susanne Müller

# ***INTERCÂMBIO***

*Revue d'Études Françaises*  
*French Studies Journal*

2.<sup>a</sup> série, n.º 16, 2023

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

**Título:**

*Intercâmbio*  
2ª série, n.º 16, 2023

**DOI do presente número:**

<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int16>

**Propriedade:**

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**Diretor:**

José Domingues de Almeida (Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa)

**Organizador do presente número:**

David Pinho Barros (Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa)

**Comissão científica do presente número:**

Adela Cortijo Talavera (Universitat de València)  
Adrien Tallent (Sorbonne Université)  
Ana Beatriz Coelho (Université Bordeaux Montaigne)  
Christofi Christakis (University of Cyprus)  
Corentin Lahouste (Université Laval)  
Emmanuelle Stock (Université de Rouen Normandie)  
Giulia Scialpi (Université Paris Nanterre)  
Hélder Mendes Baião (Université de Berne)  
Marcela Ścibiorska (Vrije Universiteit Brussel)  
Virginie Giuliana (Université Clermont Auvergne)

**Periodicidade:**

Anual

**ISSN:**

0873-366X

**DOI:**

<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int>

**Capa:**

David Pinho Barros, com pormenor da fotografia “Bannières et étendards traditionnels, à l’intérieur du temple du Souvenir indochinois. Jardin colonial de Nogent-sur-Marne. 1920.” (Bibliothèque nationale de France, domínio público)

**Sede e redação:**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Via Panorâmica, s/n – 4150-564 Porto – Portugal

**Correio eletrónico:**

[intercambio@letras.up.pt](mailto:intercambio@letras.up.pt)

**URL:**

<https://ojs.letras.up.pt/index.php/int>

**Nota:**

Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.

## TABLE DES MATIÈRES

Éditorial – La mémoire fermentée: Entre souvenir et imaginaire .....	5
David Pinho Barros	
La reconstruction mémorielle au prisme de l’intermédialité : Cas de <i>La Mystérieuse Flamme de la reine Loana</i> d’Umberto Eco .....	7
Stévin Yvan Obianga Mintsá	
La narration oubliée : La fuite sans l’expulsion dans le cinéma germanophone .....	26
Brigitte Rigaux-Pirastru	
« Le fils sera contre son père ». Le rejet de l’héritage paternel dans la BD des descendants de survivants de l’Holocauste .....	43
Alejandro Muñoz Aporta	
La reconstruction de la mémoire de la Shoah dans le phototexte français contemporain ...	58
Elisa Bricco	
Garder en mémoire Camille Claudel un siècle plus tard .....	73
Carne Figuerola	
Des mémoires aux mises en récits (« storytelling ») : raconter sa vie en politique dans la France des années 1970 jusqu’à de nos jours .....	89
Gwenaél Lamarque	
Les murales : Témoins des mémoires. Un rendez-vous avec les signataires de la paix au Choco (Colombie) .....	110
Johanna Carvajal González	
Histoires de famille : Remémoration, transmission et réinvention d’une langue à l’autre ...	138
Rose-Marie Volle	
L’art contemporain traversé par la mémoire ou la survivance de l’histoire des guerres .....	150
Susanne Müller	

## ÉDITORIAL

### LA MEMOIRE FERMENTÉE: ENTRE SOUVENIR ET IMAGINAIRE

David Pinho Barros  
Universidade do Porto  
dbarros@letras.up.pt

Dans un entretien de Catherine Argand avec António Lobo Antunes pour *L'Express* en novembre 1999, l'écrivain et psychiatre portugais a soutenu que « l'imagination c'est de la mémoire fermentée. Quand on perd la mémoire on perd sa faculté d'imaginer. ». Et on pourrait d'ailleurs ajouter que ce principe est valable non seulement pour les individus, mais aussi pour les sociétés. Ce numéro d'*Intercâmbio* part de cette prémisse : c'est-à-dire, que la création se lance toujours à partir du coffre des souvenirs – joyeux ou traumatiques, nets ou flous, rigoureux ou impressionnistes –, qu'elle réécrit, réinvente, manipule et transmédie.

Le premier texte, de **Stévin Yvan Obianga Mintsá**, travaille cette idée à partir du roman *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, en montrant comment une multiplicité de supports, de la bande dessinée à l'image photo-journalistique, collaborent dans ce projet multimodal pour la reconstruction, entre le familial et l'historique, de la mémoire perdue du protagoniste Yambo. **Brigitte Rigaux-Pirastru**, en revanche, explore dans son texte un autre domaine géographique, mais temporellement et idéologiquement proche de celui ressuscité dans le roman d'Umberto Eco : la fin du Troisième Reich et l'immédiat après-guerre en Allemagne. Son texte s'intéresse à la représentation et mise en question, par le cinéma germanophone, du phénomène historiquement connu comme « fuite et expulsion », et à la façon dont ces films ont privilégié la fuite et négligé « les événements liés à l'expulsion, en raison d'une concurrence des mémoires avec celle de la Shoah ».

La Shoah est précisément le thème des deux articles suivants. **Alejandro Muñoz Aporta** s'en prend à sa représentation en bande dessinée par les descendants des survivants de l'Holocauste tels que Michel Kichka et Joann Sfar; tandis qu'**Elisa Bricco** construit sa réflexion autour des phototextes, notamment de ceux de Marcel Cohen et Marianne Rubinstein, où la mémoire traumatique du passé est reconfigurée par le récit.

Dans le bloc suivant, la mémoire n'est plus celle de l'individu anonyme, mais celle de la célébrité. **Carne Figuerola** écrit sur la sculptrice Camille Claudel, et sur la façon dont les portraits littéraires créés par Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous contribuent à sa cristallisation dans la mémoire collective. **Gwenaël Lamarque** se dédie aux écrits des femmes et hommes politiques et explique le phénomène social de l'écriture de soi et du partage public de la mémoire intime.

Ce numéro se termine par trois articles sur la contemporanéité, qui se rapprochent par leur réflexion commune autour du dialogue entre la mémoire écrite et l'image. **Johanna Carvajal González** se dédie au rôle de la peinture murale dans la région du Choco en Colombie, et explique comment cette culture artistique idéologiquement engagée et pacifiste a contribué à repenser la mémoire collective du conflit qui sévit dans le pays depuis les années 40 du XX<sup>e</sup> siècle. **Rose-Marie Volle** étudie un cas concret de son travail dans le cadre de l'enseignement de FLE, entre langue et photographie, pour comprendre comment et « [p]ourquoi l'appropriation d'une langue étrangère peut-elle être le lieu privilégié d'un travail sur la mémoire » ? Et, finalement, **Susanne Müller** « aborde la contribution de la création artistique contemporaine à la (com)mémoration d'un passé conflictuel », clôturant ce volume avec une réflexion sur l'art transformateur des souvenirs.

### Bibliographie

ARGAND, Catherine (1999). António Lobo Antunes : Entretien. *L'Express*. En ligne sur [www.lexpress.fr/culture/livre/antonio-lobo-antunes\\_801662.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/antonio-lobo-antunes_801662.html)

LA RECONSTRUCTION MÉMORIELLE AU PRISME DE  
L'INTERMÉDIALITÉ : CAS DE *LA MYSTÉRIEUSE*  
*FLAMME DE LA REINE LOANA* D'UMBERTO ECO

Stévin Yvan Obianga Mints  
Université Omar-Bongo  
stevinyvanobiang@gmail.com

**Résumé :** Cet article explore la façon dont Umberto Eco aborde la reconstruction de la mémoire dans son roman *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* en utilisant le concept d'intermédialité. L'intermédialité fait référence à l'interaction entre différents médias tels que la littérature, les images, la musique, etc. Nous souhaitons montrer comment Eco intègre ces divers médias pour représenter et reconstruire les souvenirs du protagoniste. Il met en lumière comment l'utilisation d'une variété de médias influence la manière dont les souvenirs sont exprimés, interprétés et compris dans le contexte de la narration de l'identité perdue du personnage principal. En analysant le roman sous cet angle, l'article offre des perspectives nouvelles sur la manière dont la reconstruction mémorielle peut être façonnée par l'intermédialité dans le contexte de l'œuvre d'Umberto Eco.

**Mots-clés :** Histoire, Mémoire, Intermédialité, Fascisme, Trace

**Abstract:** This article explores how Umberto Eco approaches the reconstruction of memory in his novel *The Mysterious Flame of Queen Loana* using the concept of intermediality. Intermediality refers to the interaction between different media such as literature, images, music, etc. We aim to demonstrate how Eco integrates these diverse media to represent and reconstruct the memories of the protagonist. It highlights how the use of a variety of media influences how memories are expressed, interpreted, and understood in the context of the narrative of the protagonist's lost identity. By analyzing the novel from this perspective, the article provides new insights into how memory reconstruction can be shaped by intermediality in the context of Umberto Eco's work.

**Keywords:** History, Memory, Intermediality, Fascism, Trace

Umberto Eco (1932-2016) était un érudit italien, écrivain, sémioticien et professeur d'université. Il était surtout connu pour ses travaux dans le domaine de la sémiotique, mais il a également acquis une renommée internationale en tant qu'écrivain de fiction. Son cinquième roman *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* explore la mémoire, l'identité et la façon dont les livres et les médias façonnent notre perception du monde. Eco mélange la fiction avec des

éléments visuels tels que des images de bandes dessinées, des publicités et des photographies pour créer une expérience littéraire riche et unique. La mémoire humaine, aussi complexe que fascinante, est au cœur de notre compréhension du passé et de la construction de notre identité. Cependant, elle est sujette à des processus de reconstruction continus, influencé par une multitude de facteurs tels que l'expérience personnelle, les interactions sociales et la représentation médiatique. C'est la raison pour laquelle nous avons intitulé cet article : « reconstruction mémorielle au prisme de l'intermédialité ». L'intermédialité, en tant qu'approche étudiant les interactions entre différents médias, offre un cadre d'analyse pertinent pour appréhender la manière dont la mémoire se forme, évolue et se diffuse dans un contexte multimédia. Les médias qu'ils soient visuels, sonores, écrits ou interactifs, deviennent des agents actifs de notre rapport au passé et à la création de récits mémoriels. Ainsi, la reconstruction mémorielle dépasse le simple cadre individuel pour devenir un phénomène culturel et social, où les médias agissent comme des médiateurs entre le souvenir individuel et la mémoire collective.

Dans cette étude, nous explorerons comment l'intermédialité modifie la manière dont nous nous souvenons et comment les médias participent à la reconstruction de la mémoire individuelle du personnage principal Yambo et à la mémoire collective des Italiens.

## 1. L'alchimie d'un roman

*La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* est certainement le plus personnel des romans d'Umberto Eco, il est assez autobiographique. De nombreux indices éparpillés, nous le suggèrent tout au long de la lecture à savoir : le lieu où se déroule l'intrigue, le Piémont, qui constitue également le lieu de naissance Eco ; l'âge du narrateur, qui correspond à celui de l'auteur au moment où il écrivait ce roman, ainsi qu'une photo d'enfance de l'auteur et sa sœur que l'on peut retrouver au milieu du roman (Eco, 2005: 349). Mais il s'agit avant tout d'une autobiographie livresque que l'auteur veut bien partager avec son lecteur. Et comme tous les romans d'Eco, ce dernier est riche en références culturelles, intertextuelles et en thématiques complexes, rendues évidentes grâce à l'amnésie qui constitue le motif central du roman.

L'histoire se concentre sur un certain protagoniste Yambo, de son vrai nom Giambattista Bodoni, un libraire antiquaire, grand collectionneur des livres anciens et des manuscrits qui, à la suite d'un accident cérébral vasculaire, se réveille amnésique dans un lit

d'hôpital. A son réveil du coma, le médecin en charge de l'examiner découvre avec « stupeur et tremblement » que ce dernier a perdu une partie de sa mémoire affective, il a gardé « une mémoire de papier » (tel est l'intitulé de la deuxième partie du roman). Comme dans un jeu de piste, sa mémoire n'est d'abord que le souvenir des choses lues. Lorsque son médecin lui demande si le nom de « Giambattista Bodoni ça ne vous dit rien ? » (Eco, 2005: 15), il répond de manière mécanique en disant : « Giambattista Bodoni était un célèbre typographe. Mais je suis certain que ce n'est pas moi » (*ibid*). Il évoque par la suite, une à une, toutes ses lectures passées : *Les confessions* de saint Augustin, mais aussi *Rocamboles*, *Fantômas*, *Les misérables*, *Le comte de Monte-Cristo*, sans oublier un nombre incalculable d'ouvrages pour la jeunesse qui vont avoir une importance capitale sur le cours du récit. Sa femme, découvrant que ses proches, ses amis ne sont pas d'un grand secours décide alors de l'envoyer dans la vieille maison de famille de Solara, à la campagne, une immense demeure à moitié abandonnée, tenue par la vieille Amalia. Au grenier, il découvre un véritable trésor dans des malles : vieux illustrés et romans feuilletés que collectionnait son grand-père, cahiers de chansonnettes fascistes de sa propre enfance et bandes dessinées étrangères. En lisant chaque jour et en consultant ces objets du grenier, il réalise que ces derniers sont plus utiles dans cette quête de ce qui n'est plus. De là-bas aussi, il découvre également de quelles lectures et de quels films il a été constitué, de quelles passions il a été nourri (nous assistons à un premier moment où la reconstruction mémorielle est individuelle). Un deuxième accident dû à une trop forte émotion le replonge dans le coma. Et contre toute attente, il se souvient : de son grand-père, de son père. Il reconstitue les années du fascisme, avançant à tâtons au fil de ses souvenirs flous du règne de Mussolini et de la fin du fascisme qui se fait en deux temps. D'abord « Mussolini est renversé et arrêté à l'été 1943 », quand les Alliés prennent pied en Italie du sud. « Le général Badoglio forme donc un gouvernement provisoire qui demande l'armistice en septembre 1943 ». Puis en 1944, « les patriotes pendent le Duce et sa maîtresse, Clara Petacci, sur une place de Milan » (de là, elle devient collective et met en scène les années obscures de l'histoire de l'Italie. Notamment l'âge d'or de la propagande fasciste).

En somme, ce roman explore la relation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, en mettant l'accent sur le pouvoir des livres, des images et de la musique pour façonner notre identité et notre compréhension du monde. Yambo entraîne le lecteur dans sa bibliothèque d'enfance et revisite avec lui les livres, les bandes dessinées, les magazines et les chansons qui ont marqué sa jeunesse et celle de tous les jeunes italiens de l'époque.

## 2. Le passé fasciste comme trace textuelle

Au moment où prend fin la Seconde Guerre mondiale, Umberto Eco avait 13 ans. On peut à cet effet affirmer qu'il a connu cette guerre, sans oublier son cortège de violences, d'atrocité et de famine. Il porte donc en lui non seulement la forme entière de l'inhumaine condition mais aussi *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (Kundera, 1984), cette dernière qui est devenue pour lui une trace indélébile d'un passé dont il ne peut se défaire. Raison pour laquelle il estime que « le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne » (Eco, 1985 : 76). Mais de quel passé s'agit-il ? Il s'agit bien évidemment du Fascisme, né en Europe après la Première Guerre mondiale,

un mouvement révolutionnaire de masse, organisé en parti antiparlementaire et antidémocratique, qui emploie la terreur et la violence pour éliminer ses adversaires et s'arroger le monopole du pouvoir; l'instauration d'un régime à parti unique; la suprématie d'un chef, qui concentre le monopole du pouvoir, incarné par sa propre personne adulée comme un dieu tutélaire; un système policier qui surveille les « ennemis intérieurs » et réprime les opposants; un réseau tentaculaire d'organisations contrôlant tous les aspects de la vie individuelle et collective; un appareil de propagande visant à la mobilisation permanente et à l'endoctrinement des masses conformément aux principes, aux idées, idéaux et valeurs d'une idéologie imposée comme une religion séculière; une politique extérieure agressive, imprégnée d'expansionnisme idéologique et territorial. (Gentile, 2004 : 117-119)

De cette description faite du Fascisme, Umberto Eco en garde une trace indélébile et en fait un motif d'écriture, traduisant la mémoire objective d'une génération. La trace est la marque qui subsiste après un événement passé ou une action accomplie. Elle « oriente la chasse, l'enquête, la quête, la recherche » (Ricœur, 1985 : 218). La trace interdit l'oubli en ce sens qu'elle permet une réminiscence de l'histoire ; de sorte qu'elle signifie « sans faire apparaître ». Glissant la définit comme « ce qui est resté dans la tête, dans le corps après la Traite sur les eaux immenses [...] la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau » (Glissant, 1992 : 23). De ce fait, la trace permet de remonter jusqu'aux zones les plus obscures de la mémoire, de nommer le passé oublié, de l'inscrire dans un paysage textuel. De ce fait, elle permet une pénétration dans « le Temple du temps » (Eco, 2005 : 288), lieu de rencontre entre le passé et le présent. C'est ce qui permet une transition entre l'acte passé et l'acte présent. Elle est pour ainsi dire une conscience du temps.

La trace est en somme ce vécu, une création originale qui offre un système symbolique permettant aux écrivains de reconstituer une communauté afin de recréer un lien avec le passé. Ainsi, en s'inspirant des trames et traces du Fascisme et de l'Italie pendant la Seconde Guerre mondiale, Umberto Eco remonte le cours du temps en apportant la preuve que non seulement la littérature a aussi son mot à dire mais aussi, elle est le lieu par excellence où nous devons nous remémorer notre histoire, notre passé. Car en elle se traduit la conscience y compris l'impensé d'une époque, et donc la mémoire que celle-ci entretient avec le passé. Les actions et faits relatés par les écrivains sont telles des images qui retracent le passé dans le présent. Faisant du texte littéraire le lieu où se forge la mémoire collective des hommes. Ainsi les grandes questions auxquelles veut répondre Umberto Eco sont les suivantes : pourquoi écrire sur le passé ? Raconter le passé est-ce une façon de fuir le présent ? Et pour répondre à ces interrogations, l'écrivain donne la parole à son personnage principal Yambo. Ce dernier déclare à ce propos :

Pour sauter tu dois faire un bond en avant, mais pour ce faire, tu dois prendre ton élan, et donc retourner en arrière, dans le passé. Si tu ne retournes pas en arrière, tu ne vas pas en avant. Voilà, j'ai l'impression que pour dire ce que je fais après, il faut que j'aie beaucoup d'idées sur ce que je faisais avant. Tu te prépares à faire une chose pour changer quelque chose qui était là avant (...) Nous vivons dans les trois moments de l'attente, de l'attention et de la mémoire, et l'un ne peut se passer de l'autre. Tu ne parviens pas à tendre vers le futur parce que tu as perdu ton passé. (Eco, 2005 : 42)

De cette citation on retient premièrement que l'écriture sur le passé et l'histoire du Fascisme seraient d'emblée une réflexion sinon une pensée en mouvement. Celle-ci puise sa force signifiante dans un va-et-vient incessant entre le passé et le présent. Deuxièmement, ces écritures ou réflexions seraient aussi nées de l'urgence de dire d'un écrivain, homme de lettres qui aime la vérité et pour qui le passé est notre école à laquelle il nous faut toujours revenir pour faire une anamnèse. Ainsi, le Fascisme et les images de sa représentation dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* feraient revivre l'histoire passée pour les générations présentes et futures mais surtout une manière de leur dire « plus jamais ça ».

Dans ce roman, Umberto Eco, à travers le personnage principal de son roman, fait le témoignage du vécu des jeunes italiens sous le règne de Mussolini. On peut lire : « Nous chantions chaque matin pour Benito Mussolini [...] Peut-être était-ce la sagesse populaire qui nous consolait avec des rengaines presque enfantines de cette rhétorique de l'héroïsme qu'on devait subir à chaque instant ? » (*idem* : 236). En intégrant ce témoignage dans le récit, Eco

capture l'atmosphère culturelle et sociale de cette période particulière. Le roman offre ainsi une exploration non seulement des souvenirs individuels du protagoniste, mais aussi des expériences collectives de toute une génération, offrant un aperçu du climat politique et social qui régnait en Italie sous Mussolini. Plus loin nous lisons :

Des jours plus tard, dans un rassemblement où nous étions tous alignés en uniformes [...] et on devait prononcer le Serment. « Au nom de Dieu et de l'Italie, je jure d'exécuter les ordres du Duce et de servir avec toutes mes forces et, si nécessaire, avec mon sang, la cause de la Révolution fasciste. Vous le jurez ? » Et tous nous devions répondre : « Je le jure ! » (*idem* : 408)

Ces passages montrent en effet, le culte non seulement de Benito Mussolini mais aussi de la propagande fasciste dans laquelle les jeunes italiens ont grandi. À travers ces souvenirs de Yambo, Eco fait allusion à des événements historiques et politiques de l'époque, mais il se concentre également sur la vie quotidienne, les divertissements, les attentes sociales et les valeurs de la jeunesse italienne de l'époque. Cela permet au lecteur de saisir une idée du contexte historique et culturel dans lequel évoluaient les jeunes sous le régime de Mussolini, tout en explorant la façon dont la culture populaire a façonné leurs expériences et leurs perceptions de la vie. Rappelons que cette propagande fasciste a touché tous les domaines de la société italienne, par l'embrigadement des masses : dès la maternelle par exemple, « les *Balilla*, défilent en uniforme noir, saluent à la romaine, assistent aux manifestations du régime, s'entraînent avec *des fusils de bois*. » (*idem*: 415). La force, la violence sont exaltées.

Mais ce passé qu'on entend représenter, ce témoignage qu'on entend faire sur la propagande fasciste, de quoi est-il composé ? De quels éléments résulte-t-il ? Par quoi est-il rendu possible ? Pour y répondre, on devrait dire que la matérialisation du passé est à regarder du côté des signifiants visuels et auditifs.

### 3. L'intermédialité, un choix esthétique conscient

C'est parce que la littérature est évolutive que les théories littéraires se succèdent, se complète et se prolongent le plus souvent. D'un système de signe à un autre, la saisie et la médiatisation d'un phénomène produit toujours un effet particulier. Ceci parce qu'une théorie littéraire peut être « chargée de sens différents » qu'elle finit par devenir « une notion ambiguë

du discours littéraire. » (Samoyault, 2001 : 5). C'est le cas de l'intertextualité qui finit par donner naissance à l'intermédialité. Celle-ci à son tour connaîtra une inflation d'approches au point d'en être aujourd'hui une méthode incontournable dans l'analyse de l'oeuvre d'art. En particulier le texte littéraire. Mais pourquoi l'intermédialité ?

C'est parce que le monde actuel est plongé dans une dynamique complexe du fait de la fluidité des échanges, que l'économie du savoir a changé pour venir à bout de cette complexité. Ainsi, il n'est plus possible d'appréhender un objet à partir d'une seule science. Il faut *ipso facto* la démultiplication des points de vue, qui fait naître des formes inouïes, et dont le caractère mixte, hybride force les frontières génériques établies et impose aux critiques une refondation de leurs outils d'investigation. On assiste dès lors à une rupture épistémologique, à un passage de l'interdisciplinarité à l'interartialité, avec l'idée que tous les discours s'enchevêtrent et ont en partage un élément qui leur est commun : la recherche du savoir, de *la terre promise*. De ce fait, ces discours doivent coopérer pour une meilleure approche du monde dont le sens est plus complexe, et qui désormais procède par interconnexions multiples. C'est justement dans cette optique que l'intermédialité est nécessaire parce qu'elle intensifie les possibilités de création et de divulgation de connaissances, tout en accélérant le processus d'hybridation et de décloisonnement des arts. On assiste à cet effet, à des transferts intermédiaires, issus du croisement entre l'art et la technologie, provoquant ainsi des transformations qui affectent la nature même des processus de création. De plus, Jürgen E. Müller, en expliquant le pourquoi de l'intermédialité, dira à ce propos :

Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme le passage d'un système de signes à un autre» (p. 59). La définition reste convaincante; alors, quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité? Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques (Müller, 2000: 106).

Du point de vue de la littérature, il ne suffit plus de comprendre les formes d'interaction entre les différents dispositifs intermédiaires. Il faut chercher les raisons mêmes du choix intermédiaire en tant que nouveau langage dans le contexte de la création littéraire contemporaine. Une nouvelle langue qui nous sort des lieux connus de représentation. Désormais le paysage littéraire change, compte tenu de nouvelles constructions textuelle et

artistique en vogue dans les créations artistiques contemporaines. La convocation de la peinture au cinéma, l'invitation et l'« invocation » de la musique dans la poésie, le glissement des formes artistiques en littérature fait partie du nouveau fétiche de la création littéraire actuel. De plus en plus, la littérature devient un champ, *inchoatif*. Au sens où, elle peut être considérée comme l'espace à l'intérieur duquel l'imbrication des médias relève d'un nouveau devenir de la nature et du fonctionnement de la littérature.

L'intermédialité naît aussi en réponse à une modernité qui ne se prête plus à une définition toute faite, donc devenue complexe. En insérant des photos, des images, des partitions musicales et même la peinture dans leurs textes, les auteurs contemporains laissent à lire que la littérature ne suffit plus, toute seule à dire le réel. On note parmi ceux-ci : Célestin Monga avec *Fragments d'un crépuscule blessé* (1990), Kossi Efoui et *La fabrique des cérémonies* (2001), J. M. G. Le Clézio avec *Ritournelle de la faim* (2008), Edem Awumey et *Les pieds sales* (2009), Alain Mabanckou dans *Demain j'aurai vingt ans* (2010), etc. La mise en résonance des médias au sein du média littéraire est une pratique qui a cours dans toutes les aires culturelles, au regard de cette liste minimale. L'une des conditions d'émergence de l'intermédialité, par extension, pourrait aussi être la domination de ce qu'Arjun Appadurai a appelé les « paysages ». C'est-à-dire l'évolution vertigineuse des échanges translocaux. D'après ce dernier, l'avènement de la technologie et son évolution sans précédent a participé à l'accélération des transferts et les a même démultipliés. C'est ainsi qu'en passant de la localité à la globalité culturelle, Appadurai propose de lire les nouveaux rapports mondiaux sous le regard de cinq éléments qu'il nomme « paysages ». Il s'agit notamment des « ethnoscapés » (flux humains), des « financescapés » (fluidité des capitaux), des « idéoscapés » (dissémination des idéologies politiques), des « technoscapés » (globalisation des technologies), et enfin des « médiascapés » (vulgarisation de l'information et de l'image) (Appadurai, 2005 : 102). On peut lire à travers cette « taxinomie » des échanges que le monde actuel est de plus en plus « appareillé », « imagé », et « idéologisé ». Par conséquent, ce qu'Ignacio Ramonet appelle les cinq domaines traditionnels de la puissance sont affectés. En l'occurrence : la politique, l'économie, le militaire, la technologie et la culture (Ramonet, 2002: 11). Par ricochet, la création artistique l'est bien davantage, d'où la rencontre des médias qui infléchit les projets esthétiques contemporains.

Finalement, de la complexité du monde on en arrive à celle de l'écriture à cause de l'imbrication discursive et médiatique. Les médias sont toujours et resteront dépositaires d'un imaginaire, d'un système de pensées, mémoire d'un vécu et fixation d'un temps révolu. Il

importe à présent de voir aussi comme avec l'intertextualité quelle est la fortune et la pertinence de l'intermédialité depuis sa genèse jusqu'aux efforts mis en place pour sa « formalisation ».

Aborder donc la question de l'intermédialité chez Umberto Eco, constitue un discernement, une élucidation des réseaux qui constituent le texte. Mais aussi une mise en évidence dans le contexte de la modernité, de l'insuffisance de la narration ou des mots face aux nouvelles pratiques et représentations sociales de la culture, de l'histoire et de la mémoire. Les tableaux, les photographies et la musique nous informent sur l'élan créatif d'Umberto Eco. La récurrence des médias laisse penser qu'il s'agit d'un choix esthétique conscient. Il est informé, mieux : il est témoin des situations qu'il décrit. Connaissant la complexité et les contrariétés du monde dans lequel il évolue, le choix de l'intermédialité comme un matériau de production textuelle est novateur et surtout salvateur.

#### **4. L'Histoire, la Mémoire face aux dispositifs médiatiques**

Écrire sur l'histoire et la mémoire n'est pas une chose facile pour les écrivains. Du moins pour ceux-là qui ne veulent pas se lancer sur les traces des historiens. C'est-à-dire, du déjà-dit, du connu et trop connu. Il faut donc chercher et faire le choix des moyens originaux pour raconter. Ceci dit, l'écrivain qui décide d'écrire sur l'histoire et la mémoire se veut à l'écoute des bruits du monde, de tout ce que compte la réalité, sans exclusivité d'intention ou de forme. Il ne croit plus ou du moins ne se contente plus des explications de l'historien et de ses manuels. Mais plutôt à des preuves palpables et quantitatives, aux ressources que lui offrent les médias de masse et tous les autres supports de communication. Entre autres : les éléments visuels et sonores, juxtaposition d'images, de couleurs, de sons. Il s'agit là manifestation d'une collaboration, d'un arrangement entre le texte littéraire et les médias.

Eco dans son roman est animé par le désir de rendre vrai par l'image, les morceaux de chansons, et les coupures de journaux. On assiste dès lors à une orientation tout à fait différente dans les productions littéraires, en raison de la prise en compte effective des dispositifs visuels et sonores concrets. En effet, Eco pour rendre compte de la propagande fasciste dans son roman, ne cherche plus d'intermédiaire entre lui et le monde, mais rend compte du réel en donnant directement les morceaux de ce réel. L'enjeu d'une telle attitude est de retrouver son passé et essayer de le revivre pleinement. Non seulement l'écriture de l'histoire doit s'écrire pour

pallier les vides du passé, tel que présenté par l'historien, mais il semble aussi que la conscience mémorielle ne procéderait plus d'objets physiques ou matériels, elle ne serait plus contenue dans les seules archives, mais elle se serait transportée dans les médias. Elle serait décrite pour prévenir une éventuelle disparition de l'être. Car, toute collectivité ou toute individualité n'existe que parce qu'elle a une histoire.

Ainsi, il se voit de plus en plus dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, des coupures de journaux, des affiches ou des images du cinéma, des cartes et timbres postaux, sans oublier la radio qui émet des chansons à la seule gloire du Duce. Les multiples références explicites et implicites de ces médias dans le texte permettent de mieux rendre compte de la réalité historique de cette époque et plus précisément de l'âge d'or de la propagande fasciste. Soulignons tout de même que le régime fasciste est l'un des premiers régimes totalitaires, si ce n'est le premier, à reposer en grande partie sur une propagande moderne basée sur une utilisation rationalisée des moyens de communication comme la presse, le cinéma ou les émissions radiodiffusées.

Examinons quelques médias et ce qu'ils donnent comme informations dans la reconstruction de l'histoire et de la mémoire.

#### 4.1. Le journal

Dès le début du texte, ce média est fortement évoqué d'autant plus qu'il permet au narrateur de reconstruire sa mémoire et son enfance oubliée. Nous lisons aux pages :

Sur la table de la cuisine, il y avait un journal de l'époque de Noël (...), et je me suis mis à le lire [...]. Depuis la fin novembre, les nations unies avaient utilisé l'usage de la force pour libérer le Koweït des Irakiens, les premiers équipements venaient de partir pour l'Arabie Saoudite, on parlait d'une ultime tentative des Etats-Unis pour traiter à Genève avec les ministres de Saddam et de le convaincre de se retirer. Le journal m'aidait à reconstruire certains événements et je le lisais comme si c'étaient les dernières nouvelles. (Eco, 2005 : 115-116)

Dans cet extrait de texte, le narrateur parle d'une manchette donnée par le journal. Il reproduit fidèlement les informations du journal pour manifester son désir de faire vrai à partir du média. Ce passage laisse apparaître un fait mondialement connu : l'annexion du Koweït par

l'Irak. Et mentionne au passage un nom célèbre, dont la mémoire collective irakienne n'est pas prête d'oublier : Saddam Hussein, un tyran irakien qui s'est illustré dans la guerre contre l'Iran et la guerre du Golfe. Il a tenu les rênes de son pays pendant 35 ans, appliquant une forte violence répressive.

Ensuite, le journal apparaît plus explicite et permet au narrateur d'exposer les titres à la une :

Le fascisme était fini. Je pouvais évoquer à nouveau ces moments en allant pêcher dans la collection de journaux. Titres en gros caractères, un régime s'écroule. Le plus intéressant était de voir les journaux des jours suivants. Ils donnaient les nouvelles satisfaites de foules qui faisaient tomber les statuts du Duce de leurs piédestaux ou donnaient des coups de pic pour effacer les faisceaux des licteurs sur les façades des immeubles publics. (*idem*: 417)

Grand-père m'a montré un journal où on annonçait les lois raciales [...] où j'avais appris bien des choses, non seulement comment naissent les enfants (y compris les actes préparatoires de neuf mois avant), mais aussi comment meurent les juifs. (*ibidem*)

Plus loin, le journal apparaît en support physique. Cette représentation matérielle permet au lecteur de lire le journal au même titre que le narrateur Yambo.



Page 340, Quotidien italien publié à Milan depuis les années 40, *Corriere della Sera*, paru le 26 juillet 1943



Page 416, photographies de camps de concentration allemands,  
apparue dans le quotidien *Corriere Lombardo* du 8 août 1945

La présence de cette première page de journal (plus haut à gauche) expose des titres très révélateurs et salvateurs pour les italiens de l'époque : « La démission de Mussolini chef du gouvernement, L'annonce à la nation, Manifestation à Rome, L'exultation de Milan : vive l'Italie ».

Ces titres sont reproduits à travers une typographie singulière et une mise en page originale c'est-à-dire en lettres capitales et en caractère gras d'imprimerie. Elles sont prêtes à créer chez le lecteur l'effet de réel. Cette représentation du journal et de ses titres est entrecoupée par des paragraphes homogènes, qui agissent comme des métatextes pour décrire la suite des événements.

Le deuxième document à droite présente deux photographies tirées du quotidien italien de l'époque *Corriere Lombardo*. La première photo traduit la conséquence (fosse

commune) de ce que les allemands ainsi que leurs alliés ont appelé durant cette période « *La solution finale* », une résolution mise au point le 20 janvier 1942 par ces derniers qui soulignait l'extermination systématique des juifs. La seconde photo plus bas témoigne de l'horreur des camps de concentrations. Plus précisément des conditions dans lesquelles les juifs étaient logés. Ces images traduisent l'impuissance ou les limites du langage poétique face à l'horreur, à l'indicible, à l'innommable.

Par une telle reproduction dans le roman, par la représentation formelle, la mise en page et par la typographie, il y a chez Umberto Eco, ce même souci qu'avait Michel Butor de spatialiser l'écriture. Il s'agit là manifestement d'une tentative de mise en relief du discontinu dans la perception visuelle du narrateur. Cette mise en page devient une représentation artistique de la page qui vise un but précis : donner à voir. Nous rejoignons à cet effet Philip Amangoua Atcha qui stipule que : « La représentation artistique de la page donne l'impression d'avoir [le journal] en main. Cette conception de la page à une double fonction : elle permet de faire "l'économie du discours" et de créer un "effet de réel". Partant, la lisibilité gagne en profondeur et en surface. » (Atcha, 2012 : 75)

D'autre part, cette représentation du journal semble bien éloquente puisqu'elle permet d'éclipser le narrateur au profit du lecteur. Ce dernier devient du coup lecteur direct, actif du journal. C'est-à-dire un lecteur en contact direct avec le journal. Il découvre par ce simulacre, comment a été accueillie la chute de Mussolini par les italiens de l'époque, et dans quelles circonstances.

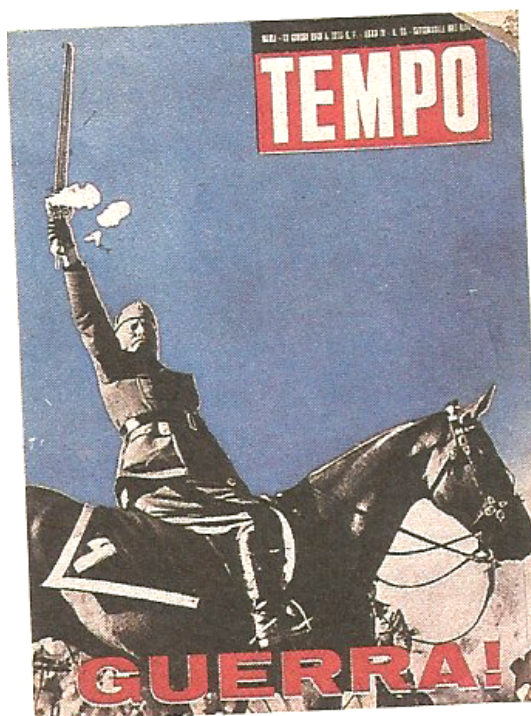
## 4.2 Les affiches

Elles sont des supports de publicité ou de propagande destinés à être vues dans la rue et plus généralement dans les espaces publics. Elles apparaissent dans le texte par une forte typographie et une mise en page féconde. Elles se présentent dans leur totalité et tirent leur efficacité par l'attention, la sympathie qu'elles suscitent du public, l'amenant ainsi à agir.

Tout comme l'utilisation des extraits ou des pages de journaux, les affiches sont la marque de la convocation du monde extérieur et artificiel dans le récit. Comme le dit Abraham Moles : « [...] la photographie, le journal, l'affiche, le cinéma, la télévision sont des éléments moteurs de cette nouvelle forme de monde extérieur, totalement artificiel, qui se construit

autour de nous et qui constitue la culture : l'environnement artificiel construit par l'homme ». (Moles, 1969, p. 73-82).

En effet, dans le roman d'Eco, les affiches sont particulièrement révélatrices de l'esprit de cette époque, elles illustrent la propagande fasciste, le culte de la personnalité dans lequel les Italiens ont été élevés et auquel ils se sont habitués. Nous pouvons le voir avec ces deux images, représentatives du fascisme à l'image de Mussolini :



Page 242, affiche de propagande. Du 12 juin 1950, Milan, Anonima. Periodici italiani



Page 439, photomontage pour le dixième anniversaire de la révolution fasciste, Rome, Institut Luce, 1932. Avec l'autorisation de l'Institut Luce.

La première image représente Mussolini « apparaissant tout beau », sur un cheval, l'épée tendue vers le ciel, de la même manière qu'étaient représentés les grands empereurs romains tel que Jules César. L'habit militaire montre son esprit belliqueux et conquérant, encore une fois comme ses prédécesseurs romains, pour célébrer l'entrée en guerre, et le soulèvement populaire. La deuxième est un photomontage, des différentes images de Mussolini prises dans ses différentes réunions. Nous pouvons lire sur ces différentes photos une attitude bravache qu'il affectionne particulièrement. Ce montage montre en effet le culte du chef Mussolinien. Il est considéré comme Le Duce (Le Guide) qui, comme le souligne un slogan de propagande, a toujours raison : « Il Duce ha semper ragione » (Eco, 2005 : 345). Tantôt représenté en guerrier tantôt en homme bourgeois, Mussolini a su utiliser ses différentes images selon les périodes que l'Italie a connus.

L'insertion des affiches à différents endroits du texte semble être une reproduction fidèle de son éparpillement dans toute la ville traduite par ces mots : « ...un peu partout là-bas... » Eco, 2005 : 360). Une expression, qui, explicitement, échoue à nommer la lassitude et crée chez le lecteur, l'illusion d'être dans la ville pendant les années 40, tel est le pari que proposent les affiches au lecteur : elles lui donnent l'impression d'être en face de cette propagande, de la vivre comme lui (le narrateur) il l'a vécu, à la voir de près.

### 4.3 La radio et la télévision

L'une des caractéristiques des propagandes est qu'elles se nourrissent le plus souvent des avantages qu'offrent les médias de masse, comme la radio et la télévision. Elles exploitent ces deux médias pour prendre de l'ampleur, et pour enfin devenir une drogue pour les populations.

Dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Umberto Eco, par le biais de la radio et du cinéma veut nous montrer le vécu des Italiens sous Mussolini. En effet, par le média sonore qu'est le phonographe (appareil qui enregistre et reproduit les sons), le narrateur passe en revue, ou du moins retranscrit ce qui était devenu « l'ameublement sonore » des italiens. C'est-à-dire les hymnes fascistes. Ainsi, le narrateur que nous appelons affectueusement Yambo, habitué aux bruits qu'offre la ville va se mettre à la recherche de sonorités qui ont peuplé

son enfance. Mais le lieu dans lequel il se trouve ne peut l'aider à retrouver cette atmosphère sonore qui autrefois l'émouvait. Ce qui l'amènera à exprimer le regret et la lassitude du silence en ces termes : « Solara ne pouvait m'aider avec aucun son, sauf le bruit assourdissant de ses silences ». (Eco, 2005 : 214)

Par ces propos, nous comprenons que le narrateur veut ouvrir la voie à une enquête sur une mémoire sonore. Deux entités qui passeraient par la capture d'un son ou d'une sonorité. En d'autres termes, la constitution d'un sujet rendu possible par la force de son audition, de sa capacité à déceler un son, un bruit susceptible de confirmer son appartenance, ce qu'il a été, et dans quel contexte social et politique il a été. On se rend compte que le personnage a besoin d'entendre et de laisser ses pensées « au son de tant de bonne mauvaise musique qui devait réveiller quelque chose au-dedans de moi » (idem : 226)

Pour ce faire, ce dernier a besoin d'écouter la radio. « La radio, la voix qui enchante » (idem : 217) et qui permet au sujet de négocier sa place dans ce paysage perdu. Il évoque à cet effet, les passages fondamentaux de l'historique discours du Duce le jour de la déclaration de guerre du 10 juin 1940 que diffusait la radio. Nous écoutons :

Combattants de terre, de mer et de l'air ! Chemises noires de la révolution et de légion ! Hommes et Femmes d'Italie, de l'Empire du royaume d'Albanie ! Ecoutez ! Une heure marquée par le destin sonne dans le ciel de notre patrie. L'heure des décisions irrévocables. La déclaration de guerre a déjà été remise (acclamation, très hauts cris de « Guerre ! Guerre ! ») aux ambassadeurs de Grande-Bretagne et de France. Nous descendons sur le champ de batailles contre les démocraties ploutocratiques et réactionnaires de l'Occident qui, de tout temps, ont fait obstacle à la marche, et souvent attenté à l'existence même du peuple italien...

Suivant les lois de la morale fasciste, quand on a un ami on marche avec lui jusqu'au bout (cris de Duce ! Duce ! Duce !). C'est ce que nous avons fait et ferons avec l'Allemagne, avec son peuple, avec ses merveilleuses forces armées. En cette veille d'un événement d'une portée séculaire, tournons notre pensée vers la Majesté du Roi Empereur (la multitude explose en grandes acclamations à l'adresse de la Maison de Savoie), qui comme toujours, a interprété l'âme de la Patrie. Et Saluons à pleine voix le Führer, le chef de la grande Allemagne Alliée (le peuple acclame longuement à l'adresse de Hitler). L'Italie, prolétaire et fasciste, est pour la troisième fois debout, forte, fière et compacte comme jamais (la multitude crie d'une seule voix : « Oui ! ». Le mot d'ordre est unique, catégorique et engageant pour tous. Déjà il traverse et enflamme les cœurs depuis les Alpes jusqu'à l'océan Indien : vaincre ! Et nous vaincrons ! (le peuple explose en de très hautes exclamations) (Eco, 2005 : 248)

A la suite de ce discours va naître une chanson que « la radio devait avoir mis en circulation : *Vincere*, « “Vaincre”, une chanson, en écho aux paroles du Chef » (*ibid.*)

Trempées par mille passions  
la voix de l'Italie a raisonné !  
« Centuries, cohortes, légions,  
Debout car l'heure a sonné » !  
En avant jeunesse !  
Tout lien, tout obstacle dépassons !  
Brisons l'esclavage qui nous atterre prisonniers de nos rivages !  
Vaincre ! Vaincre ! Vaincre !  
Et nous vaincrons au ciel sur terre sur mer !  
C'est le mot d'ordre d'une suprême volonté  
Vaincre ! Vaincre ! Vaincre !  
à tout prix ! Rien pour nous arrêter !  
Nos cœurs exultent dans l'extrême désir d'obéir !  
Nos lèvres jurent : ou vaincre ou mourir ! (*ibidem*)

Ainsi la radio est non seulement évoquée, mais elle donne l'illusion de ce média en transcrivant les paroles du discours et en gardant la forme du texte écrit pour l'oreille. Nous écoutons au même titre que le narrateur.

Cette chanson dont rend compte la radio représente l'ameublement sonore dans lequel les jeunes italiens ont grandi, c'est-à-dire le culte de la guerre : « une jeunesse italienne enfermée très tôt au sein d'organisation paramilitaires, et ce dès l'âge de 4 ans » (Eco, 2005 : 227). Ainsi, à l'écoute de cette chanson, nous retenons un amalgame de phrases héroïques, d'incitations à l'assaut et à la mort, d'offres d'obéissance au Duce, jusqu'au sacrifice suprême.

En somme, la représentation et l'utilisation des médias, pour rendre compte de la propagande fasciste, donne un nouveau visage au texte romanesque. D'une part, ces médias peuvent être élevés au rang d' « archives » et permettent d'apporter une certaine vérifiabilité, un éclairage aux propos d'Umberto Eco. D'autre part, l'insertion de ces archives dans le tissu textuel permet de montrer que le roman est avant tout un fait cosmologique et que « pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails » (Eco, 1985 : 26). Nous comprenons à cet effet que l'écriture est un acte préparé. Il est donc nécessaire de repérer les éléments de cette préparation. En un mot, *La Mystérieuse*

*Flamme de la reine Loana* s'apparente à ce que l'on pourrait appeler « roman-*archive* », car il nous parle d'une génération d'Italiens tout en nous informant sur leur passé. Aussi douloureux fut-il. Cette écriture du roman d'Umberto Eco s'offre à nous comme caution d'un témoignage et ipso facto devient donc témoignage elle-même. La fiction est donc a posteriori présentée explicitement par son auteur comme un récit aussi proche que possible du réel effectivement vécu.

### Conclusion

*La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* est un roman qui célèbre la richesse de la culture et de la mémoire collective. Umberto Eco a fait le choix d'un style d'écriture hybride pour rendre compte d'une réalité historique. L'écrivain italien use à son tour de l'écriture et d'un jeu sur les archives et les médias pour livrer ses propres versions de l'histoire, du Fascisme, qui apparaît dans les signes qui demeurent : une plaque commémorative, un numéro tatoué et une trace indélébile sur une conscience collective des années 40. Tout au long du roman, Eco parsème son récit de références littéraires, artistiques et culturelles. Cela enrichit l'expérience de lecture et souligne l'importance de la culture dans la formation de nos identités. Le lecteur peut obtenir un aperçu de l'histoire italienne, en particulier de la période fasciste de Mussolini. Eco offre ainsi au lecteur une réflexion profonde sur la mémoire, l'identité et la manière dont le passé influence notre compréhension du présent.

### Bibliographie

APPADURAI, Arjun (2005). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

ATCHA, P. A. (2012). L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de « La mémoire amputée » de Werewere Liking. Dans R. F. MANGOUA (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 75-92). Yaoundé : Ifrikiya.

ECO, Umberto (2005). *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, Paris, Grasset & Fasquelle.

ECO, Umberto (1982). *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset et Fasquelle.

GENTILE, Emilio (2004). *Qu'est-ce-que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Edouard (1992). *Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

MOLES, Abraham (1963). *La Situation sociale de l'affiche*. *Communication et langages*, 1963, pp. 73-82. En ligne sur [www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1969\\_num\\_4\\_1\\_3770](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1969_num_4_1_3770)

MÜLLER E. Jürgen (2000). « *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision* », *Cinéma et intermédialité, Cinémas*, vol. 10, n° 2-3.

RAMONET, Ignacio (2002). *Guerre du XXI<sup>e</sup> siècle : peur et menaces nouvelles*, Paris, Galilée.

RICŒUR, Paul (2000). *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, Seuil.

RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris, Seuil.

SAMOYAUULT, Tiphany (2001). *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

## LA NARRATION OUBLIEUSE : LA FUITE SANS L'EXPULSION DANS LE CINÉMA GERMANOPHONE

Brigitte Rigaux-Pirastru  
Université catholique de l'Ouest / Université d'Angers  
bpirastru@uco.fr

**Résumé :** De 1945 à 1950, plus de 12 millions de personnes considérées comme allemandes furent déplacées de force en Allemagne, dans ses nouvelles frontières restreintes. L'histoire de cette migration, désignée par le syntagme fuite et expulsion, recèle une grande complexité. L'analyse de sa « narration oubliée » dans le cinéma germanophone démontre que ce dernier a largement contribué à graver deux lieux de mémoire de la fuite, le *Treck* et le naufrage du *Wilhelm Gustloff*, dans la mémoire collective et à construire le mythe d'une intégration réussie, tandis qu'il néglige de représenter les événements liés à l'expulsion, en raison d'une concurrence des mémoires avec celle de la Shoah.

**Mots-clés :** fuite et expulsion, Allemands, mémoire, oubli, cinéma

**Abstract:** From 1945 to 1950 more than 12 million people considered to be German were forcibly displaced in Germany in its new restricted borders. The story of this migration, described as flight and expulsion, is highly complex. The analysis of its "forgetful narrative" in German-language cinema shows that the latter has played a major role in carving out two places of memory for the flight, the *Treck* and the shipwreck of the *Wilhelm Gustloff*, in the collective memory. It has also helped to build the myth of successful integration while neglecting to portray the events linked to expulsion, because of competing memories with that of the Shoah.

**Keywords:** Flight and Expulsion, Germans, Memory, Oblivion, Cinema

### Introduction

De 1945 jusqu'au début des années 1950, plus de 12 millions de personnes considérées comme allemandes<sup>1</sup> furent déplacées de force en Allemagne, dans ses nouvelles frontières

---

<sup>1</sup> La question de l'identité de ces personnes était dans certains cas complexe. Environ les deux tiers étaient originaires des provinces allemandes de l'Est perdues à la fin de la Deuxième Guerre mondiale au profit de la Pologne et de l'Union soviétique. Le tiers restant était majoritairement composé de personnes appartenant à des minorités germanophones vivant dans d'autres pays d'Europe de l'Est (notamment la Pologne, la Hongrie, la Roumanie et la Yougoslavie). Leur identité pouvait être multiculturelle et dépasser un cadre national (Douglas, 2012 : 81, 259, 273 et 305). Les expulsions touchèrent aussi arbitrairement des personnes n'étant ni allemandes ni germanophones (*Ibid*, 2012 : 213).

restreintes de 1945. L'histoire de cette migration, désignée par le syntagme fuite et expulsion, recèle une grande complexité, tant en ce qui concerne les causes, que les faits eux-mêmes et leurs conséquences qui s'étirent sur des décennies. Je me propose d'analyser la "narration oubliée" de ces événements ainsi que son évolution dans le cinéma germanophone, car des pans entiers demeurent jusqu'à présent escamotés à l'écran. Après avoir effectué une présentation synthétique de la fuite et l'expulsion, je procéderai à l'analyse de leurs représentations cinématographiques. Celles-ci sont structurées en trois parties : premièrement, la construction de la mémoire de la fuite et l'expulsion avec ses images-clés et ses deux lieux de mémoire principaux, deuxièmement, l'oubli de l'expulsion et enfin, la narration performative de l'intégration réussie. La méthode d'analyse choisie s'appuie en particulier sur celle de la *Visual History* qui repose sur l'hypothèse

que l'histoire [du 20<sup>e</sup> siècle et du début du 21<sup>e</sup> siècle] (...) [est] largement façonnée par les médias visuels et leur utilisation, et se transmet en même temps par des sources visuelles. Les mass-médias visuels assurent une fonction non seulement lors de la construction du présent mais aussi lors de la mise en forme de l'histoire. De plus, des projets (...), des espoirs et des peurs (...) s'y reflètent toujours. En outre, (...) des productions d'images ne sont pas uniquement considérées comme alimentant par exemple l'histoire politique, des mentalités ou du genre, mais comme des médias qui génèrent et génèrent leur propre histoire visuelle et virtuelle, faisant ainsi partie intégrante du processus historique lui-même<sup>2</sup>. (Paul, 2008: 9)

Je me base également sur les travaux d'Enzo Traverso et d'Aleida Assmann sur la mémoire et l'oubli, le premier mettant notamment l'accent sur la concurrence des mémoires, la seconde sur des typologies de l'oubli. Mon corpus est constitué de plus de 200 films, des fictions, des documentaires ainsi que des docufictions, tournés entre 1946 et 2020 dans les zones d'occupation, en Autriche, en Allemagne de l'Est et de l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée.

---

<sup>2</sup> Les traductions dans cet article ont toutes été effectuées par mes soins.

## La fuite et l'expulsion

Les frontières des États allemands puis de l'Allemagne fluctuèrent au fil des siècles. Les dernières modifications<sup>3</sup>, imposées à la fin de la Seconde Guerre mondiale par les Trois Grands (Union soviétique, États-Unis et Grande-Bretagne), furent envisagées dès 1943. Staline ayant exigé de conserver l'est de la Pologne, annexé dans le cadre du pacte germano-soviétique conclu avec Hitler en 1939, il fut alors décidé de dédommager la Pologne, une fois la guerre gagnée, en décalant ses frontières vers l'ouest, au détriment de l'Allemagne. En parallèle, les Trois Grands actèrent aussi le principe du déplacement forcé et définitif des populations allemandes, ou considérées comme telles, vivant dans ces territoires ainsi que de la plupart des minorités germanophones implantées en Europe de l'Est et du Sud-Est, fruit de vagues successives de migration pacifiques, dont les plus anciennes remontaient au 12<sup>e</sup> siècle. Les expulsions envisagées eurent bien lieu, à destination de l'Allemagne dans ses nouvelles frontières de 1945, essentiellement entre la fin de la guerre et le début des années 1950, précédées selon les cas par des mouvements de fuite et d'évacuation face à l'avancée de l'Armée rouge et par des tentatives de retour. Ces différents mouvements migratoires au départ des provinces allemandes de l'Est<sup>4</sup>, de Pologne, de Tchécoslovaquie, de Hongrie, de Roumanie et de Yougoslavie se déroulèrent dans le chaos, associé à un haut degré de violence et de coercition (mauvais traitements, internements arbitraires, viols, tortures, meurtres), et touchèrent plus de 12 millions de personnes (Beer, 2011: 13). Plusieurs centaines de milliers d'Allemands trouvèrent la mort lors de ces événements (*Ibid.*). D'une grande portée géographique et temporelle, ils marquèrent profondément et durablement la vie de millions de personnes, sur plusieurs générations, avec des conséquences à long terme pour les pays d'origine et de destination (*Ibid.*: 18-19). En 1950, les réfugiés et les expulsés représentaient 16,5 % de la population en République fédérale allemande (RFA) et 24,2 % en République démocratique allemande (RDA) (Ther, 1998: 44).

---

<sup>3</sup> Il s'agit ici des frontières extérieures du pays, sans prise en compte de celles qui ont existé entre les deux Allemagnes entre 1949 et 1990.

<sup>4</sup> On peut citer la Silésie, la Prusse Orientale, la Poméranie.

## La construction de la mémoire de la fuite et l'expulsion avec ses images-clés et ses lieux de mémoire

Dans le contexte de la fuite, les actualités nazies filmèrent encore en mars 1945 (Paul, 2016: 289) un convoi d'Allemands en fuite sur la lagune glacée de la Vistule en Prusse Orientale, face à l'avancée inexorable de l'Armée rouge. Très rapidement, ces images de convois constitués de charrettes désignés par le terme de *Trecks*, progressant péniblement vers l'ouest du Reich par un froid glacial, se transformèrent en images-clés de la fuite *et* de l'expulsion (Röger, 2011: 255 ; Tiewes, 2017: 58-59), en raison notamment de l'extrême rareté des archives visuelles et audio-visuelles documentant ces événements. Dès 1946, un film de propagande tourné dans la zone d'occupation soviétique, *Pays libre* (*Freies Land*) les utilisa de manière quasi contemporaine<sup>5</sup> pour illustrer le départ forcé des Allemands et célébrer avant tout leur arrivée dans le territoire qui devait devenir leur nouvelle patrie socialiste. Depuis, au fil des œuvres, ces images-clés alimentent la narration codifiée du départ précipité de civils allemands, avec leurs effets personnels chargés à la hâte sur des charrettes, dans des conditions météorologiques hivernales très défavorables, sous la menace constante d'une attaque de l'Armée rouge. Toutefois, ce dernier élément ne fut plus mis en scène dans la zone d'occupation soviétique ni, ensuite, en Allemagne de l'Est (à quelques exceptions près, dont le précoce *Pays libre*, évoqué ci-dessus), une amitié supposée avec l'URSS étant constamment célébrée par le pouvoir :

Très rapidement, les hommes politiques et les propagandistes à Moscou et à Berlin-Est annoncèrent la naissance d'une grande famille socialiste des peuples : pour les Allemands dans la zone d'occupation soviétique et en RDA, cela signifiait que les ennemis haïs à l'Est, que l'on venait de combattre encore avec acharnement, devaient être par décret des amis. (Satjukow, 2009: 56)

De ce fait, les cinéastes est-allemands se devaient de représenter le *Treck* à l'arrivée, dans la zone d'occupation soviétique, les Russes y jouant systématiquement le rôle de sauveurs et non d'agresseurs, l'extrait des actualités nazies, inséré dans *Pays libre*, étant dorénavant remplacé par des images de fiction. Ainsi, le film *Le pont* (*Die Brücke*), tourné encore dans la zone d'occupation soviétique en 1949, puis diffusé en RDA nouvellement fondée, met en scène un long *Treck* arrivant dans une petite ville allemande, où les réfugiés et les expulsés finissent par s'intégrer. Le roman télévisé *Chronique de la marche de Brandebourg* (*Märkische Chronik*),

---

<sup>5</sup> La première du film eut lieu environ 18 mois après les faits, le 18 octobre 1946.

tourné plus de 30 ans après, reprend encore cette icône visuelle, toujours au moment de l'arrivée. L'on trouve toutefois une entorse exceptionnelle à cette règle dans *Les coups de feu de l'arche de Noé* (*Die Schüsse der Arche Noah*), un film pour la jeunesse qui relate le parcours de Klaus, un jeune garçon qui prend progressivement fait et cause pour le communisme et la « révolution mondiale ». Placé par son père, un résistant communiste, dans une ferme en Prusse Orientale, loin des bombardements de Berlin, il est témoin de l'avancée de l'Armée rouge et voit des avions soviétiques tirer sur des civils allemands en fuite. Cette scène, rarissime, mérite d'être relevée et prouve, si besoin est, qu'il y eut des failles dans la censure, pourtant omniprésente. Ces quelques exemples ne doivent toutefois pas occulter le fait qu'en RDA, l'évocation de la fuite au cinéma demeura exceptionnelle, car le sujet était brûlant tant du point de vue idéologique que politique. En effet, sous la pression de Moscou, l'Allemagne de l'Est avait reconnu dès 1950 la nouvelle frontière germano-polonaise (la ligne Oder-Neisse) - à l'inverse de la RFA, qui n'accepta ce tracé, objet d'âpres combats politiques, que lors de la réunification en 1990.

Les films tournés en Allemagne de l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée, représentent les *Trecks* non pas à l'arrivée mais au départ. Dans le contexte de la Guerre froide, cela permettait de rappeler le rôle-clé joué par les Soviétiques dans le déplacement forcé des populations allemandes - et d'occulter opportunément celui des Alliés occidentaux. Il est vrai que dans leurs régions d'origine et lors de leurs difficiles pérégrinations, les populations allemandes n'eurent affaire qu'aux soldats de l'Armée rouge et aux polices et milices des pays dits « expulseurs ». De ce fait, dans leur mémoire collective, les Russes ainsi que les autres nationalités des pays de l'Est étaient associés aux violences et sévices subis, tandis que les Américains et les Britanniques bénéficiaient d'une image positive en raison d'une prise en charge généralement humaine à leur arrivée dans l'une des zones d'occupation occidentale<sup>6</sup> - et du monde démocratique qu'ils représentaient, cette représentation perdurant d'ailleurs dans la mémoire collective des Allemands. En outre, jusqu'au début des années 1960, la mise en scène de la fuite au départ permit d'illustrer concrètement la perte des territoires allemands de l'Est, contestée encore par l'ensemble de la classe politique<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Les Français, qui ne voulaient pas subir une hausse de la population dans leur zone d'occupation, n'acceptèrent d'accueillir qu'un petit nombre de réfugiés et d'expulsés (Beer, 2011: 100).

<sup>7</sup> Hormis par le parti communiste (interdit en 1956).

Toutefois, la production filmique sur le sujet se tarit ensuite, en raison de la préparation, puis de la mise en œuvre de la politique d'ouverture vers l'Est (*Ostpolitik*)<sup>8</sup> du chancelier Willy Brandt, ainsi que d'une prise de conscience et d'une médiatisation croissantes des atrocités nazies, le rôle de bourreau prenant petit à petit le dessus sur celui de victime dans la mémoire collective ouest-allemande (Rigaux-Pirastru: 2019). Malgré ce tarissement qui dura tout de même presque deux décennies, le *Treck* demeura et demeure encore une image-clé de la fuite et de l'expulsion et même un lieu de mémoire. Ainsi, la série télévisée très populaire *Fumier et giroflées/Poenichen n'est nulle part (Jauche und Leukojen/Nirgendwo ist Poenichen)*, tournée en 1978, dont la production signala un regain d'intérêt pour la fuite et l'expulsion, ne manque pas de représenter le *Treck* qu'emprunte le personnage principal, une comtesse obligée de fuir devant l'avancée de l'Armée rouge. Par ailleurs, toujours en lien avec la fuite, un événement spectaculaire fut aussi traité dès 1959 par le cinéma ouest-allemand : le naufrage du paquebot *Wilhelm Gustloff*<sup>9</sup>, torpillé par un sous-marin soviétique dans les eaux glacées de la mer Baltique, qui fit 9000 victimes, essentiellement des femmes et des enfants en fuite qui devaient être rapatriés à l'ouest du Reich allemand. Il n'existe aucune trace visuelle ou audiovisuelle de ce drame, survenu le 30 janvier 1945, à une date hautement symbolique, celle de l'accès au pouvoir de Hitler douze ans auparavant. C'est le film de fiction *À l'ombre de l'étoile rouge (Nacht fiel über Gotenhafen)*, sorti en 1959, qui le fit revivre avec des images très convaincantes, reprises dès lors dans nombre de documentaires et de docufictions.

La réunification des deux Allemagnes en 1990, la reconnaissance officielle et définitive de la frontière germano-polonaise la même année, la disparition progressive de la génération ayant vécu les événements ainsi que la demande de reconnaissance publique émanant des nombreux réfugiés et expulsés et de leurs descendants ayant vécu en RDA<sup>10</sup> générèrent une forte hausse de la production de films sur le thème de la fuite et l'expulsion à partir des années 2000. Dans ce cadre, le film télévisé *La fuite (Die Flucht)*, diffusé en 2007, obtint un très grand succès avec plus de 13 millions de téléspectateurs, auquel il convient de rajouter la vente des DVD. La difficile et périlleuse progression d'un long *Treck* – une coûteuse reconstitution historique – fuyant l'Armée rouge en plein hiver constitue le cœur de l'action. Bien que le

---

<sup>8</sup> Qui acta *de facto* la perte des territoires allemands de l'Est et entama une démarche de réconciliation avec les pays de l'Est, notamment avec la Pologne.

<sup>9</sup> Du nom d'un « martyr » nazi assassiné en Suisse en 1936.

<sup>10</sup> La mémoire de la fuite et l'expulsion en RDA, pour les raisons exposées plus haut, se cultiva surtout dans les cercles privés, familiaux et amicaux, quoi qu'affirment Eva et Hans Henning Hahn dans leur ouvrage polémique sur la fuite et l'expulsion – en oubliant d'ailleurs totalement le cinéma (Hahn et Hahn, 2010: 583).

réalisateur et les scénaristes aient prétendu traiter là d'un sujet inédit, voire tabou<sup>11</sup>, cette œuvre ne fit que reprendre l'image-clé de la fuite, confortant ainsi le *Treck* comme lieu de mémoire de la fuite *et* de l'expulsion, d'autant que de nombreux documentaires et docufictions sur le même thème, souvent avec des témoins et des images identiques, avaient précédé ce téléfilm ou accompagné sa sortie<sup>12</sup>. Il n'est pas surprenant que l'année suivante, en 2008, *Die Gustloff*, un film télévisé à gros budget<sup>13</sup>, s'empare à nouveau de l'histoire du naufrage évoquée plus haut, cette fois-ci avec une onéreuse reconstitution partielle du paquebot, confirmant, d'une manière analogue, son statut de lieu de mémoire de la fuite *et* de l'expulsion. Dans un schéma tout à fait similaire à celui de la représentation du *Treck*, de nombreuses docufictions forment aussi le corollaire de cette œuvre de fiction<sup>14</sup>.

### L'oubli de l'expulsion

Ces mises en scène très normées, lieux de mémoire explicites de la fuite et implicites de l'expulsion, occultent les expériences complexes vécues en amont, puis lors des expulsions. Avant d'être contraintes de partir, les populations revenues ou retenues sur place subirent des mauvais traitements : privation de nourriture et de soins, viols massifs des femmes par les soldats soviétiques, spoliations systématiques, parfois internements dans des conditions terribles (torture et sévices sexuels pour les femmes), souvent dans d'anciens camps de concentration, voire déportations dans des camps de travail soviétiques. Les expulsions elles-mêmes s'effectuèrent principalement en train, parfois dans des conditions désastreuses qui engendrèrent des décès. Le cinéma germanophone, se limitant généralement à des témoignages

---

<sup>11</sup> Beaucoup de médias germanophones affirment depuis le début des années 2000 que la fuite et l'expulsion auraient été un sujet tabou en République fédérale, thèse que réfutent les historiens (par exemple Beer: 2011, 21) et démentie très concrètement par l'abondante littérature et la production cinématographique, certes fluctuante, sur le sujet.

<sup>12</sup> Pour ne citer que quelques exemples parmi les plus populaires : *La grande fuite* (*Die große Flucht*, Guido Knopp) 2001 ; *En fuite – expulsés – déplacés. Un traumatisme de la Guerre mondiale* (*Geflohen – vertrieben – umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma*) (Sebastian Dehnardt, Christian Frey) 2005 ; *Les dernières victimes de Hitler. A propos de l'histoire de la fuite et l'expulsion* (*Hitlers letzte Opfer. Zur Geschichte von Flucht und Vertreibung*, Sebastian Dehnardt, Christian Frey, Henry Köhler) 2007.

<sup>13</sup> Moins plébiscité par les téléspectateurs que *La fuite* avec presque 10 millions de téléspectateurs, ce qui représente tout de même un chiffre important.

<sup>14</sup> Notons que la célèbre docufiction de Guido Knopp, *La grande fuite*, constituée de cinq volets, présente dans les deux premiers « Le grand *Treck* » et « Le naufrage du Gustloff ».

oraux repris dans des documentaires et des docufictions, ne montre que très peu ces événements tragiques.

Le célèbre film *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*) de Volker Schlöndorff, une adaptation du roman éponyme de Günter Grass, sorti en 1979, se termine cependant par l'expulsion des Allemands de la ville de Dantzig (Gdansk, devenue polonaise en 1945) dont l'écrivain était lui-même natif. Si ce n'est la séparation déchirante et définitive entre Oskar, le personnage principal, et sa grand-mère bien-aimée, le départ en train, présenté comme un fait inéluctable et logique, se déroule sans la moindre violence et dans des conditions normales, les personnes expulsées s'installant de manière plutôt banale dans des voitures pour voyageurs. En cela, cette description fortement édulcorée rappelle l'article XIII du protocole de Potsdam (la conférence avec les Trois Grands s'y était tenue en juillet/août 1945) indiquant hypocritement que les transferts de population devaient se dérouler de « manière humaine et ordonnée », alors que les expulsions battaient leur plein depuis des mois, dans le chaos et la violence. En 2005, l'adaptation germano-polonaise d'une autre œuvre de Günter Grass, *L'Appel du crapaud* (*Unkenrufe – Zeit der Versöhnung*), reprend ce thème de l'expulsion, le personnage principal ayant dû quitter Dantzig enfant avec ses parents à la fin de la guerre. De retour dans sa ville natale des décennies plus tard, il est assailli par des souvenirs ; toutefois, ses expériences liées à l'expulsion ne sont ni montrées ni évoquées en détail, contrairement à celles de son amie polonaise, expulsée enfant de Lituanie par les Soviétiques à la fin de la guerre. En revanche, *Enfants de la tempête* (*Kinder des Sturms*), un téléfilm allemand de 2009, débute par l'expulsion d'une famille allemande de Silésie. La mise en scène de son départ forcé forme tout le générique (7 minutes 30, pour un film qui dure au total une heure et demie). Une longue colonne de gens harassés et sales tirant des charrettes à bras avance lentement sur un chemin à travers champs ; des paysans les observent de loin et font des commentaires en polonais, non sous-titrés. Un texte apparaît à l'écran : « Début juillet 1946 en Pologne » (*Kinder des Sturms*, 2009), suivi d'un autre :

En Europe, 30 millions de personnes perdent leur *Heimat* [terme qu'on peut imparfaitement traduire par « petite patrie » ou « patrie de cœur »] à cause de la guerre d'agression provoquée par l'Allemagne. L'État polonais est dans son ensemble décalé vers l'ouest. L'expulsion de millions de Polonais et d'Allemands en est la conséquence. Tous les Allemands qui ne deviennent pas polonais doivent quitter le pays (*Ibid.*).

Ces messages comportent plusieurs inexactitudes et simplifications : à quoi correspond exactement le chiffre de 30 millions ? S'il s'agit des personnes déplacées (*Displaced Persons, DP*s) présentes en Europe à la fin de la guerre, il paraît très exagéré<sup>15</sup> ; de surcroît, beaucoup de *DP*s purent finalement rentrer chez elles. L'expulsion de plus de 12 millions d'Allemands vers l'Allemagne, dans ses nouvelles frontières, est agrégée avec celle de 2,1 millions de Polonais de l'est de la Pologne (Ther, 1998: 44-45), annexée par l'Union soviétique en 1939, vers la Pologne aussi nouvellement redessinée. Beaucoup de documentaires et de docufictions allemands procèdent ainsi, car parmi les expulsés polonais, certains furent envoyés dans les territoires fraîchement vidés de leurs habitants allemands, ce qui permet de relativiser le sort de ces derniers, car remplacés par des personnes elles-mêmes victimes d'un déplacement forcé. En outre, à l'été 1946, à peine un an après la fin de la guerre, ces territoires étaient encore considérés comme étant « sous administration polonaise ». Dans *Enfants de la tempête*, l'expulsion se déroule plutôt bien, les Allemands peuvent emporter des bagages et ne subissent aucune violence de la part des Polonais, mais doivent payer une somme a priori assez élevée aux policiers. Seul le chaos provoqué par les expulsés eux-mêmes qui prennent le train d'assaut constitue un moment très éprouvant (lors duquel une mère perd sa fillette, qu'elle retrouvera à la fin du film, dans un happy end flamboyant). Ainsi, le film banalise et décontextualise l'expulsion comme l'un des nombreux mouvements de population opérés après la guerre, laissant dans l'ombre le sort particulier réservé aux expulsés allemands.

Celui-ci est décrit avec bien plus de finesse dans la série télévisée *Jokehnen, ou combien de temps faut-il pour aller de Prusse Orientale en Allemagne ?* (*Jokehnen, oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?*), une adaptation de l'œuvre autobiographique du célèbre romancier allemand Arno Surminski, diffusée en 1987. Elle retrace son enfance en Prusse Orientale qui se conclut par la perte de ses parents et enfin par l'expulsion. La durée de son enfance (1934-1945) correspond quasiment à celle du nazisme, dont l'enfant voit les effets délétères dans son entourage. Durant l'hiver 1944/1945, les habitants de son village tentent en vain de fuir. Rattrapés par des soldats russes, envoyés dans des camps de travail en Union soviétique pour certains, emprisonnés puis renvoyés chez eux pour d'autres, ils survivent dans des conditions difficiles, ignorant l'imminence de leur expulsion, dont ils sont finalement avisés après l'arrivée de Polonais qui prennent possession de leurs fermes. Après un long voyage très éprouvant en wagon à bestiaux, le petit groupe, essentiellement composé de femmes et

---

<sup>15</sup> Leur nombre, impossible à déterminer précisément, se situe plutôt dans une fourchette entre 10 et 20 millions.

d'enfants, arrive enfin dans le Brandebourg. L'expulsion, dépeinte dans cette série sans sentimentalisme ni manichéisme, n'a plus rien de linéaire : les Allemands fuient, puis sont arrêtés, certains sont abattus, envoyés en camp, d'autres peuvent revenir dans leur village partiellement détruit, sans la moindre certitude quant à leur avenir. La confusion, la précarité et l'incertitude précèdent des mois durant une rupture violente et irréversible.

À ma connaissance, seul *Habermann*, le dernier film du cinéaste tchèque Juraj Herz, une coproduction austro-germano-tchèque sortie en 2010, retrace crûment des épreuves endurées par les Allemands dans le cadre de l'expulsion. Le réalisateur, un Juif né dans l'actuelle Slovaquie, interné enfant à Auschwitz, avait choisi de consacrer ce qui fut sa dernière œuvre à l'expulsion d'Allemands ethniques de Tchécoslovaquie. Les scènes de violence, qui vont jusqu'au meurtre, constituent le fil rouge de l'histoire, inspirée d'un fait réel, du pré-générique jusqu'à la dernière scène du film. Le wagon, plusieurs fois représenté, y sert non seulement de transport pour des enfants juifs – dont on devine la terrible destination (par ailleurs une réminiscence de l'expérience personnelle de Juraj Herz), mais aussi pour les soldats, à destination ou au retour du front ainsi que pour les Allemands, des civils, brutalement expulsés après avoir été cruellement maltraités. Cette rupture dans le sang marque aussi la fin d'un monde multiculturel séculaire, dont le réalisateur était lui-même issu. Si le film remporta plusieurs prix, il s'attira aussi les foudres de certains critiques allemands qui lui reprochèrent, au nom d'une forme d'éthique mémorielle, de banaliser la Shoah, dont le wagon à bestiaux est devenu l'un des symboles, en mettant en scène d'autres utilisations, pourtant tout à fait factuelles (Rigaux-Pirastru, 2019).

Cette réaction met en lumière une concurrence des mémoires, cause principale, selon moi, de la faible visibilité de l'expulsion dans les œuvres cinématographiques germanophones, quel que soit le genre de film. Certes, l'absence de traces visuelles et audiovisuelles a favorisé cette quasi-invisibilité à l'écran, car contrairement à la fuite, les expulsions ne furent pour ainsi dire jamais filmées ni photographiées, ni par les victimes ni par les Soviétiques ou les milices des pays dits expulseurs. Mais le cas du naufrage du navire *Wilhelm Gustloff*, uniquement décrit par des œuvres de fiction, démontre que les réalisateurs savent parfaitement pallier les absences documentaires par des scènes de fiction, d'autant que la littérature sur le sujet pourrait fournir de nombreuses informations. Leur frilosité est surtout due au fait que les expulsés étaient allemands et que les violences qu'ils subirent évoquent celles endurées par les victimes du nazisme. L'Allemagne de l'Ouest, puis réunifiée, s'est toujours considérée comme l'héritière

juridique du 3<sup>e</sup> Reich, assumant la responsabilité des atrocités commises et construisant ainsi une identité nationale négative avec une mémoire collective marquée par la culpabilité. « La mémoire forte de la Shoah, dont le statut est aujourd'hui si universel qu'elle fait office de *religion civile* [en italique dans le texte] du monde occidental » (Traverso, 2005: 55) y occupe une place centrale. La concurrence avec la mémoire plus faible (et controversée) de l'expulsion des Allemands demeure de ce fait un sujet sensible en Allemagne, illustré en particulier par les longues controverses, nationales et internationales, générées par le projet de création d'un centre contre les expulsions, lancé par la fédération des expulsés en 1999. Seulement neuf ans après, en 2008, le gouvernement fédéral créa une fondation chargée de concrétiser le projet, qui aboutit finalement en 2021 (donc 22 ans plus tard !) avec l'ouverture du Centre de documentation Fuite, Expulsion, Réconciliation (*Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung*) à Berlin. Entre-temps, en 2005, deux décisions significatives avaient encore renforcé la mémoire forte de la Shoah : d'une part, l'adoption par les Nations Unies de la résolution « Mémoire de l'Holocauste » avec le choix du 27 janvier comme Journée internationale dédiée à la mémoire de ses victimes ; d'autre part, l'inauguration du mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin, également après de longs et vifs débats. Évidemment, dans ce contexte très émotionnel, les réalisateurs n'ignorent pas qu'en mettant en scène des expulsions, ils prennent le risque d'être accusés de vouloir relativiser l'histoire de la Shoah et la responsabilité des Allemands. La première stratégie consiste donc à se cantonner prudemment à une description codifiée de la fuite, comme le fait *La fuite*, diffusé en 2007, ce qui représente une forme de palimpseste : le fait de s'emparer du thème de la fuite rappelle aussi l'expulsion, le syntagme fuite *et* expulsion (*Flucht und Vertreibung*) étant par définition indissociable. Évoquer l'expulsion sans la montrer représente une autre stratégie, comme dans *L'appel du crapaud*. Enfin, dédramatiser et banaliser l'expérience de l'expulsion relativise la perte et le statut de victimes des expulsés, comme dans *Le tambour* et *Enfants de la tempête*. Ainsi, *Habermann*, bien que réalisé par un survivant d'Auschwitz et malgré une condamnation sans appel du nazisme, constitua un pari risqué, en défiant une mémoire publique centrée sur la Shoah.

En RDA « antifasciste », amie des « pays frères », l'histoire de l'expulsion, en contradiction avec l'idéologie et l'historiographie officielles, ne pouvait être portée à l'écran. Quelques très rares films l'évoquent néanmoins, en travestissant son histoire, notamment la série *Chemins à travers le pays* (*Wege übers Land*), premier des romans télévisés tournés pour commémorer les 20 ans de la RDA et diffusé en 1968. Chargée de retracer l'histoire qui mena

« naturellement » à la création de l'État socialiste, cette fresque historique relate les tribulations de Gertrud, une fille de ferme, qui « cherche le bonheur » (*Wege übers Land*, 1968). Partie au début de la guerre s'installer avec son mari dans le territoire polonais géré par le Gouvernement général de Pologne, une entité administrative nazie, dans une ferme dont les propriétaires polonais sont brutalement expulsés par les Allemands, elle doit fuir quelques années plus tard face à l'avancée de l'Armée rouge. Son mari, parti à l'Ouest à la fin de la guerre, tente de bénéficier du dédommagement accordé aux expulsés à partir de 1952 (*Lastenausgleichsgesetz*)<sup>16</sup> par le gouvernement fédéral, avant de décider de s'installer en RDA. Le roman télévisé présente donc les expulsés comme des colons qui, avec l'appui du régime nazi, se sont arrogé par la violence des biens étrangers, et, simultanément, comme des imposteurs (pour ceux qui vivent en RFA) dédommagés pour un bien volé. Cette historiographie révisionniste<sup>17</sup> effectue un amalgame entre la colonisation brutale et radicale entamée par le 3<sup>e</sup> Reich dans le cadre de son « schéma directeur pour l'Est » (*Generalplan Ost*) qui prévoyait une « germanisation » de l'Est et la présence séculaire de nombreuses minorités germanophones en Europe de l'Est et du Sud-Est. On retrouve ce discours dans *Chercheurs de soleil* (*Sonnensucher*), un film du célèbre cinéaste est-allemand Konrad Wolf, tourné en 1958<sup>18</sup> : des Allemands ethniques originaires de Roumanie, qui travaillent dans une mine d'uranium en RDA, sont moqués comme « Allemands voleurs » (*Beutedeutsche*). Cette rhétorique, propre à la RDA et qui disparut avec elle, constitue le déni d'une réalité qui concerna des millions de personnes.

### La narration performative de l'intégration réussie

On retrouve malgré tout un déni similaire dans le cinéma des deux Allemagnes, et toujours présent dans celui de l'Allemagne réunifiée : le déni des grandes difficultés rencontrées par les réfugiés et les expulsés pour s'intégrer. Leur arrivée puis leur installation dans l'une des

---

<sup>16</sup> Ce dédommagement permit aux réfugiés et aux expulsés, qui avaient tout perdu, de reprendre pied. La RDA ne fut pas en mesure de proposer une mesure similaire à ceux qui vivaient sur son territoire.

<sup>17</sup> Ce roman télévisé a tout de même le mérite de mettre en scène de manière remarquable l'expulsion des Polonais du Gouvernement général de Pologne, ignorée dans les fictions ouest-allemandes, et dont la brutalité constitua le prélude de celle qui présida à l'expulsion des Allemands. Il effectue aussi un portrait saisissant du dignitaire nazi Hans Frank, gouverneur général de Pologne.

<sup>18</sup> *Chercheurs de soleil*, juste avant sa sortie en salle en 1959, fut interdit par les Soviétiques, notamment en raison des négociations internationales sur un éventuel désarmement nucléaire. C'est seulement en 1971 qu'Erich Honecker en autorisa une diffusion limitée.

zones d'occupation ne signifiaient pas pour autant la fin des épreuves : plongés dans le plus grand dénuement et dans un état sanitaire déplorable, mal accueillis, relégués tout au bas de l'échelle sociale, profondément traumatisés par leurs épreuves, ils durent survivre dans des conditions très difficiles, parfois des années durant, dans une situation ambivalente : il leur fallait impérativement reprendre pied pour sortir de leur profonde misère, c'est-à-dire trouver à se nourrir, à se loger, à se vêtir, mais la plupart espérait pouvoir encore rentrer chez. Lors de la conférence de Potsdam à l'été 1945, Staline, dont l'armée occupait le terrain, avait imposé les nouvelles frontières occidentales de la Pologne à la Grande-Bretagne et aux États-Unis, plus à l'ouest que prévu, avec des territoires « sous administration polonaise ». Une conférence de paix devait avoir lieu ultérieurement, ce qui ne fut jamais le cas. Le début de la Guerre froide changea le discours des Alliés occidentaux, qui laissèrent un tant soit peu croire aux Allemands de l'Ouest que rien n'était définitif. Cela encouragea les puissantes associations d'expulsés de la RFA, (étroitement surveillées par les agents du Ministère de la Sécurité d'État est-allemands et strictement interdites en RDA), fortes de plusieurs millions de membres dans les années 1950, à exiger à cor et à cri la possibilité d'un retour ainsi que le refus des annexions territoriales. Cependant, elles ne purent plus échapper à l'ambiguïté de la situation, en luttant sur deux fronts strictement opposés : d'une part, en exigeant des aides financières que les réfugiés et les expulsés obtinrent rapidement, dès 1952, comme souligné plus haut, ce qui facilita leur installation et, d'autre part, en maintenant leurs revendications de retour et de restitution, arguant du fait que les annexions étaient contraires au droit international. D'emblée, les films, documentaires et de fiction, ignorèrent ces revendications et ces luttes politiques qui durèrent malgré tout 40 ans jusqu'à la réunification. Au contraire, ils mirent immédiatement l'accent sur une intégration, voire une assimilation facile, rapide et définitive, par le biais du travail, du mariage, avec un ou une autochtone, et d'une volonté tranchée de s'installer dans la nouvelle *Heimat*. Cette narration performative « oublia » les grandes difficultés d'intégration, le déclassement social souvent définitif, les troubles post-traumatiques dont souffrirent beaucoup de réfugiés et d'expulsés. Si des difficultés sont tout de même évoquées, elles ne sont que passagères et *in fine* toujours surmontées. À titre d'exemple, les films de fiction *Verte bruyère* (*Grün ist die Heide*), *Tant que tu m'aimeras* (*Solange du da bist*) et *Les filles d'Immenhof* (*Die Mädels vom Immenhof*), de très grands succès sortis respectivement en 1951, 1953 et 1955, promettent un avenir radieux à leurs personnages principaux, ces derniers ayant tous triomphé de diverses épreuves. Le public exigeait ces happy ends, que les réalisateurs ouest-allemands

surent d'ailleurs lui offrir rapidement. D'ailleurs, l'oubli des épreuves passées et présentes, la réalité virtuelle d'un nouveau départ prometteur contribuèrent certainement à la résilience dont certains firent preuve. En Allemagne de l'Est, les quelques films tournés sur le sujet sont structurés de la même manière, toutefois la promesse d'un futur heureux y est systématiquement associée à l'adhésion enthousiaste et spontanée au socialisme. Au-delà de la dimension idéologique, pour les deux Allemagnes, il s'agit là d'un oubli constructif, pour reprendre la théorie d'Aleida Assmann (Assmann, 2017: 42s), qui aida à diriger les regards de millions de personnes traumatisées vers l'avenir. Pourtant, on aurait pu croire qu'après la réunification, presque un demi-siècle après les faits, le cinéma se serait enfin emparé du thème complexe des difficultés d'intégration qui touchèrent parfois plusieurs générations ; jusqu'à présent, cela n'a pourtant pas été le cas. La fuite, suivie d'une intégration facile, constitue aujourd'hui encore la structure du métarécit national allemand sur cette question, en lien avec l'un des mythes fondateurs de la République Fédérale, le miracle économique, dont tous auraient profité, ce qui en réalité fut loin d'être le cas, surtout pour les réfugiés et les expulsés.

## Conclusion

Les films ont apporté une importante contribution à ce décalage notable entre l'histoire de la fuite et l'expulsion et leur mémoire publique. En effet, avec bien des oublis, ils ont considérablement simplifié l'histoire complexe de la fuite et l'expulsion, la transformant essentiellement en une fuite linéaire d'est en ouest face à l'avancée de l'Armée rouge, qui se conclut tout naturellement par une intégration aisée. Par ailleurs, dans le cadre de cette narration nationale, les réfugiés et les expulsés ont été en quelque sorte « nationalisés », c'est-à-dire toujours présentés comme Allemands, alors que beaucoup d'entre eux disposaient d'une identité multiethnique dépassant largement un cadre national. Des Allemands arrivent en Allemagne : cette simplification des identités rend en outre aisée la narration d'une intégration, voire d'une assimilation facile, renforcée par l'oubli immédiat des revendications de retour et de restitution des biens, dès les premières œuvres (Ast, 2012), revendications dont l'espace public ouest-allemand résonna pourtant longtemps. Ainsi, l'histoire virtuelle au cinéma exprima de manière à la fois visionnaire et pragmatique une réalité qui ne s'imposa définitivement qu'en

1990, avec la reconnaissance définitive de la ligne Oder-Neisse comme frontière germano-polonaise.

Par ailleurs, les films occultent généralement les errances, les incertitudes, les situations transitoires et, surtout, l'expulsion, dont les images, à l'instar de *Habermann*, montreraient que des peuples victimes du nazisme commirent aussi des atrocités. Ainsi, « [l']oubli réduit la complexité et protège des côtés sombres » (Assmann, 2017: 27) et gomme « ce qui n'est pas conforme à l'identité que le groupe s'est forgée » (Joutard, 2015: 263). Les oublis corollaires de la mémoire de la fuite et l'expulsion présentent diverses typologies, parfois concomitantes : les oublis répressifs (Assmann, 2017: 49) écartèrent radicalement les faits non conformes à l'idéologie de la RDA. À l'Ouest, puis dans l'Allemagne réunifiée, il s'agit davantage « d'oublis sélectifs » (*Ibid.*: 42) qui ne s'inscrivent pas dans « les cadres de la mémoire » (*Ibid.*). Ces derniers furent eux-mêmes façonnés par les « oublis constructifs et thérapeutiques » (*Ibid.* : 57 et 64) nécessaires aux générations ayant vécu les épreuves de la fuite et l'expulsion et, plus largement, par les sociétés allemandes d'après-guerre : les regards étaient résolument tournés vers un avenir qu'on espérait meilleur, personne ne souhaitait être confronté à ses souffrances et à ses responsabilités, d'autant moins au cinéma, l'un des rares lieux de distraction.

## Bibliographie

- ASSMANN, Aleida (2017). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- AST, Michaela (2012). « Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er-Jahre », *Bundeszentrale für politische Bildung, Deutschland Archiv*.  
<https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung-im-bundesdeutschen-spielfilm-der-1950er-jahre/> (consulté le 10 juillet 2023).
- BEER, Mathias (2011). *Flucht und Vertreibung der Deutschen*. München: Verlag C.H. Beck.
- DOUGLAS, Ray M. (2012). *Les expulsés*. Paris : Flammarion.
- HAHN, Eva et Hans-Henning (2010). *Die Vertreibung im deutschen Erinnern. Legenden, Mythos, Geschichte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- PAUL, Gerhard (Ed.) (2008). *Das Jahrhundert der Bilder, Band II: 1949 bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- PAUL, Gerhard (2016). *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- RIGAUX-PIRASTRU, Brigitte (2019). « Bourreaux et victimes ? La difficile identité collective des Allemands au prisme du cinéma germanophone », *Revue Amnis* 18|2019, *Le passé dans le présent. Histoire et mémoires, un enjeu essentiel pour les sociétés contemporaines (Europe - Amérique)*.
- RÖGER, Maren (2011), *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989*, Marburg: Verlag Herder-Institut.
- SATJUKOW, Silke (2009). « “Die Freunde” », SABROW, Martin. *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck Verlag, pp. 55-67.
- THER, Philipp (1998). *Deutsche und polnische Vertriebene. Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945-1956*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TIEWS, Alina Laura (2017). *Fluchtpunkt Film Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990*, Berlin: be.bra Wissenschaft Verlag.
- TRAVERSO, Enzo (2005). *Le Passé, Modes d'emploi*. Paris : Éditions La Fabrique.

### Filmographie

- Die Blechtrommel* (1979). Volker Schlöndorff. RFA.
- Die Brücke* (1949). Arthur Pohl. Zone d'occupation soviétique.
- Die Flucht* (2007). Kai Wessel. RFA.
- Die große Flucht* (2001). Guido Knopp. RFA.
- Die Gustloff* (2008). Josef Vilsmaier. RFA.
- Die Mädels vom Immenhof* (1955). Wolfgang Schleif. RFA.
- Die Schüsse der Arche Noah* (1983). Egon Schlegel. RDA.
- Freies Land* (1946), Milo Harbisch. Zone d'occupation soviétique.
- Geflohen – vertrieben – umgesiedelt. Ein Weltkriegstrauma* (2005). Sebastian Dehnhardt, Christian Frey. RFA.
- Grün ist die Heide* (1951). Hans Deppe. RFA. Distribué en France sous le titre *Verte bruyère*.
- Habermann* (2010). Juraj Herz. RFA, Autriche, République Tchèque.

*Hitlers letzte Opfer. Zur Geschichte von Flucht und Vertreibung* (2007). Sebastian Dehnhardt, Christian Frey, Henry Köhler. 2007.

*Jauche und Levkojen/Nirgendwo ist Poenichen* (1978). Günter Gräwert, Rainer Wolffhardt, Rolf Hädrich, RFA.

*Jokehnen, oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?* (1987). Michael Lähn. RFA,

*Kinder des Sturms* (2009). Miguel Alexandre. RFA, Autriche.

*Märkische Chronik* (1983-1989). Hubert Hoelzke, RDA.

*Nacht fiel über Gotenhafen* (1959). Frank Wisbar. RFA. Distribué en France sous le titre *À l'ombre de l'étoile rouge*.

*Solange du da bist* (1953). Harald Braun. RFA. Distribué en France sous le titre *Tant que tu m'aimeras*.

*Sonnensucher* (1958). Konrad Wolf. RDA. Distribué en France sous le titre *Chercheurs de soleil*.

*Unkenrufe – Zeit der Versöhnung* (2005). Robert Gliński. RFA, Pologne, Grande-Bretagne. Distribué en France sous le titre *L'appel du crapaud*.

*Wege übers Land* (1968). Martin Eckermann. RDA.

**« LE FILS SERA CONTRE SON PÈRE ».**  
**LE REJET DE L'HERITAGE PATERNEL DANS LA BD**  
**DES DESCENDANTS DE SURVIVANTS DE L'HOLOCAUSTE**

Alejandro Muñoz Aporta<sup>1</sup>  
Universidad Complutense de Madrid  
alemun02@ucm.es

**Résumé :** Depuis plusieurs décennies, la mémoire de l'Holocauste constitue un élément central de l'identité juive. Toutefois, certains descendants de survivants ont critiqué la manière dont cette commémoration a été effectuée, aussi bien dans un contexte familial (où la figure du père joue souvent un rôle essentiel) qu'à travers la culture populaire, plaidant pour d'autres formules impliquant un plus grand dialogue interculturel. Cet article se propose d'analyser les œuvres de deux auteurs de bandes dessinées inscrits dans ce courant, Michel Kichka et Joann Sfar, par l'examen du concept alternatif d'identité qu'ils proposent.

**Mots-clés :** Holocauste, BD, figure paternelle, mémoire culturelle, identité

**Abstract :** For several decades, the memory of the Holocaust has been a central element of Jewish identity. However, some descendants of survivors have lately criticized the way this commemoration has been carried out, both in a family context (where the father figure often plays an essential role) and through popular culture, endorsing other formulas involving greater intercultural dialogue. This article analyzes the works of two comic strip authors who are part of this trend, Michel Kichka and Joann Sfar, by examining the alternative concept of identity that they propose.

**Keywords:** Holocaust, Comic Strips, Father Figure, Cultural Memory, Identity

### 1. La transmission du traumatisme de la Shoah

Depuis des années, la Seconde Guerre mondiale et la Shoah ne semblent plus être des sujets tabous dans l'espace public européen, au regard de l'imposante parution annuelle de films, documentaires, romans, bandes dessinées ou encore jeux vidéo sur cette thématique. Comme le formule l'historien Henry Rousso, « nous vivons dans le 'temps de la mémoire',

---

<sup>1</sup> Cet article a pu être rédigé grâce à un contrat de doctorat de l'Université Complutense de Madrid et la Banque Santander.

c'est-à-dire dans un rapport affectif, sensible, douloureux même, au passé » (1998 : 12).

Force est pourtant de constater que la transmission de cet événement n'a pas été optimalement accomplie. Non seulement les discours relativistes, voire négationnistes, ont réussi à s'infiltrer et à faire des adeptes dans de larges secteurs de nos sociétés, mais des membres de la communauté juive eux-mêmes – en particulier les descendants des victimes et des survivants – réagissent parfois de manière ambivalente à l'omniprésence d'une mémoire à laquelle ils ne peuvent rester indifférents :

Le génocide des Juifs marque d'un traumatisme massif non seulement la grande majorité des 'enfants cachés', enfants de déportés et le plus souvent orphelins de la Shoah, mais aussi la génération de leurs enfants. Tout génocide attaque l'existence-même de la filiation et c'est certainement la raison pour laquelle la question de la transmission est centrale. Les processus complexes, mis en œuvre par le groupe qui s'est constitué à la mémoire des parents déportés et assassinés, visent, plutôt qu'à figer les anciens enfants cachés en un dernier maillon d'une chaîne interrompue, à les transformer en passeurs de mémoire et d'histoire. Dans le même temps, la construction de cette transmission les transforme et se révèle être aussi une déclinaison du travail de deuil et d'élaboration des traumatismes, des pertes et des séparations. (Mouchenik, 2008 : 47)

Comme l'ont étudié de nombreux psychologues, les enfants des survivants (et dans quelques cas même les petits-enfants) souffrent fréquemment d'un certain nombre de symptômes liés à ce traumatisme hérité, tels que « blocking out information about the family past, fear of extermination, separation anxiety, guilt feelings, impeded separation-individuation process, and acting out the past in fantasies and psychosomatic symptoms » (Rosenthal, 2010: 13).

Les spécialistes de la mémoire s'accordent pour leur part à définir la mémoire collective comme un récit du passé qui, à partir du présent, cherche à conférer une identité cohérente à un groupe (Ricoeur, 2003 ; Erlil, 2011). Cette mémoire répondrait théoriquement à un besoin de donner du sens aux expériences passées de sorte à progresser en tant que collectivité.

Cependant, nous sommes confrontés ici à une question extrêmement complexe qui, dans un contexte mondial de plus en plus pluraliste et décentralisé, revêt une importance fondamentale : qu'est-ce que l'identité ? De quels éléments devrait-elle être constituée ? Et, par rapport à la mémoire d'un groupe particulier, comment se comporter lorsque certains membres de ce groupe ne se sentent pas représentés par ces éléments ?

En effet, cette surreprésentation de l'Holocauste dans la culture populaire et la

standardisation de sa mémoire convergent vers la création d'une « mémoire culturelle » (Assmann, 2006) très puissante qui laisse peu de place aux récits alternatifs, au point de souvent finir par s'imposer à la « mémoire sociale », c'est-à-dire à la transmission directe d'un événement assurée par les acteurs eux-mêmes, pendant une période s'étendant approximativement de quatre-vingts ans à un siècle (*idem* : 25).

En partant de la prémisse que « les traditions familiales peuvent aussi peser, à plus ou moins long terme, sur l'œuvre des auteurs de BD » (Delisle, 2016 : 90), nous analyserons la manière selon laquelle ce malaise face à la mémoire culturelle de la Shoah se manifeste dans l'œuvre de deux bédéistes, Michel Kichka et Joann Sfar (appartenant respectivement à la deuxième et la troisième génération des descendants de survivants de l'Holocauste) et se cristallise dans un discours alternatif sur l'identité juive.

## 2. BD et mémoire

Marque d'une méfiance envers la parole caractéristique de la littérature après 1945, le recours aux images comme moyen d'expliquer certains épisodes historiques a mené au développement d'une véritable culture visuelle, encore accentué aujourd'hui par l'usage d'Internet (Buhle, 2007). L'image, vecteur immédiat de l'horreur, permettrait de dépasser les difficultés inhérentes à la verbalisation d'un sujet aussi difficile à traiter que la Shoah. D'autre part, comme l'affirme Henry Rousso:

Le poids croissant que l'on accorde à l'image dans nos sociétés a entraîné les historiens non seulement à s'intéresser au cinéma ou à la télévision comme une source majeure pour l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle ou comme un objet d'histoire culturelle, mais également à réfléchir au rapport singulier que l'image entretient avec le temps en général et le temps historique en particulier. L'image recrée du présent, de l'actuel, un sentiment d'immédiateté, chargé d'affect et de sensibilité, alors que l'histoire, encore une fois, est une mise du temps à distance. L'image, même datée, offre un sentiment de proximité qu'il est nécessaire d'analyser et de critiquer. (1998 : 67-68)

À cet égard, la bande dessinée<sup>2</sup> s'appréhende comme un format qui, en conjuguant le texte et

---

<sup>2</sup> Dans sa définition, le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle établit une distinction nette entre la bande dessinée et d'autres formes de littérature proches : « Forme moderne de narration figurative, la bande dessinée (B.D.) se caractérise comme une production intégrant des séquences d'images manufacturées, dotées ou non de textes s'y

l'image, répond à la nécessité d'intégrer cette dernière dans la représentation de la réalité. La bande dessinée a dû néanmoins parcourir un long chemin pour être reconnue en tant que forme de littérature : « The history of the medium is in part the history of its struggle for legitimacy » (Miller, 2007 : 9).

Dès lors, il n'est pas surprenant que des auteurs juifs, souvent aux marges des sociétés où ils ont vécu, y aient trouvé un moyen d'expression. La BD a été depuis ses débuts un domaine où les auteurs juifs ont excellé, particulièrement aux États-Unis, où ils ont contribué notamment à la création des grandes figures de l'univers de Marvel (Baskind et Omer-Sherman, 2008 : xvi-xviii). La situation dans le monde francophone, quant à elle, a été quelque peu différente : les albums des *Aventures de Tintin* d'Hergé, considéré comme le père fondateur de la BD belge, étaient parsemés de « commerçants au nez busqué » (Delisle, 2016 : 97) dénotant un héritage antisémite indéniable, que l'auteur s'est empressé de modifier dans des éditions plus tardives<sup>3</sup>.

Le fait que des auteurs aussi influents aient utilisé ce médium pour répandre des clichés antisémites justifie d'autant plus la nécessité d'écouter les voix des auteurs de BD juifs et d'expression française, qui peuvent contribuer activement à détruire de tels mythes, très ancrés dans la culture populaire. À vrai dire, la lutte contre ce discours hégémonique existe de longue date : l'un des premiers exemples serait la BD *Mickey au camp de Gurs* (1942) de Horst Rosenthal, juif allemand exilé à Paris et interné dans le camp de concentration de Gurs puis à Auschwitz, où il périt, et qui a été probablement le premier à réaliser une bande dessinée sur l'Holocauste.

Entre 1986 et 1991, la publication de *Maus* par l'Américain Art Spiegelman représente un jalon d'importance dans la place progressive trouvée par la Shoah au sein de la littérature. Comptant parmi les premiers ouvrages de fiction portant sur la transmission de l'Holocauste, cette bande dessinée animalière retrace les expériences du père de l'auteur, déporté à Auschwitz et Dachau. Couronnée du Prix Pulitzer en 1992 (la seule BD jusqu'à présent), *Maus* est l'une des premières bandes dessinées à avoir reçu le qualificatif de « roman

---

insérant, et complétées de divers signes idéographiques parmi lesquels les ballons sont les plus notables. Nous distinguerons donc les B.D. proprement dites des histoires illustrées (texte sous l'image) et, cela va de soi, des romans-photos, pourtant proches par certains côtés des 'comics' » (Silbermann, 1986 : 28). D'une façon générale, nous considérerons ici la BD comme un format spécifique, plutôt que comme un genre.

<sup>3</sup> Cet héritage n'a d'ailleurs pas été complètement effacé au cours des décennies suivantes, comme en témoigne le scandale de la rentrée 2019 relatif aux fanzines de jeunesse antisémites écrits par Yann Moix, lauréat du prix Renaudot en 2013.

graphique » (expression qui implique une nouvelle valorisation du format<sup>4</sup>) et à attirer l'attention du milieu universitaire (Dürrenmatt, 2013 : 195, cf. Baetens, 2009). Cette œuvre représente une propension éminemment postmoderne des auteurs juifs à prendre la parole, tendance qui s'intensifiera dans les décennies suivantes (Miller, 2007 : 125-126).

C'est justement la lecture de *Maus* que l'auteur Michel Kichka (né à Liège en 1954) reconnaît comme ayant été décisive pour mettre par écrit sa propre histoire (Kichka, 2012 : 81). Détenteur de la double nationalité belge et israélienne (ayant émigré dans l'état juif à l'âge de vingt ans), Kichka propose dans *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012) un exemple de la transmission intergénérationnelle et transnationale de la mémoire juive. Il s'y concentre sur la relation souvent difficile avec son père Henri, rescapé du camp de concentration de Buchenwald et lui aussi auteur d'un texte autobiographique sur le sujet, intitulé *Une adolescence perdue dans la nuit des camps*, paru en 2005 et préfacé par Serge Klarsfeld. Notre analyse portera également sur son ouvrage *Falafel sauce piquante* (2018), où Kichka réfléchit notamment sur la question de l'identité.

Joann Sfar (Nice, 1971), quant à lui, est l'un des bédéistes français les plus populaires des dernières années. Auteur extrêmement prolifique, son œuvre aborde toutes sortes de sujets ; plusieurs séries sont toutefois consacrées à son rapport très personnel avec le judaïsme, dont *Le Chat du Rabbin*, comptant 11 volumes et dépeignant le quotidien d'un rabbin dans l'Alger colonial du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Le choix de cette ville ne paraît pas innocent : Alger est aussi le lieu de naissance du père de Sfar, personnage central de l'ouvrage autobiographique *Comment tu parles de ton père* (2016), texte hybride à forte composante visuelle sur lequel nous porterons également notre attention.

### 3. L'ombre du père

Dans l'univers d'enfance de Michel Kichka, présent et passé formaient un tout inséparable. En commençant par son prénom (« Comme dans beaucoup de familles ashkénazes après la Shoah, nous [Michel, ses frères et sœurs] portions les noms des disparus », Kichka, 2012 : 26), le passé imprégnait le monde du petit Michel, dont la famille vivait isolée

---

<sup>4</sup> Même si cette dénomination, loin de reconnaître l'autonomie de la BD, laisse entendre que sa légitimation n'est possible que par l'extension d'un genre déjà établi comme le roman.

d'un environnement perçu comme étranger :

À la maison nous vivions un peu en marge du monde, à l'écart de la réalité, isolés. Pour Papa, la réalité était trop dure à affronter. Nous n'avions ni télé, ni journaux, ni magazines. Le monde était grossièrement divisé en deux : les juifs et les goys. Nous avions peu d'amis et peu de visites. (*idem* : 46)

L'expérience de la Shoah, évoquée constamment par le père, réussissait à se glisser jusqu'aux moments les plus quotidiens, en les rendant amers : « Oy ! Combien j'ai rêvé de cette soupe pendant la marche de la mort ! » (*idem* : 20). Qui plus est, le désir de revanche sur les nazis à travers le fils l'a marqué depuis l'enfance (« Je n'ai pas pu finir l'école à cause des nazis. Alors, sois toujours premier de classe. Promis ? », *idem* : 17), jusqu'à lui faire douter de la motivation de ses actions à l'âge adulte, comme l'auteur le formule après avoir obtenu le Prix d'Excellence de son école universitaire :

Bien sûr, j'étais content de ce prix qui couronnait quatre années de travail et de création. Mais l'avais-je obtenu pour moi-même, cette fois, ou bien pour lui ? Difficile à dire. En tant que 'fils de', ne suis-je pas voué à toujours le satisfaire en compensation de qu'il a vécu ? Se libère-t-on jamais du traumatisme des parents ? Jusqu'à quel âge reste-t-on leur 'enfant' avec tout ce que cela sous-entend ? (*idem* : 49)

Certes, le sentiment de ne pas être à la hauteur des attentes du père n'est pas exclusif aux enfants des survivants de l'Holocauste. Cependant, comme le raconte Kichka dans *Deuxième génération*, le traumatisme lié à la Shoah a parfois représenté pour lui un écueil pour gérer d'autres situations difficiles. Tel a été le cas lors du suicide de son frère, à la suite d'une période dépressive, événement que son entourage a immédiatement associé au génocide : « L'annonce du suicide de mon petit frère Charly m'arriva un soir par téléphone. [...] Peu avant mon départ, un ami est passé me voir. En m'embrassant, il m'a dit : 'Encore une victime de la Shoah !' » (Kichka, 2012 : 52).

Pour le père, le décès de son fils a été le point de départ d'une prise de parole et d'une mise par écrit de son expérience comme prisonnier des camps de la mort. Michel, tout en comprenant le sens de cette action (« Je pense que ça a fait resurgir d'un seul coup toutes les images des morts qu'il était parvenu à refouler tan bien que mal [...] Il a dû se voir lui-même, lui qui avait tant de fois échappé à la mort » ; *idem* : 56-57), reconnaît « lui en [vouloir] » (*idem* : 55) de l'avoir empêché de faire son propre deuil.

La force implacable d'une mémoire qui viendrait s'approprier un événement ne lui étant pas nécessairement lié, sans laisser l'espace nécessaire pour un dialogue plus proche entre les survivants et leurs familles, s'articule ensuite comme fil conducteur du roman graphique. Tout au long de *Deuxième génération*, Kichka déplore le fait que son père ait consacré plus de temps à son public (composé d'adolescents israéliens qu'il accompagne en Pologne pour voir de leurs propres yeux les vestiges du national-socialisme), qu'à son propre fils, qui n'attend pourtant de lui qu'une conversation intime<sup>5</sup> :

Je sais qu'il serait heureux que je me joigne à un des groupes qu'il accompagne et que j'entende son témoignage. Mais je ne suis pas son public. En tant que fils, je pense avoir droit à mieux : une visite, juste lui et moi, sans photos, sans discours, sans dédicaces. Est-ce trop demander ? (*idem* : 87)

Mais Kichka n'est pas le seul parmi les descendants des survivants à porter un regard critique sur la façon dont mémoire culturelle et mémoire sociale interagissent dans le quotidien des familles juives. Le père de Joann Sfar, André, est lui aussi décrit comme étant doté d'un caractère perfectionniste et autoritaire, marqué par deux expériences traumatisantes. Comme le bédéiste l'explique dans *Comment tu parles de ton père*, André Sfar a perdu son propre père lorsqu'il n'avait que dix ans. Ayant dû s'adapter à ces circonstances adverses, il a développé une force et une résilience qui semblaient défier toute concurrence, ce qui a contribué plus tard au développement d'un complexe d'infériorité chez Joann :

Dès sa disparition [celle du père], il a dû travailler comme un adulte. Au début, il portait des sacs dans une fabrique de bonbons. Il paraît qu'il se brûlait et qu'il s'abîmait le dos. Et il était premier à l'école. Et il accomplissait mille prouesses. Vous suivez ? Mon père était de la trempe des Romain Gary ou des personnages héroïques à la Solal d'Albert Cohen. Que fait-on lorsqu'on doit grandir à l'ombre d'un mâle à ce point réussi ? [...] Ma vie est un échec. (Sfar, 2016 : 126)

À cela s'est ajoutée la disparition prématurée de sa jeune femme, la mère de Joann, quand ce dernier était encore enfant. Cette nouvelle exposition au traumatisme l'a mené à se réfugier dans la religion (« Il est devenu croyant après la mort de maman. C'est là qu'il a commencé à manger casher et tout le bastringue, non ? » ; *idem* : 17), tout en cachant cette mort à son fils

---

<sup>5</sup> Dans ce sens, Michel Kichka fait preuve de ce que certains auteurs ont appelé « Holocaust impiety », une réticence à parler de ce sujet qui se manifeste notamment dans le désir de ne pas visiter le camp d'Auschwitz, par opposition à la « Holocaust piety » prédominante dans la plupart des ouvrages littéraires autour de la Shoah jusqu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle (Serraf, 2019).

afin de le protéger ; celui-ci ne l'apprendrait que deux années plus tard, par l'intermédiaire de son grand-père maternel, « parce que ça le démolissait de m'entendre nuit et jour demander quand ma mère reviendrait de son voyage » (*idem* : 38).

Le silence autour de cette perte contraste nettement avec le zèle d'André pour honorer la mémoire des victimes de la Shoah. Non seulement a-t-il été, dans la France des années 1980, « un des premiers avocats à faire foutre en prison des néonazis » (*idem* : 115), mettant sa sécurité et celle de son fils en danger, mais il a de surcroît délégué à ce dernier un projet de vie basé sur cette mission :

À l'âge de 7 ans, il m'emmène à Yad Vashem avec mon grand-père maternel qui, lui, a combattu et dont toute la famille a été exterminée dans la Shoah par balles. Il s'est retrouvé bien avant ça en France, ce qui l'a sauvé. [...] J'ai donc ces deux bonhommes qui m'emmènent à Yad Vashem. Mon père, devant les photos de déportés, me dit : « tu vois, Hitler a essayé de nous exterminer, il faut que tu fasses plein d'enfants juifs pour montrer qu'il a perdu ». La phrase a mis mon grand-père très en colère, lui qui cherchait sa famille dans les noms de déportés. Il a dit « Explique à ton père que tes parties génitales ne servent pas à combattre Hitler ». (Zafrani, 2021)

Comme l'a démontré l'historienne Idith Zertal dans son œuvre *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*, l'un des moteurs de la politique identitaire et extérieure de l'État d'Israël depuis ses débuts (point de vue adopté d'ailleurs par beaucoup d'autres communautés juives partout dans le monde) a été l'ambition de « compenser la perte » des six millions de personnes assassinées pendant la Shoah, comme une sorte de nouvelle alliance du peuple juif (Zertal, 2009). L'adhésion à ce message par le père de Sfar pourrait être donc une manière de canaliser la peur existentielle provoquée par la mort des deux personnes qui, à part son fils, l'inscriraient dans cette lignée.

Il n'en reste pas moins vrai que, malgré les efforts du père (qui voulait à tout prix que son fils épouse une femme juive et fonde une famille) et du grand-père (en essayant de maintenir vivant le souvenir de la mère) pour que Joann s'intègre dans une tradition de mémoire, sociale ou culturelle, l'auteur provoque une césure par sa décision volontaire de rompre ce lien de filiation. Sfar perçoit la mémoire comme une charge qu'il ne veut pas transmettre à ses propres enfants : « J'ose pas leur dire. Je veux pas leur faire porter un fardeau » (Sfar, 2016 : 22). En revanche, dans *Le Chat du Rabbin* il entreprend une recherche qui, loin de se limiter aux tragédies familiales et collectives, aspire à retracer « le passé plus lointain, plus

inaccessible encore, de l'univers disparu de la judéité d'avant-guerre » (Schulte Nordholt, 2008 : 7) pour essayer de chercher les fondements d'une identité juive alternative.

#### 4. À la recherche d'une identité perdue

Déterminer qui est juif a fait l'objet d'autant de débats que la définition du judaïsme. Si pendant des siècles l'appartenance au peuple juif était liée essentiellement à la religion, l'avènement de la *Haskala* (mouvement culturel prônant l'assimilation des juifs en Europe) au XVIII<sup>ème</sup> siècle, mais surtout l'Holocauste, ont radicalement bousculé cette conception.

D'une part, la *Haskala* a contribué à modifier la perception de la « judéité » comme un héritage culturel plutôt que religieux : ainsi les fêtes traditionnelles continuent-elles d'être célébrées par de nombreux juifs laïcs, sans qu'ils y attachent nécessairement une valeur religieuse. D'autre part, l'influence de l'Holocauste dans la construction d'une nouvelle identité juive a été immense. La mémoire de la Shoah, en tant que génocide qui aurait pu signifier l'extermination de ce peuple (mais aussi comme dernier maillon d'une chaîne de catastrophes qui remonterait à la première diaspora) occupe une place prééminente aussi bien dans l'imaginaire national israélien que dans les pratiques culturelles des communautés juives du reste du monde, qu'elles soient religieuses ou non.

L'œuvre de Michel Kichka rend compte de la complexité de cette question. Bien que sa famille eût adopté certaines traditions belges – telles que l'échange de cadeaux pour la Saint-Nicolas (Kichka, 2012 : 35) – et que le serment qu'il prononça le jour de sa bar-mitsva fut « Vive la Belgique, vive le Roi et vive Israël ! » (Kichka, 2018 : 7), déjà dans son enfance il se sentait exclu par les politiques commémoratives de son pays natal : « Le 11 novembre, avec l'école, nous allions au monument du soldat inconnu, déposer une pierre. Pourquoi un soldat inconnu avait-il une stèle en pierre alors que mon grand-père [décédé à Buchenwald] n'avait même pas une pierre tombale ? » (Kichka, 2012 : 8). Ce sentiment, qui n'a fait que se renforcer pendant son adolescence, l'a finalement poussé à émigrer en Israël quelques années plus tard, comme il est raconté dans *Falafel sauce piquante* (Kichka, 2018 : 13).

En prenant la nationalité israélienne, Kichka a ostensiblement embrassé son héritage juif, sans pour autant adopter les attitudes prédominantes face à la Shoah de son nouveau pays. Dans les années 1970, à une époque toujours marquée en Israël par le rejet du génocide comme

conséquence ultime d'un comportement « passif » de la part des juifs de la diaspora (Zertal, 2009), Kichka a renoncé à hébraïser son nom de famille (qui « a presque entièrement disparu pendant la Shoah » ; Kichka, 2018 : 23), ce qui était coutume pour les nouveaux émigrés pour se détacher de toute résonance diasporique. Il reste aujourd'hui encore critique envers quelques pratiques de ses concitoyens à cet égard :

À Auschwitz, des jeunes Israéliens défilent avec le drapeau. Je trouve cela déplacé. La Shoah appartient à toute l'humanité. Les camps, du moins ce qu'il en reste, sont d'immenses cimetières où chaque pas soulève les cendres de notre civilisation. Il faut s'y rendre en toute humilité. (Kichka, 2012 : 89)

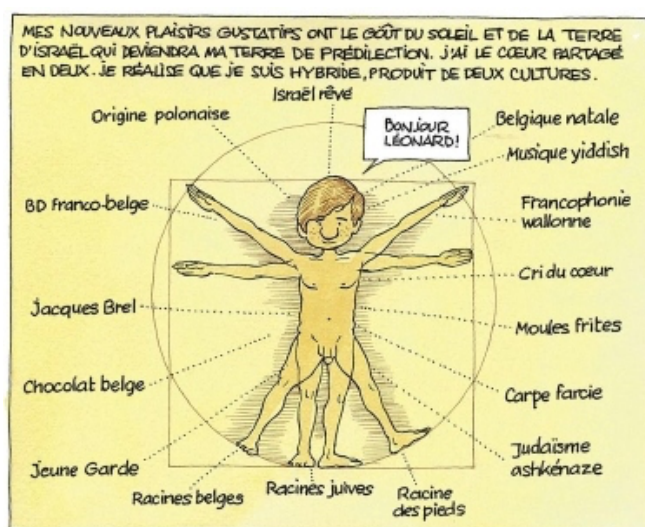


Image 1 (Kichka, 2018 : 13)

À travers le comportement de Kichka, une volonté manifeste de préserver la mémoire de ses ancêtres décédés dans la Shoah se dessine, ne passant pourtant pas par l'appropriation de cette circonstance comme élément identitaire ou par son brandissement comme emblème. En revanche, il s'érige en défenseur de la diversité qui caractérise le monde juif, mais aussi toute identité personnelle<sup>6</sup>. Dans *Falafel sauce piquante*, quand il énumère les différentes composantes de son identité (*image 1*), dont plusieurs éléments caractéristiques de la culture juive ashkénaze (musique yiddish, carpe farcie...) il n'y a aucune référence à l'Holocauste, suggérant que, malgré

<sup>6</sup> En cela, Kichka semble être en accord avec les idées exprimées par l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf dans son ouvrage *Les Identités meurtrières* (1998) : « L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un 'dosage' particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. [...] Et lorsqu'on incite nos contemporains à 'affirmer leur identité' comme on le fait si souvent aujourd'hui, ce qu'on leur dit par là c'est qu'ils doivent retrouver au fond d'eux-mêmes cette prétendue appartenance fondamentale, qui est souvent religieuse ou nationale ou raciale ou ethnique, et la brandir fièrement à la face des autres » (Maalouf, 1998 : 8-9).

la présence de cet événement aussi bien dans son histoire familiale que dans le récit national de son pays, il ne fait pas partie de lui. Kichka plaide pour un esprit humaniste et, en profitant des possibilités offertes par le format de la bande dessinée<sup>7</sup>, situe tous ces éléments au même niveau et leur accorde donc une importance égale.

Le caractère multiple de l'identité est également l'une des idées forces articulant l'œuvre de Joann Sfar, qui se définit lui-même comme une créature métisse (« Par mon ascendance je connais Nice. Je connais la France. Je connais du judaïsme le versant espagnol et le côté allemand. Je connais assez l'Algérie et l'Ukraine » ; Sfar, 2016 : 96) et s'adosse à une vision qui accepte la diversité comme partie inhérente du judaïsme : « Jewish identity for Sfar is not unchanging and ahistorical, but is shaped by specific social, political, and geographical environments » (Harris, 2008 : 183). En d'autres termes, cette identité ressemblerait à un puzzle où différentes pièces sont combinées, comme le permet notamment le format de la bande dessinée : « Sfar's characters embody contradictory and complicated identities that, like the graphic novel format itself, are in process » (*idem* : 195).

Dès lors, l'Alger du début du XX<sup>ème</sup> siècle, théâtre du *Chat du Rabbín*, semble être le décor idéal pour aborder ces sujets. Pour reprendre le discours du chat au début de l'album *La Tour de Bab-El-Oued* : « Cette cité s'est construite à l'occasion de flux migratoires divers. Et chercher en Algérie une unité religieuse ou ethnique serait aussi débile que décréter qu'il existe de l'autre côté de la Méditerranée une race française » (Sfar, 2017 : 1).

Si cette hétérogénéité ne devrait pas *a priori* poser problème, les spécialistes du domaine de l'identité (dont notamment Amin Maalouf<sup>8</sup>) s'accordent néanmoins à dire que celle-ci se construit toujours par rapport aux autres. Ceci semble d'autant plus évident dans un contexte colonial où les colonisateurs ne tolèrent pas l'hybridité, qui mettrait en péril leur autorité, et fabriquent donc une image mythifiée et exotique des colonisés. Cette attitude s'observe notamment dans le volume *L'Exode*, où le neveu du rabbin, arrivé trois ans auparavant à Paris, gagne sa vie en chantant dans la rue déguisé en arabe musulman, ce qu'il explique ainsi : « Pour faire le juif, il faut l'accent polonais, et je sais pas le faire. Oui, parce que juif du Maghreb, ça ne les intéresse pas trop, les gens, ça leur complique » (Sfar, 2003 : 28).

---

<sup>7</sup> Cela ne serait pas possible dans un texte narratif conventionnel, où il faudrait dresser une liste, ce qui implique une hiérarchisation.

<sup>8</sup> Pour plus d'informations, consulter le chapitre « Quand la modernité vient de chez l'autre » dans *Les Identités meurtrières* (Maalouf, 1998 : 57-96).

Mais cette attitude colonialiste se fait ressentir dans bien plus que cet épisode anecdotique, car Sfar nous offre de nombreux exemples montrant comment l'intervention des colons français en Algérie a provoqué des situations injustes, frôlant parfois l'absurde. Pour n'en citer qu'un, dans *Le Malka des Lions* (deuxième tome de la série), le rabbin doit certifier auprès de l'administration coloniale son aptitude à exercer dans sa communauté, par la rédaction d'une dictée en français. Sa fille Zlabya considère cet acte comme « vexant » (Sfar, 2002b : 9), et son chat le juge de la manière suivante : « Tu es rabbin ici depuis trente ans et ceux-là qui n'ont jamais fichu un pied chez nous veulent dire qui est rabbin ou pas. Et pour faire la prière en hébreu à des juifs qui parlent arabe, ils veulent que tu écrives en français ; alors pour moi, ce sont des fous » (*idem* : 12).

Les dissensions exacerbées par les Français dans *Le Chat du Rabbin* se produisent à l'intérieur même de la communauté juive : lorsque le rabbin, Zlabya et son mari Jules arrivent à Paris pour rendre visite à la belle-famille, pleinement assimilée, Zlabya ressent de la honte face à ce qu'elle perçoit comme des « juifs tellement élégants qu'on dirait des français » (Sfar, 2003 : 11). La confusion du rabbin face à cette forme de judaïsme qu'il ne connaissait pas transparait dans une case où sa figure apparaît dédoublée, sur un fond où se confondent des caractères latins et hébraïques (*image 2*).



Image 2 (Sfar, 2003 : 10)

De même que le fondamentalisme religieux (représenté dans la série entre autres par les autorités juives et musulmanes) est condamné par Sfar du fait qu'il renforce le cloisonnement à l'intérieur d'une société, l'auteur réalise une critique de l'assimilation comme facteur

susceptible de provoquer une perte identitaire. En même temps, à travers l'exemple du rabbin il propose une troisième voie par le biais du dialogue interculturel, où la spiritualité et l'esprit laïc pourraient s'enrichir mutuellement. C'est lors de son séjour à Paris que le rabbin prend conscience de l'existence d'autres manières de vivre et d'accéder à Dieu ne passant pas forcément par la pratique orthodoxe de la religion. En abandonnant l'étroitesse d'esprit qui le caractérisait auparavant, il gagne en sagesse et devient capable de guider sa communauté vers l'acquisition d'un esprit tolérant et compréhensif :

What we see here are the paradoxical terms of the master's authority: what makes the rabbi a figure to heed is not his knowledge or any other demonstrable form of mastery but rather his *ignorance*, an ignorance that clears the space allowing both his own and his congregants' participation in Jewish ritual to be undertaken freely. (Eisenstein, 2008 : 177)

## 5. Conclusions

Ayant grandi en voyant planer sur leurs têtes le spectre d'un père dominant, Kichka comme Sfar abordent dans leurs ouvrages le thème de la lutte pour prendre du recul vis-à-vis de leurs parents, pour lesquels la religion et la mémoire de la Shoah, en tant que dispositifs de définition de l'identité, constituaient un refuge. La tradition juive est au contraire perçue par les deux auteurs comme un fardeau duquel ils souhaitent se débarrasser, débouchant sur une écriture curieusement opposée aux idées principales de la mémoire culturelle sur certains points.

Quelques différences fondamentales sont certainement perceptibles entre la deuxième et la troisième génération des descendants de survivants du nazisme : les membres de la deuxième – dont Kichka – doivent apprendre à gérer cet aspect de l'histoire familiale, très présent dans leurs vies, tandis que la place que ce chapitre de l'Histoire occupe dans le quotidien des membres de la troisième – comme Sfar – paraît notablement moins centrale. Cela dit, tous deux critiquent les conceptions trop homogènes de la notion d'identité, mettant en garde leurs lecteurs contre les dangers du fondamentalisme religieux et de la xénophobie.

Pour ce faire, la bande dessinée s'avère un outil très efficace : format hybride, caractérisé par une grande flexibilité, la BD fournit à Kichka et Sfar un espace littéraire et artistique pour aller à la recherche d'une identité juive complexe, toujours en formation, qui s'éloigne des contraintes imposées par la mémoire culturelle dominante. Compte tenu de la

place que l'image occupe de nos jours dans l'espace public et l'intérêt académique qu'elle revêt, il ne fait aucun doute que ces bédéistes continueront d'ouvrir des perspectives nouvelles pour redimensionner les traumatismes collectifs et familiaux dans la construction de l'identité individuelle.

### Bibliographie primaire

- KICHKA, Michel (2012). *Deuxième génération : Ce que je n'ai pas dit à mon père*. Paris : Dargaud.
- KICHKA, Michel (2018). *Falafel sauce piquante*. Paris : Dargaud.
- SFAR, Joann (2002a). *Le Chat du Rabbin, t. 1 : La Bar-Mitsva*. Paris : Dargaud.
- SFAR, Joann (2002b). *Le Chat du Rabbin, t. 2 : Le Malka des Lions*. Paris : Dargaud.
- SFAR, Joann (2003). *Le Chat du Rabbin, t. 3 : L'Exode*. Paris : Dargaud.
- SFAR, Joann (2016). *Comment tu parles de ton père*. Paris : Éditions Albin Michel.
- SFAR, Joann (2017). *Le Chat du Rabbin, t. 7 : La Tour de Bab-El-Oued*. Paris : Dargaud.

### Bibliographie secondaire

- ASSMANN, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munich : C. H. Beck.
- BAETENS, Jan (2009). « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 16, pp. 1-10. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/974> [consulté le : 23/07/2023]
- BASKIND, Samantha et OMER-SHERMAN, Ranen (éd.) (2008). *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- BUHLE, Paul (2007). « History and Comics », *Reviews in American History*, vol. 35, n° 2, pp. 315-323.
- DELISLE, Philippe (2016). *Petite histoire politique de la BD belge de langue française : Années 1920-1960*. Paris : Éditions Karthala.
- DÜRRENMATT, Jacques (2013). *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- EISENSTEIN, Paul (2008). « Imperfect Masters: Rabbinic Authority in Joann Sfar's *The Rabbi's Cat* » in BASKIND, Samantha et OMER-SHERMAN, Ranen (éd.) *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. New Brunswick : Rutgers University Press, pp. 163-180.

- ERLL, Astrid (2011). *Memory in Culture*. Londres : Palgrave.
- HARRIS, Marla (2008). « Borderlands: Places, Spaces, and Jewish Identity in Joann Sfar's *The Rabbi's Cat* and *Klezmer* » in BASKIND, Samantha et OMER-SHERMAN, Ranen (éd.) *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. New Brunswick : Rutgers University Press, pp. 181-197.
- MAALOUF, Amin (1998). *Les Identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- MILLER, Ann (2007). *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Chicago : The University of Chicago University Press.
- MOUCHENIK, Yoram (2008). « Passeurs de mémoire. Élaboration et transmission, soixante ans plus tard, chez les enfants juifs, traqués et cachés en France pendant l'Occupation » in SCHULTE NORDHOLT, Annelies (éd.) *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui*. Amsterdam : Éditions Rodopi, pp. 45-62.
- RICOEUR, Paul (2003). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- ROSENTHAL, Gabriele (éd.) (2010). *The Holocaust in Three Generations: Families of Victims and Perpetrators of the Nazi Regime*. Leverkusen : Barbara Budrich Verlag.
- ROUSSO, Henry (1998). *La Hantise du passé : Entretien avec Philippe Petit*. Paris: Éditions Textuel.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies (éd.) (2008). *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui*. Amsterdam : Éditions Rodopi.
- SERRAF, Lola (2019). « Holocaust Impiety in 21st Century Graphic Novels: Younger Generations 'No Longer Obligated to Perpetuate Sorrow' », *Genealogy*, vol. 3, n° 53, pp. 1-13.
- SILBERMANN, Alphons (1986). *Comics and Visual Culture: Research Studies from ten Countries*. Munich : K. G. Saur Verlag.
- ZAFRANI, Avishag (2021). « Joann Sfar : 'J'ai la terreur de la disparition d'une vie culturelle et intellectuelle juive européenne' », *K. Les Juifs, l'Europe, le XXI<sup>e</sup> siècle*, 12 avril 2021. Disponible sur : <https://k-larevue.com/joann-sfar-portrait/> [consulté le : 15/07/2023]
- ZERTAL, Idith (2009). *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*. Cambridge : Cambridge University Press.

## 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'auteur 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. Coglitore (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].

## GARDER EN MEMOIRE CAMILLE CLAUDEL UN SIÈCLE PLUS TARD

Carme Figuerola  
Universitat de Lleida  
carme.figuerola@udl.cat

**Résumé :** Par ses provocations, la personnalité de Camille Claudel n'a pas cessé d'attirer l'attention de ses contemporains : elle a intégré un métier considéré comme masculin, elle a bouleversé le cœur du maître et elle est devenue une artiste maudite tout en étant la sœur d'un renommé écrivain catholique. Sa vie est semée aussi bien de faits dramatiques que de légendes. Cet article propose d'examiner sous quels termes la personnalité de la sculptrice interpelle notre époque. Les portraits de Claudel fournis par Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous permettront de prouver que son cas fait partie de la mémoire collective. De même, on prouvera qu'en analysant le parcours de Camille Claudel, ces trois autrices laissent apparaître leurs propres hantises.

**Mots-clés :** Camille Claudel, Catherine Anne, Michèle Desbordes, Colette Fellous, biographie

**Abstract:** Camille Claudel's provocative personality never ceased to attract the attention of her contemporaries: she entered a profession considered masculine, she upset the master's heart and she became a cursed artist while being the sister of a renowned Catholic writer. Her life is full of drama and legend. This article examines the ways in which the sculptor's personality is relevant today. The portraits of Claudel provided by Catherine Anne, Michèle Desbordes and Colette Fellous will demonstrate that she is part of the collective memory. It will also be shown that in analysing the life of Camille Claudel, these three authors are revealing their own haunts.

**Keywords:** Camille Claudel, Catherine Anne, Michèle Desbordes, Colette Fellous, biography

Camille Claudel, l'artiste qui réclamait auprès de son frère Paul « la liberté à grands cris » (Claudel, 1927), a paradoxalement fini ses jours sans même avoir de sépulture. Sa volonté de vivre en dehors des normes sociales de l'époque, ses excès et ses déséquilibres mentaux ont fait d'elle un être marginal. Car, pour pouvoir se passer de règles, la liberté doit être reconnue et admise par la collectivité, autrement l'individu est condamné à une agonie perpétuelle<sup>1</sup>, conclut Zygmunt Bauman à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Parce que cette femme s'est consacrée à part

---

<sup>1</sup> La liberté de choix s'accompagne d'innombrables risques d'échec ; beaucoup de gens jugent ces risques insupportables, au-delà de ce qu'ils sont capables d'affronter. Pour la plupart des individus, la liberté de choix reste un fantôme insaisissable, un vain rêve, [...] Tant qu'il s'agira d'un fantôme, l'humiliation de l'impuissance s'ajoutera à la douleur du désespoir ; la faculté d'affronter les défis de la vie, mise chaque jour à l'épreuve, est, après tout, l'atelier où se forge la confiance en soi (Bauman, 2007 : 40).

entière à une profession, l'angoisse l'a accompagnée. Femme rebelle, elle a été mise à l'épreuve dans un milieu, celui des arts, entièrement dominé par le prestige masculin au XIX<sup>e</sup> siècle. Tout de même, par sa lutte énergique en faveur de ses convictions, une légende s'est tissée autour d'elle qui ponctue encore notre imaginaire artistique. Depuis une trentaine d'années, des études universitaires, des expositions, des essais biographiques, des productions cinématographiques et littéraires se succèdent, font d'elle une icône : d'un côté, l'attention se focalise sur cette créatrice énigmatique, de l'autre, son portrait abreuve les assoiffés d'héroïnes exceptionnelles, de combattantes rebelles, ceux qui sont en quête d'histoires d'amour tragiques. Une panoplie d'émotions accompagne la représentation actuelle autour de Camille Claudel. Le but de notre analyse consiste à prouver que de nos jours, le cas de Camille Claudel fait partie de la mémoire collective. Nous nous attacherons à l'étude des œuvres de Catherine Anne, Michèle Desbordes et Colette Fellous, qui font de la sculptrice le thème de leur création<sup>2</sup>. De même, cette approche mettra en relief comment, en traçant le portrait de Claudel, ces écrivaines laissent transparaître leurs propres hantises.

### Le portrait intime de Camille Claudel

Tourner le regard vers Camille Claudel exige de passer en revue certains épisodes de sa vie de manière, plutôt que vraie, vraisemblable. Il va sans dire, comme l'affirme Anna Caballé (2012 : 41), que le genre biographique s'engage à rester près du réel. Parcourir l'existence privée et publique de Claudel implique, de la part d'Anne, Desbordes et Fellous, observer la vie d'une autre. Elles s'ouvrent donc à d'autres manières de vivre et à d'autres modèles de comportement, dans le sens accordé à ce concept par la philosophe Amelia Valcárcel :

Los modelos son personas concretas por las que sentimos respeto y admiración, a las que libremente decidimos imitar. El ser humano tiene la potestad de elegir sus modelos. Quien quiere ser algo se fija en cómo son y lo que hacen o hicieron aquellos tenidos por mejores. (2000: 19)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Catherine Anne, *Du même ventre*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Michèle Desbordes, *La Robe bleue*, Paris, Verdier, 2004 ; Colette Fellous, *Camille Claudel*, Fayard, 2018.

<sup>3</sup> Les modèles sont des personnes spécifiques pour lesquelles nous éprouvons du respect et de l'admiration et que nous choisissons librement d'imiter. Les êtres humains ont le pouvoir de choisir leurs modèles. Celui qui veut devenir quelqu'un observe la personnalité de ceux qui sont considérés comme les meilleurs et ce qu'ils font ou ont fait. [La traduction est à nous]

Par ailleurs, prendre Claudel comme motif dans le cadre de la fiction permet aux autrices d'effleurer leurs propres dilemmes : « Et l'écriture, comme toujours, s'est tissée entre des choses extraites du réel et des choses inventées », avoue Anne (2006 : s.p.) Ainsi, en même temps qu'elles esquissent l'image de Claudel, chacune d'elles met à nu son paysage intérieur. Ce triple regard est, à l'évidence, façonné par les genres dans lesquels s'inscrivent les œuvres : théâtre, roman et essai situent au lecteur dans un horizon d'attentes spécifique.

Catherine Anne, dramaturge et actrice, se définit comme une « femme engagée de théâtre dans l'écriture du présent » (« Présentation », 2021). Le préambule de *Du même ventre* avertit très clairement qu'il ne s'agit pas d'un reportage documentaire, bien que la pièce contienne des événements proches de la réalité. Cette brève introduction omet l'identité de la protagoniste, de même que le texte qui la suit n'en offre guère de traces, les personnages étant présentés par les génériques « le frère », « l'aînée » ou « la cadette ». Le lecteur est censé connaître l'histoire des Claudel pour qu'il devine que la triade nommée en quatrième de couverture fait allusion à la célèbre famille. Cet anonymat s'explique par la volonté manifeste d'Anne de transcender le cas spécifique : c'est parce qu'elle élargit le champ de son analyse, qu'elle peut le traiter en cas psychosociologique. Voici les termes qui éclairent sa perspective : « C'est une pièce sur la fratrie, les rapports d'affection et de haine qui s'y déploient, l'évolution au fil du temps de ce lien presque indissoluble » (Anne, 2006 : s.p.). La pièce débute en 1943 - peu avant le trépas de Camille Claudel- et remonte à 1886, année charnière pour la sculptrice aussi bien du côté personnel que professionnel : après un premier voyage à Londres chez son amie Jessie Lipscomb, Camille a quitté sa famille pour s'installer auprès de Rodin<sup>4</sup> ; c'est aussi l'année où Paul, le frère agnostique, devient soudain catholique. Anne construit sa pièce en vue d'illustrer trois styles de vie, trois choix différents, voire antagonistes, correspondant aux trois Claudel : Camille, Paul et Louise. La dramaturge insiste sur la manière dont chacun d'entre eux organise sa stratégie pour réussir ses buts, ce qui provoque de fréquentes brouilles entre les trois. L'ensemble des quatorze séquences révèle au spectateur huit lieux différents. Le texte acquiert un rythme dynamique suite à l'évocation en continu de souvenirs, bien qu'il ne couvre que l'âge adulte des personnages. Dans ce retour vers le passé, une personne, un objet, une situation... agissent comme des catalyseurs qui déclenchent une nouvelle séquence.

---

<sup>4</sup> L'approche biographique proposée par le Musée Camille Claudel divise la carrière de l'auteure en plusieurs étapes. L'une d'elles couvre la période 1886-1893 et se résume sous le slogan : « Auguste Rodin et Camille Claudel, le temps d'un amour tumultueux et d'un dialogue artistique passionné ». [“Camille Claudel: biographie” <URL : <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel-biographie>> [consulté le 14/01/2021]

En ce qui concerne Michèle Desbordes, son roman se concentre principalement sur les trente dernières années où Camille est restée enfermée dans un hôpital psychiatrique. Le soupçon d'une fin imminente est le point de départ d'un examen de la vie de la sculptrice : sa réflexion sur le passage du temps devient centrale. Avec l'exemple de Claudel, Desbordes reprend un thème essentiel dans ses récits précédents<sup>5</sup> qui constitue, en fait, un trait caractéristique de son style : « L'écriture de Michèle Desbordes est du temps à l'état pur, à l'état natif, comme on le dit de l'or, et des gens qui sont nés, bien nés ou mal nés, dont la valeur sait atteindre le nombre des années, du temps subi, assumé en attendant la mort » (Harang, 1999). Le regard de la narratrice scrute cette vieille femme assise sur une chaise dans le jardin de l'hôpital psychiatrique. Elle a été confinée dans cet établissement sanitaire où son quotidien se réduit à l'attente : elle attend la visite de son frère adoré, elle attend sa sortie du sanatorium, elle attend enfin son propre dénouement. D'emblée, une telle synthèse présente une intrigue simple. Cependant, la subtilité de la romancière réside dans le pouvoir de tisser une histoire sans histoire<sup>6</sup>, où elle oppose la protagoniste à elle-même, son présent interpellant son passé. La tragédie réside ici dans l'impossibilité de changement, dans l'immanence du désarroi. Le but de Desbordes n'est pas de produire un récit biographique, ni de juger la protagoniste ou sa famille. Elle s'écarte ainsi d'une approche critique traditionnelle qui, surtout à ses débuts, se concentrait principalement sur la marginalité de Camille, sur son évolution malheureuse, plutôt que sur ses dons d'artiste. Desbordes ne révèle pas de détails inconnus sur Camille Claudel, la romancière ne tient pas à une chronologie stricte, car la mémoire récupère en désordre de différents épisodes de sa vie. Pourtant l'écrivaine ne concentre pas son attention sur l'aspect philosophique du temps. A sa place, Desbordes met en lumière la fragilité d'une vie à tout moment : alors qu'au début la protagoniste semble avoir un futur prometteur, cet avenir reste en fait suspendu à des fils invisibles. À la fin, sa chute fulgurante ne laisse point de place au doute. La déconstruction identitaire de Claudel est soulignée par d'autres aspects formels, notamment le genre du récit : le terme *roman* accompagne le titre. Bien que sous un format particulier, le texte se situe sous la houlette de la fiction. Dans une interview, Desbordes a

---

<sup>5</sup> Dans *L'Habituée*, elle raconte l'évocation de leur passé par trois femmes, sur lesquelles le temps pèse comme une dalle, annihilant leur raison d'être. *La Demande* pose une question similaire en décrivant des personnages dont la vertu réside dans l'attente, dans leur capacité de résilience face à l'usure du temps.

<sup>6</sup> L'auteure elle-même fournit cette description lorsqu'elle évoque le principe créatif qui structure *L'Habituée* : « ...je ne voulais pas raconter une histoire, mais plutôt une absence d'histoire. Des vies sans histoire(s). Je me suis appropriée en quelque sorte les " outils " du roman pour raconter le contraire d'une histoire... » (Masson, 2001 : 32) Toutefois, à notre avis, cette procédure est applicable à tout le volume en question.

présenté *La Robe bleue* en utilisant le terme *fragment*. Elle en louait l'avantage d'être à la fois « tout et partie » (*ibidem* : 39). Il suffit de feuilleter le livre pour apprécier la justesse du terme, car au-delà des chapitres, le texte apparaît constamment divisé, tronqué par des lignes blanches. Les fragments constituent des séquences autonomes, des pièces du puzzle de mémoire. En même temps, ils en intègrent le tout : l'ensemble de ces trente années, inséparables les unes des autres devient une seule unité par l'ennui vital qui les regroupe. Les quelques pauses, la longue cadence de la phrase approfondissent ce sentiment de lenteur, de répétition, et suggèrent la fragilité humaine de Camille Claudel : l'époque et l'espace ont beau changer, sa situation reste immuable. La femme est en proie de manière continue à l'incompréhension. Le lecteur est invité à lire entre les lignes et les silences comptent autant que les mots pour rendre ce monde perdu et accentuer l'immanence du temps.

Un autre biais est utilisé par Colette Fellous dans son ouvrage *Camille Claudel*. L'appartenance de ce volume à la collection « Des vies » des éditions Fayard laisse présupposer une approche biographique. Bien que le récit partage certaines des caractéristiques de ce genre (par exemple, le fait d'indiquer les sources consultées par l'auteur), il ne révèle pas de nouveautés inédites par rapport aux approches biographiques déjà publiées sur la personnalité de Claudel. Une sorte de prologue prévient du défi que représente le traitement de cette artiste devenue légende : « sa vie est toute trouée. 1864, 1886, 1887, 1889, 1898, 1905, 1913 » (Fellous, 2018 : 229). L'invisibilité de certaines périodes est contrebalancée par la voix de la narratrice, prête à une réflexion ontologique sur la vie : comme les blancs qui peuplent le récit de Desbordes, Fellous présente l'existence à travers une série de moments, de séquences juxtaposées afin d'offrir une illusion de continuité. Habituee à donner la parole aux absents<sup>7</sup>, elle poursuit un rituel d'écriture déjà entrepris dans des ouvrages précédents, notamment dans *Pièces détachées*. Ce récit cherchait à reconstruire une vie à partir de fragments épars qui ne trouvent de sens que grâce à la mémoire et le mot, que l'autrice évoque sous la métaphore de la *petite pièce*. Cette même métaphore appert dans le cas de Camille :

Camille nous a laissé sa vie en tant de morceaux que je me mets à les assembler dans tous les sens pour essayer de composer le dessin de sa vie, pour trouver comment s'emboîtent ses « petites choses » les unes dans les autres. (Fellous, 2018 : 214)

---

<sup>7</sup> Sa collaboration avec le média radio (elle a été responsable de l'émission *Carnet nomade* sur France- Culture) la rend sensible à la voix, un aspect qui devient pertinent dans sa création littéraire.

L'intérêt d'une biographie, d'après Jordi Gracia (2018 : 242), transcende les pures « données factuelles » ; c'est dans l'interprétation des informations avérées que l'œuvre biographique prend tout son sens. C'est là que la maîtrise de la romancière émerge : Fellous utilise de différentes stratégies pour reconstituer les détails intimes dont elle manque. L'une des ressources pour augmenter la fiabilité interprétative consiste à remplacer un fait, un avis par une autre certitude, la sienne. Ainsi, lorsqu'elle se rend à l'Islette, l'écrivaine tente de saisir sur place les sensations éprouvées par son ancêtre. Et pourtant, le doute persiste :

Mais là encore, rien n'est vraiment sûr, on ne sait pas précisément quelles chambres Rodin avait louées : un des chambres de la tour, oui, mais laquelle des deux tours, la tour carrée ou la polygonale ? (Fellous, 2018 : 194-195)

La méconnaissance des expériences de Camille est reléguée au second plan, puisque le plaisir esthétique du lecteur découle des sensations éprouvées par l'écrivaine elle-même : cet épisode révèle la valeur que Fellous accorde à la maison comme espace matriciel. Espace que la romancière revendiquait déjà dans l'un de ses premiers textes : « Au fond du tableau comme au fond de la mémoire, il y a toujours un croquis de maison qui se dessine », affirmait-elle dans *Le Petit Casino* (Fellous, 1999 : 134). L'Islette devait donc, servir de réservoir aux expériences de la sculptrice.

Fellous maîtrise l'écriture biographique. Dans *Camille Claudel*, elle se positionne en témoin « ultérieur » (Genette, 1991 : 68) en tant que personne non-contemporaine, une qualité qui favorise plusieurs recours narratifs : des anticipations d'épisodes biographiques dans le récit, l'introduction de comparaisons entre l'expérience de Camille et celle de Fellous<sup>8</sup> ou encore la comparaison entre des événements fondamentaux de la vie de Claudel<sup>9</sup> et d'autres de l'autrice. Par ce dernier biais le lecteur constate la survie de l'artiste dans le temps car une histoire de vie « est un fil d'Ariane entre les générations » (Benassar, 2005). La romancière porte allusion à l'enfermement dans un centre psychiatrique : Camille y est présentée immobile comme une statue en marbre, ne s'animant que sous le regard du public. À ce moment-là, Fellous s'abandonne à la contemplation de la statuette, et les rôles s'échangent : pour la récupération de l'existential l'écrivaine elle prend le relais de la feue artiste et sculpte, à son tour, la vie de

---

<sup>8</sup> Fellous associe l'expérience de Camille Claudel à celle d'Aimée Lacan sans toutefois qu'il y ait eu des contacts ou d'autres rapports entre ces femmes.

<sup>9</sup> Fellous remarque la coïncidence des dates de naissance de la mère de Camille et de Rodin, tous les deux nés en 1840. Voilà pourquoi elle note : « cette date je ne dois pas l'oublier » (Fellous, 2018 : 123).

Claudé. Sur la photo de couverture, une déclaration de ce principe : Fellous choisit *Vertumne et Pomone*, une pièce inspirée de la légende hindoue récupérée par le poète hindou Kalidasa<sup>10</sup>, aussi intitulée *L'Abandon* dans sa version en bronze réalisée par Claudé ; les visages des créatures en pierre évoquent la placidité de ceux qui se livrent à l'amour vainqueur de tous les obstacles. Le lecteur s'abandonne à ce même repli sur les sentiments, à la fois qu'il entreprend le voyage d'introspection, guidé par la narratrice. Parce que Shakuntala est à l'origine de l'histoire de son pays, le récit acquiert une dimension épique. Evoquer la transformation de ces héros qui grandissent à travers les épreuves douloureuses contribue à accorder des nuances héroïques à la biographie. De plus, il faut noter le parallèle entre la trajectoire de l'artiste et celle des grands héros mythiques. Fellous reprend un passage de la correspondance de Camille Claudé où, en 1935, elle se mesurait aux protagonistes de l'Antiquité : « Tout ce qui m'est arrivé est plus qu'un roman c'est une épopée, l'Iliade et l'Odyssée, et il faudrait un Homère pour la raconter » (Fellous, 2018 : 15).

Dans cette histoire d'une transformation, Camille Claudé devient un nouvel Ulysse dont l'Ithaque reste à découvrir : comme le suggère Konstantino Kavafis dans son célèbre poème « Ithaque », l'essentiel dans le retour à Ithaque, ce n'est pas le but mais le voyage. Fellous engage le lecteur à ce périple. Devenu voyageur cherchant à accomplir son initiation car chacun identifie ce lieu mythique d'après ses convictions personnelles (la famille, la reconnaissance professionnelle, la passion...), sa quête consiste à percer la personnalité de Camille ainsi que celle de la narratrice. Cette conjonction des destins permet l'alternance entre la troisième et la première personne, le basculement entre les épisodes concernant Claudé et d'autres rapportés à Fellous. Comme la vague autrefois modelée par Camille, on chavire entre les dilemmes de l'une et de l'autre : sur les traces de son ancêtre, Fellous emmène le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle dans les rues de Rome pour partager les visites de l'artiste à un autre « maudit », Mallarmé. Elle glisse chez le poète et imagine la rencontre avec les membres de ce cénacle artistique, faisant de nous des voyeurs privilégiés de la scène. Au-delà de l'importance de cet épisode<sup>11</sup>, le simple nom de la rue déclenche la mémoire de l'autrice tunisienne, qui avoue sa fascination pour ce quartier et, plus particulièrement, pour les villes qui prêtent leur nom aux avenues. Les lieux où Camille a vécu sa liaison orageuse avec Rodin sont un prétexte pour s'attarder sur des considérations plus

---

<sup>10</sup> *La Reconnaissance de Shakuntala* est une pièce dramatique qui met en scène les amours d'un roi indien qui tombe amoureux d'une fille qu'il délaisse bientôt, en raison d'une malédiction lancée par le sage qui avait élevé la jeune fille. Camille Claudé reprend le dénouement de l'histoire : le moment où les protagonistes se retrouvent.

<sup>11</sup> Fellous la présente comme l'une des premières expériences qu'elle a partagées avec Rodin.

intimes : notamment en ce qui concerne la Folie-Payen, l'atelier que Rodin avait loué pour Camille, la romancière évoque le sens moins connu de demeure de plaisance, du terme *folie*. Par un jeu de signifiants, elle y décèle l'homonyme de Camille, de manière que la passion vécue dans ce domaine reste une annonce manifeste de la misère qui peuplera ses derniers jours. Fortement influencée par Barthes, le zèle de l'écrivaine quant au fonctionnement des mots suscite une digression dont l'essence fournit la clé de plusieurs de ses ouvrages :

On peut se demander si parfois les mots n'en savent pas plus sur nous et sur ce que nous allons vivre, bien avant nous. Les mots sont dangereux. Ils nous précèdent, nous attirent, nous alertent, puis nous piègent, ils nous avaient pourtant prévenus mais on n'a jamais rien vu, on était distrait, on les a laissés entrer dans notre vie, on a fait comme si. (Fellous, 2018 : 65).

Dans l'ensemble, Fellous réussit à brosser un portrait complet de la protagoniste où l'imagination supplée les manques d'information. Sans atteindre le stade de la fabulation, la narratrice pressent ce que Camille aurait pu éprouver, car Fellous dépasse l'empathie : elle endosse l'essence même de la biographiée, allant même jusqu'à en saisir la pensée (*ibidem* : 202).

Dès le préambule la romancière a précisé que le destinataire de son texte n'est autre que Camille elle-même : « Ce livre, je l'écris pour elle » (*ibidem* : 9) : le regard se déplace de l'objet vers le sujet de la biographie. Dès lors, la narratrice se « donne à connaître » et partage ses goûts littéraires : sont mis en avant Roland Barthes, que Fellous considère comme un père intellectuel (Borderie, 2019) ou Sei Shonagon, l'écrivaine japonaise qui constitue un de ses livres de chevet. Par ce même biais, le lecteur accepte le parallèle entre la création compulsive de Camille dans son atelier et la référence à Emily Dickinson, la femme poète qui a décidé volontairement de s'isoler et dont l'attitude a été interprétée comme une preuve de son excentricité.

La complicité tissée à travers l'art entre la narratrice et Claudel invite Fellous à évoquer le cas clinique d'une autre de ses idoles : celui de Marguerite Anzieu, une contemporaine de Claudel, l'Aimée de Lacan, une patiente qui a marqué la psychanalyse comme Camille a marqué la sculpture. Sa paranoïa s'est accompagnée de l'écriture de romans édités par Lacan lui-même et loués par les surréalistes. Bien qu'Aimée ait pu régler son délire mental avec une fin différente de celle de Camille, son exemple et celui de la sculptrice permettent à Fellous de conclure que « toute vie est une fiction » (*ibidem* : 179) : les frontières entre la réalité et

l'imagination sont parfois peu stables. Fellous récupère ainsi un principe hérité de Barthes qui surenchérit le pouvoir du mot.

Dans la biographie romancée, genre dont les limites sont floues, le biographe est confronté à des défis communs à ceux du romancier : tous les deux doivent associer des états d'âme à des événements extérieurs et à des moments essentiels. La différence réside dans le fait que, si le premier peut fabuler sur ce qu'il raconte, le second est contraint par les limites de la vérité. Même si elles s'écartent du genre, ces contraintes définissent la méthode par laquelle Anne et Desbordes donnent à voir l'identité de leur personnage principal sans pour autant l'avouer. Dans sa volonté de déconstruire l'histoire, *La Robe bleue* commence *in medias res* : une femme est assise dans un espace ouvert - *a priori* un jardin - et attend son frère. L'absence de données concrètes accentue la dépersonnalisation tandis qu'elle laisse la possibilité de l'extraordinaire : tout est possible auprès de ce personnage au visage diffus. Le cadre initial installe donc une source de suspense narratif qui pousse le lecteur à découvrir les personnages, réduits à de simples pronoms « elle » et « il ». Leur référent est différé : le récit se penche plutôt sur le possible que sur le réel, le tangible. La désignation du nom de famille est reportée à la moitié du livre (Desbordes, 2004 : 118) : diminuer l'importance de l'identité implique accorder plus de pertinence aux réflexions sur l'usure que le temps d'attente provoque sur le personnage central. Pourtant, au bout d'une trentaine de pages, le lecteur tant soit peu averti devine déjà qu'il assiste au drame des frères Claudel : les titres des pièces écrites par Paul<sup>12</sup>, les références spatiales à Montdevergues et Villeneuve et le nom de Camille fournissent des indices. L'habileté narrative de la romancière met en exergue une différence essentielle entre frère et sœur : alors que les œuvres de l'écrivain sont explicitement mentionnées, le nom des sculptures est omis afin de reproduire ainsi le silence auquel l'artiste a été condamnée dans la dernière étape de sa vie. La voix narrative de Desbordes soude les blancs contenus dans le journal intime de Camille. Dates et notes s'entassent : à la narratrice de retrouver la mémoire perdue, de saisir ce que la folie a dilué, de donner l'occasion de faire revivre celle dont personne ne semble se souvenir. Le texte contient un contrepoids à l'oubli.

Ces minimales allusions à l'identité des protagonistes, leur absence dans la version théâtrale de Catherine Anne ne diluent pas la personnalité de Camille Claudel, qui appert avec netteté.

---

<sup>12</sup> L'auteure cite *Cristophe Colomb* et *Le Soulier de Satin* (*Ibid.*, p. 34), deux pièces de théâtre, évoquant ainsi l'un des aspects les plus reconnus de Paul Claudel (Dubor, 2013 : 187-200).

## Représenter l'artiste et son œuvre

Les trois autrices évoquent, de différentes manières, les clés de voûte ayant défini l'artiste dans son volet personnel et professionnel. Concernant le premier aspect de sa vie, la famille Claudel a une importance remarquable, bien que son poids reste inégal dans les trois ouvrages. La version dramatique est celle qui offre le plus grand rôle à Paul et Louise, qui, avec Camille, sont les seules voix de la pièce. Chacun est le porte-parole de ses propres valeurs et concurrence avec le frère et la sœur. L'autrice dramaturge examine ainsi trois évolutions complètement divergentes malgré leur origine commune. Une telle signification est déjà contenue dans le titre *Du même ventre*. Son efficacité narrative prend de l'ampleur dès l'ouverture de la pièce : Paul et Camille, les seuls survivants de la fratrie, entretiennent un dialogue décousu. Alors que la jeune fille semble réduite à des besoins primaires (son insistance sur la faim qu'elle a endurée ou son avidité à dévorer le beurre le suggèrent) ou à la déraison (avec son imitation enfantine du gazouillis du grillon), Paul se borne à combler les lacunes de la mémoire de Camille par l'évocation du décès de sa mère et de sa sœur et la perte de la maison familiale. Ce regard rétrospectif est dominé par l'emprise du temps, constamment soulignée, telle un lest : à chaque séquence, la didascalie initiale précise l'âge des trois frères et sœurs. Ces remarques permettent d'évaluer beaucoup plus précisément l'impact de la vie sur chaque personnage : Camille est vouée à sa vocation de sculptrice, Paul, voit l'ambition littéraire freinée par son activité diplomatique, Louise choisit de se conformer aux exigences de la bourgeoisie aisée et tente par-là de se plier à l'image conventionnelle de la femme. Une histoire à trois où chacun dévoile ses hantises, à en juger par la scène qui, en guise de conclusion, clôt la pièce : Camille y est représentée entièrement obsédée par l'art, Paul par sa Bible et Louise par son gâteau d'anniversaire. Par métonymie, ces motifs renvoient respectivement à la sculpture, à la foi et au renoncement à une carrière musicale en faveur de la vie conjugale. Le seul aspect qui les relie en dehors de leur parenté relève de l'échec : leurs attentes sont brisées, que ce soit par la passion malheureuse, chez Camille et Paul, ou par le décès prématuré du mari de Louise ou, par les problèmes financiers auxquels tous les trois doivent faire face. En effet, les études biographiques de Camille ont mis à nu la rigidité des liens familiaux des Claudel (Pinet et Paris, 2006 : 17) : l'austérité risque même d'anéantir les sentiments, qui, lorsqu'ils existent, ne sont jamais

exprimés. Ce manque d'affection qu'Anne illustre par le biais de la fille aînée<sup>13</sup> est présenté comme l'une des causes de la tragédie familiale. L'amertume de la mère, inavouée mais saisissante aux yeux de ses enfants, cache un secret que seule Camille ose nommer : à deux reprises, la mère a dû faire face à des morts socialement inacceptables. La probabilité du suicide de son oncle maternel et le décès de son frère nouveau-né pèsent sur le clan et assombrissent leur avenir presque comme une malédiction<sup>14</sup>. De plus, l'aspect économique a une présence indéniable dans le drame. La pièce d'Anne en fait l'une des obsessions familiales, particulièrement incarnée par Louise. Alors que la comparaison entre les parcours de Camille et de Paul repose principalement sur un raisonnement artistique, une vision genrée justifie l'écart entre les deux sœurs, manifeste dans leur position par rapport à l'argent et leur conception de la maternité. L'endettement de Camille auprès des propriétaires, les fournisseurs<sup>15</sup>, les soucis pressants sont, certes, rappelés... Cependant, ces épreuves constituent un obstacle supplémentaire à l'accomplissement de sa vocation. Les contretemps divers accentuent son caractère héroïque, d'autant plus souligné par le contrepoint de la sœur cadette. Pour cette dernière, l'argent est l'une des conventions de la bourgeoisie à laquelle elle tient : monnaie d'échange pour son bonheur, elle renouvelle le type de l'avare, sous un format moderne. Anne en trace ainsi la caricature. Si la focalisation de Louise sur le gâteau crée un effet comique, ses observations sur le coût du cercueil de son père, les sommes exigées par la sculptrice ou les pénuries vécues auprès de sa cellule familiale - ce n'est pas pour rien qu'elle qualifie son nouvel état de « charge de détresse » (*Ibidem* : 76) - accordent à Louise une dimension tragique. Prisonnière des non-dits de sa classe, l'argent l'assujettit aux siens, l'avilit. Surtout qu'il la réduit à une corvée prométhéenne comme celle qui occupe les figures mythiques du paradigme de l'avare : « des figures, des formes matérielles pour une représentation de la question en jeu, condamnées à des entreprises dont l'ampleur est proportionnelle à leur sottise ou leur orgueil » (Burtin, 2011 : 67). Cherchant à contrefaire le mal qui la ronge, Louise s'y conforme dans la neuvième séquence lorsqu'elle-même synthétise sa personnalité en ces termes : « Louise la

---

<sup>13</sup> « Vous savez qu'il y a des familles dans lesquelles l'œil humain embrasse les enfants. Sais-tu qu'il y a des mères qui embrassent leurs enfants » (Anne, 2006 : 109). La revendication que Camille soutient avec véhémence apparaît, aux yeux de ses frères, comme une de ses folies de plus.

<sup>14</sup> L'ombre de l'oncle plane sur la pièce jusque dans ses moindres détails : ainsi, lorsque Louise éclate en sanglots, l'exclamation ironique "J'ai peur d'être noyée" (Anne, 2006 : 76), plutôt que de la ridiculiser, vise à évoquer la condamnation qui pèse sur leur vie.

<sup>15</sup> Fellous coïncide en signalant le même aspect lorsque, dans un jeu d'homonymie, elle désigne le protagoniste comme K.Mille (*Ibidem* : 73).

de/Ne pleure pas ne se plaint pas toujours active tête haute maison propre » (Anne, 2006 : 76).

L'autre grand écart entre les sœurs concerne la maternité et le mariage. Anne fait allusion à la fausse couche de Camille à laquelle elle oppose de sa progéniture : « Louise Ferdinand leur nouveau-né/Et moi portant mon fantôme » (*Ibidem* : 86), se plaint la sculptrice. Le fait que Louise porte allusion au risque d'une éventuelle grossesse hors mariage illustre l'envergure de la morale sur la destinée de Camille et renforce cette vision d'une femme qui, pour avancer doit se battre dans son milieu contre des forces multiples. En vertu d'une vision patriarcale, Paul, lui-même, estime scandaleux le comportement de sa sœur : « L'homme est la tête de la femme comme le Christ est la tête de l'Eglise » (*Ibidem* : 51). Il réaffirme cette perspective en lui conseillant d'épouser Debussy, d'après lui aux antipodes de Rodin, qu'il évite même de nommer : « Ce n'est pas Wagner mais au moins il n'a pas l'âge d'être ton père/ Il t'épouserait lui il ordonnerait ta vie il te ferait des enfants/Il te mettrait dans ton chemin de femme » (*Ibidem* : 90). Une telle proposition s'énonce par des termes semblables à ceux d'une convention économique, faisant ainsi écho à l'accord que Camille a obtenu de Rodin et qu'Anne évoque par l'expression « promesse écrite » (*Ibidem* : 107). Comme le révèle la littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle, la question du mariage constituait un souci social qui a attiré même l'attention de politiciens comme Léon Blum, décidé à entreprendre une réforme de l'institution conjugale. Paul rend explicite son conservatisme à ce propos et, par contraste, on comprend le bouleversement social que l'attitude de Camille avait entraîné.

Tout autre est la perception de Desbordes, qui cite explicitement Debussy et Mallarmé, dont la maison a été le creuset d'une autre grande passion amoureuse de Camille. L'évocation de Rodin s'impose et, bien que Debussy reste amoindri par la figure du maître, Desbordes lui exprime sa reconnaissance au moment où elle l'associe à la création sculpturale de *La Valse*. L'écrivaine nuance ainsi l'image de Camille : l'engouement amoureux n'aboutit pas qu'à des ravages, il engendre aussi des œuvres admirables.

La maternité est de même interpellée par le biais de la mère de Camille. Les trois versions font d'elle une ombre marquante pour sa fille aînée. Fellous, en particulier, lui consacre un chapitre où elle en brosse un portrait cruel. Malgré la circonstance atténuante de la perte prématurée de la mère de Madame Claudel, l'auteure la présente en être malfaisant :

Par moments, en imaginant cette mère corsetée jusqu'au cou, le visage fermé, insensible au désarroi de sa fille, je suis tétanisée, je ne peux plus continuer, c'est une sorcière cette mère, ce n'est pas possible. (Fellous, 2018 :127)

L'association avec la sorcière prend d'autant plus d'ampleur si l'on se souvient de la thèse de Gilbert Durand, qui a prouvé le lien entre cette figure et l'archétype de la « mère terrible » (Durand,1984 : 113).

Du côté personnel donc, les trois versions affirment l'impact remarquable de la famille sur le parcours de la protagoniste.

Or, depuis leur perspective comme créatrices, Anne, Desbordes et Fellous privilégient une autre approche du mythe : celle qui met en relief la dimension professionnelle de Claudel. Leurs arguments portent sur deux aspects à cet égard : d'une part, les trois autrices soulignent sa volonté d'une pratique professionnelle de la sculpture dans un contexte social et culturel masculinisé et presque interdit aux femmes. Aussi bien Anne que Fellous établissent un parallèle clair avec la fortune littéraire de son frère Paul. Sans faire appel aux particularités du milieu artistique où Camille a tenté de pénétrer, Anne analyse sous une perspective genrée aussi bien la fortune de l'écrivain que le rejet de la sculptrice (*Ibidem* : 36). Leur sort opposé est d'autant plus saillant, que leurs créations traitent de thèmes communs. Anne dépeint dans le malheur de Camille un échec à double cause : tout d'abord il relève de la nature humaine. D'après une conception atavique, le génie créateur est attribué à l'homme : « Une femme de génie une révolte de la nature donc un monstre » (Anne, 2006 : 81) se plaint la sculptrice, se faisant écho de l'opinion des critiques. A cela s'ajoute la réprobation sociale des femmes artistes. Anne insiste sur cette perspective à travers l'exemple de Louise. Son renoncement à sa carrière musicale s'exprime par des termes tranchants : « J'arrête/ Je ne pense pas qu'un homme raisonnable désire épouser une artiste » (*Ibidem* : 101).

L'avis de Fellous est plus nuancé : sa Camille apparaît dévouée à part entière à ce métier, qu'elle professe comme la foi. La narratrice a recours à la métaphore religieuse en évoquant les premiers pas de la jeune femme dans le cénacle littéraire présidé par Mallarmé. Par une hyperbole, elle indique le culte à l'activité artistique, mis en parallèle avec l'attitude de Paul, dont la ferveur religieuse a guidé en grande mesure son œuvre littéraire. Cependant, Fellous refuse l'admiration gratuite et, sans nier le talent de Camille, elle admet son caractère inconstant et son comportement autoritaire. De surcroît, Fellous relève le manque de

connaissances de la sculptrice vis-à-vis des engrenages du marché, ce qui la réduisait à une dépendance fonctionnelle du maître :

...elle demande à Rodin d'écrire à sa place, de développer, de faire évoluer les sentiments, d'embellir les choses, de « mettre une belle tartine sur le mouvement et la recherche de la nature, etc... », d'inventer des phrases sur l'art, sur le métier parce qu'il connaît bien mieux qu'elle le milieu (*Ibidem* : 33)

Ces insuffisances sont aggravées par une position intellectuelle paradoxale : ses extravagances provoquantes se redoublent d'un antisémitisme ostensible pendant l'affaire Dreyfus. Fellous, elle-même née auprès d'une famille juive, accorde à cet épisode une importance considérable puisque la romancière situe à ce moment-là la première manifestation des crises paranoïaques de la sculptrice (*Ibidem* : 42).

Comme il fallait s'y attendre, les trois versions convient le lecteur à repérer le lien, prouvé par les diagnostics psychiatriques modernes (Romero, 2000 : 131-141), entre création artistique et folie. Rétives à y percevoir un sens péjoratif, les autrices y devinent une capacité visionnaire qui transcende le tangible. Fellous et coïncident à souligner que Paul, lui-même, aurait pu devenir fou. Dans un sens plus novateur, la romancière tunisienne relie une telle maladie à la ménopause.

Loin de fournir un repère référentiel, l'œuvre sculpturale de Camille est évoquée en tant que métaphore qui révèle la personnalité de sa créatrice : Fellous évoque *Sakuntala* et *Persée* pour expliquer le but de l'artiste visant à transformer la réalité quotidienne en art. La romancière interprète ce don comme signe de la capacité visionnaire qui la rapproche des poètes maudits tellement admirés. En revanche, ce sont *La Vague* et *Les Causeuses* qui résumeraient son sort. L'une et l'autre deviennent un *alter ego* de l'artiste : comme les baigneuses de l'œuvre évoquée, Camille est restée inconsciente vis-à-vis du danger que le nouveau siècle entraînait : comme celles qui causent sans s'aviser du danger sa causerie, le désir d'échanger de l'artiste s'est heurté à un mur infranchissable...

Les allusions de *La Robe bleue* sont beaucoup plus subtiles. Sans en nommer les titres, Desbordes reproduit des œuvres marquantes de la trajectoire sculpturale de Camille : *Sakuntala*, *Les Causeuses*, *L'Implorante*, *Les Baigneuses* et *La Valse*. C'est à cette dernière qu'elle voue une plus grande attention, en fonction de son propre goût. Elle avoue qu'une photographie de cette pièce présidait l'espace où elle se consacrait à l'écriture : « Il y a là comme une sorte de compagnonnage que je vais essayer de rendre sensible », déclarait Desbordes dans une

interview<sup>16</sup>. Le message de son récit découle d'une comparaison entre cette figure féminine qui danse au rythme de la musique et Camille Claudel, dont l'existence l'entraîne dans un tourbillon. Pour l'écrivaine, l'art devient le moyen de dialoguer entre maître et disciple, entre frère et sœur, de même qu'entre narrateur et lecteur. Les pièces sculpturales révèlent et Camille Claudel et Michèle Desbordes : pour elles le mot, comme le bronze, favorisent une source de résilience pour affronter l'attente de la fin.

Bref, l'intérêt des trois autrices pour Camille Claudel témoigne du respect et de l'empathie qu'elle continue à susciter parmi nos contemporains. Anne, Desbordes et Fellous partagent un désir commun : comprendre leur aïeule. Pour ce faire, elles s'évertuent à élucider les circonstances par lesquelles cette fratrie, même si elle a partagé le même environnement, a entrepris des parcours différents.

Chacune à sa manière, elles réfléchissent aux sensations et aux émotions que les individus nourrissent à la veille de la fin ; elles tentent de comprendre enfin, la raison par laquelle une héroïne se transforme en martyr. Aucune d'elles ne cherche à juger sa devancière, ni ses plus proches : il ne pouvait pas en être autrement, puisque la figure de Camille recompose certains de leurs propres dilemmes. La littérature leur donne ainsi l'occasion de les partager, d'aller au-delà puisqu'elles se penchent sur l'horizon de leur époque afin d'y déceler une réponse à leur incertitude.

### Références bibliographiques

ANNE, Catherine (2006). *Du même ventre*. Arles : Actes Sud.

ANNE, Catherine. « Présentation de la femme dramaturge et de sa troupe ». <URL : <http://www.catherineanne.info/> > [consulté le 07/01/ 2021]

BAUMAN, Zygmunt (2007). *Le présent liquide*. Paris : Seuil.

BENASSAR, Bartolomé (2005) « La biographie, un genre historique retrouvé ». *Biographies et récits de vie*. Tunis: Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, p. 89-95. <URL : <http://books.openedition.org/irmc/624>> [consulté le 19/01/2021]

---

<sup>16</sup> "Entretien" dans Jean-Yves Masson *et alter, À propos de Michèle Desbordes. Le préau des collines*, n° 5, Paris, HB Éditions, 2001, p. 39.

- BORDERIE, Laurent (2019). « Colette Fellous, une vie faite de pièces détachées », *L'Orient Littéraire*, núm 157, <URL : [https://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n\\_id=6961&cid=33](https://www.lorientlitteraire.com/popup.php?n_id=6961&cid=33) [consulté le 08/01/2021].
- BURTIN, Tatiana (2011). *Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies: The Merchant of Venice de Shakespeare, Volpone de Jonson et L'Avare de Molière*. Thèse doctorale. Université de Montréal. <URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6178/Burtin\\_Tatiana\\_2011\\_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6178/Burtin_Tatiana_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y) [consulté le 19/01/2021]
- CABALLÉ, Anna (2012). «¿Cómo se escribe una biografía? », *Rúbrica contemporánea*, vol. 1, núm. 1, pp. 39-45. <URL : <https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/caballe-v1n2/pdf> [consulté le 11 /01/ 2021].
- CLAUDEL, Camille (1927). « Lettre à son frère Paul. 3 mars 1927 » <URL : <https://information.tv5monde.com/terriennes/camille-claudel-drames-verites-et-legendes-reunis-dans-un-musee-157112>> [consulté le 21/IV/2022]
- DESBORDES, Michèle (2004). *La Robe bleue*. Paris : Verdier.
- DURAND, Gilbert (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- FELLOUS, Colette (1999). *Le Petit Casino*. Paris : Gallimard.
- FELLOUS, Colette (2018). *Camille Claudel*. Paris : Fayard.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Seuil.
- GRACIA, Jordi (2018). «Imaginación moral y biografía », *Letras de Hoje*, v. 3, n. 2, pp. 240-244. <URL : [//dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.31508](https://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.31508) >[Consulté le 07 janvier 2021].
- HARANG, Jean Baptiste (1999). « La servante Tassine. Une histoire tissée de silence entre une servante et un maître italien du grand siècle », *Libération*, 11 février. <URL : [https://next.liberation.fr/livres/1999/02/11/la-servante-tassine-une-histoire-tisee-de-silence-entre-une-servante-et-un-maitre-italien-du-grand-\\_264668](https://next.liberation.fr/livres/1999/02/11/la-servante-tassine-une-histoire-tisee-de-silence-entre-une-servante-et-un-maitre-italien-du-grand-_264668) > [Consulté le 14-01-2021]
- MASSON, Jean-Yves *et alter* (2001). *À propos de Michèle Desbordes. Le préau des collines*, n° 5. Paris : HB Éditions.
- PINET, Hélène et Reine-Marie PARIS (2006). *Camille Claudel. Le génie est comme un miroir*. Paris : Gallimard.
- ROMERO, Julio (2000). «Creatividad, arte, artista, locura : una red de conceptos limítrofes » in *Arte, Individuo Y Sociedad*, (12), , 131-141. [Consulté le 19-01-2021] Disponible sur : <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110131A>
- VALCÁRCEL, Amelia (2000). *Rebeldes*. Barcelona: Plaza & Janés.

## DES MÉMOIRES AUX MISES EN RÉCITS (« STORYTELLING ») : RACONTER SA VIE EN POLITIQUE DANS LA FRANCE DES ANNÉES 1970 JUSQU'À DE NOS JOURS

Gwenaël Lamarque  
Université Bordeaux Montaigne  
gwenael.lamarque@laposte.net

**Résumé :** Malgré l'avènement de la communication dématérialisée et de la civilisation numérique, la production d'ouvrages politiques en France ne s'est jamais réellement tarie au cours des quarante dernières années. À l'intérieur de cette production littéraire si particulière et si massive, les Mémoires et les genres qui s'en rapprochent de près ou de loin, anciens ou plus récents (autobiographies, biographies corédigées, storytelling etc.), occupent une place de choix. Partant d'une typologie assez fine des manières d'écrire de soi et de son passé en politique - qu'il s'agisse du choix du genre (mémoires, autobiographies, biographies corédigées etc.) ou de ses supports (livres, interviews, émissions de télévision, multimédia etc.) - cet article nourrit l'ambition d'en expliquer les grands principes et de proposer des grilles de lectures opérationnelles afin de comprendre ce phénomène sociopolitique.

**Mots-clés :** Mémoires, storytelling, politique, autobiographie

**Abstract :** Despite the advent of dematerialised communication and digital civilisation, the production of political works in France has never really dried up over the last forty years. Within this unique and massive literary production, memoirs and genres that are closely or distantly related to them, whether old or more recent (autobiographies, co-authored biographies, storytelling, etc.), occupy a special place. Starting from a fairly detailed typology of ways of writing about oneself and one's past in politics - whether in terms of the choice of genre (memoirs, autobiographies, co-authored biographies, etc.) or the media used (books, interviews, television programmes, multimedia, etc.) - this article sets out to explain the main principles involved and to offer some operational guidelines for understanding this socio-political phenomenon.

**Keywords:** Memoirs, storytelling, politics, autobiography

### Introduction

Malgré l'avènement des réseaux sociaux, de la communication dématérialisée et de l'écriture simplifiée, la production d'ouvrages politiques en France ne s'est jamais réellement tarie au cours des quarante dernières années. Pire, moins les femmes et les hommes politiques

semblent lire de livres, plus ils affectionnent en écrire (Tandonnet, *Le Figaro*, 2023). Enfin, les Françaises et les Français, qui, élections après élections expriment leur continuelle défiance vis-à-vis de la classe politique, semblent encore apprécier les dernières parutions politiques à la mode (Morin, *Le Parisien*, 2016). Étranges paradoxes. À l'intérieur de cette production littéraire si particulière et si variée, les récits mémorialistes, à savoir les Mémoires et les genres qui s'en rapprochent de près ou de loin, anciens ou plus récents (autobiographies, biographies corédigées, storytelling etc.), occupent une place de choix. Jean-Louis Jeannelle a montré dans un ouvrage déjà décennal (Jeannelle, 2008) l'incroyable résilience et polymorphie de cette tradition littéraire vieille d'au moins cinq siècles, qui au-delà des critiques épistémologiques, continue à trouver son public. Par ailleurs, l'avènement de l'ère audiovisuelle, dans les années 1970, puis numérique, dans les années 2000, loin de tarir cette propension lui donne une nouvelle dimension en lui offrant de nouveaux supports d'expression (confessions télévisées, entretiens en ligne etc.).

Or, il se trouve que l'historiographie contemporaine s'est au fond très peu intéressée à ce *corpus* de productions littéraires ou audiovisuelles dans sa globalité, ce que cet article voudrait combler à partir des questions suivantes : à quel moment décide-t-on de raconter « sa » vie en politique ? Forcément, à la fin de sa carrière ? Avant ? Comment le fait-on ? Et surtout pourquoi ? Pour quels objectifs avoués et/ou inavoués ? Cela concerne-t-il tout le personnel politique ou une partie seulement ? Si oui, laquelle ? Quel est enfin l'accueil qu'en fait le lectorat et l'opinion de manière générale ?

Partant d'une typologie assez fine des manières d'écrire de soi et de son passé en politique - qu'il s'agisse du choix du genre (mémoires, autobiographies, biographies corédigées etc.) ou de ses supports (livres, interviews, émissions de télévision, multimédia etc.) - cette contribution prétend en expliquer les grands principes et de proposer des grilles de lectures opérationnelles afin de comprendre ce phénomène sociopolitique.

## 1. Entre postérité et popularité : des motivations différentes ou complémentaires ?

Si la rédaction des Mémoires est « un genre littéraire que la tradition française cultive volontiers » (Dumas, 1996 : 11) selon les dires de l'ancien ministre des Affaires étrangères, Roland Dumas ; , il n'en demeure pas moins qu'il en existe un large camaïeu, que l'on peut –

par esprit de synthèse – subdiviser en deux grands ensembles obéissants eux-mêmes à deux finalités différentes.

Dans le premier cas, il s'agit de la rédaction de « vrais » Mémoires au crépuscule d'une vie et/ou d'une carrière politique, alors que « la pensée de la mort devient familière » selon Jacques Chaban-Delmas (Chaban, 1997 : 6) ou « que l'on est en train de se transformer en mort-vivant » pour Michel Debré (Debré, 1993 : 7). Pierre Nora parle « d'une obligation quasi éditoriale de fin de carrière de rédiger sa part de vérité » (Nora, 1997 : 1115). En effet, statistiquement, la moyenne d'âge à laquelle un responsable politique décide de rédiger ses Mémoires est généralement haute aux alentours de 74 ans : le plus jeune étant Michel Jobert en 1974 à l'âge de 53 ans, et les plus âgés, Jean-Marcel Jeanneney à 87 ans, puis dernièrement Jean-Marie Le Pen à 89 et 91 ans. Si l'on souhaite affiner ces statistiques, les gaullistes semblent être, par tradition, les plus nombreux mais les plus tardifs à se prêter à ce genre d'exercice (76 ans et 7 mois) et les radicaux les plus précoces (71 ans et 6 mois). Exception à la règle, le gaulliste Yves Guéna (59 ans) qui évoque pourtant bien cette caractéristique :

Sans doute des Mémoires ne devraient-ils être que d'outre-tombe, encore qu'on ne puisse pour autant garantir leur sérénité, et à supposer que la sérénité soit une vertu pour celui qui a agi, pour celui qui a combattu. Dans l'époque où nous sommes, le temps vous brûle et vous pousse à ne point attendre ; l'on ne réserve plus son témoignage à la postérité, on l'adresse à ceux que l'on a côtoyés. (Guéna, 1982 : 9)

Certains – lorsqu'ils ont beaucoup de chose à raconter – étalent leur rédaction sur plusieurs années, comme Michel Debré, qui rédige ainsi entre 1984 et 1993 cinq tomes de trois à quatre cent pages chacun ; mais aussi Jacques Foccart, qui semble être pris d'une véritable frénésie rédactionnelle à partir de 1996, puisqu'il fait paraître plus d'une dizaine de livres ; ou encore - dans de moindres proportions - Gaston Monnerville, qui publie en 1975 à 78 ans une première version de ses souvenirs politiques, puis en 1980 à 83 ans, une seconde.

Bilan d'une vie et/ou d'une œuvre, les Mémoires sont avant tout des témoignages pour l'Histoire de ce que « l'on a vu et entendu » (Poniatowski, 1997 : 10), c'est-à-dire du « spectacle de son existence » raisonnant dans un contexte historique (Roland Dumas, 1996 : 9) ; ou encore « un bilan et une conclusion » (Guéna, 1982). Il s'agit donc en somme d'un regard rétrospectif sur son engagement, qui révèle aussi souvent au grand public une partie de ses états d'âme voire certaines anecdotes inconnues de son action publique. La subjectivité des Mémoires leur est

donc consubstantielle, les rédacteurs s'en cachent assez rarement. Michel Poniatowski parle dans l'introduction des siennes de « sa part de vérité », alors que Michel Debré note :

Écrire ses Mémoires est une aventure. La contemplation du passé ne me plaît guère. Je préfère regarder le présent pour tenter de décrire si possible l'avenir (...) Le rappel des choses faites et des choses vues imposent la prudence devant la page blanche. Au lendemain des événements, la passion fausse le jugement. De longues années plus tard, le mythe transforme la réalité des jours oubliés (...) L'espace d'incertitude est grand. À l'inverse, entre la contribution à l'Histoire et la justification personnelle, la marge est étroite. J'ai sauté le pas. (Debré, 1984 : 8)

Roland Dumas est encore plus explicite dans l'introduction des siennes :

Impartiales, les pages qui suivent ne le sont certainement pas. L'action en général, au XXe siècle en particulier, ne commande-t-elle pas de prendre parti ? Du moins, me suis-je attaché à dire la vérité, rien que la vérité. Mais pas toute la vérité, car je me suis trouvé en situation de savoir certaines choses, sans invoquer la raison d'État, qu'il ne m'est pas possible de divulguer aujourd'hui. (Dumas, 1996 : 10)

En réalité, ces derniers rappellent le pacte autobiographique qui lie implicitement l'auteur avec son lecteur : le premier s'engageant à dire la vérité, le second à juger par lui-même de l'authenticité de ses propos. Les Mémoires sont des ouvrages engagés, subjectifs, à l'image de la vie de leurs auteurs. Leurs finalités est donc triple. D'abord, infléchir le jugement de l'Histoire sur leur action et en assurer par la même occasion la pérennité. L'analyse des qualificatifs adjoints traditionnellement aux titres des Mémoires sont sur ce point particulièrement parlant et révèlent souvent une velléité prospective surtout dans les rangs gaullistes. En 1973, Christian Fouchet publie par exemple ses *Mémoires d'hier et de demain*, et en 1997, Jacques Chaban-Delmas ses *Mémoires pour demain*, deux titres qui rappellent étrangement celui des *Mémoires d'espoir* rédigées par le général de Gaulle en 1970. Ensuite les Mémoires servent aussi à régler ses comptes, notamment ceux que l'on n'a pas pu régler lors de sa vie publique active. Les exemples sont pléthores. Lionel Jospin dans ses *Mémoires* revient avec insistance sur ses relations complexes avec François Mitterrand, ce dernier l'ayant écarté plusieurs fois de Matignon (Jospin, 2010). Son récit donne un éclairage supplémentaire sur les fondements intimes de son droit d'inventaire revendiqué en 1995. Philippe de Villiers à sa manière traite avec virulence et mépris l'ensemble des responsables qu'il a côtoyé au cours de la vie politique (Villiers, 2015) Seuls au fond les irréductibles du village souverainiste échappent au réquisitoire

de l'ex-candidat à la présidentielle. Jean-Marie Le Pen dans le deuxième tome de ses Mémoires qui relatent « quarante ans d'histoire de France et de lutte implacable » se montrent acide vis-à-vis de sa fille qui l'a exclu l'année précédente de son propre parti. Jacques Chirac égratigne de son côté assez vertement Valéry Giscard d'Estaing dans ses souvenirs (Chirac, 2009). Enfin, il arrive aussi, moins fréquemment que certains ouvrages se fassent donneur de leçons, leurs auteurs se drapant dans la figure un peu surannée du « vieux sage ». Edgar Faure tirant les conclusions d'une trépidante vie publique, intitule le premier tome de ses Mémoires en 1982 : *Avoir toujours raison, c'est un grand tort*. Plus fataliste et moins paternaliste, il préfère opter, trois ans plus tard, dans son second tome, pour un titre plus policé : *Si tel doit être mon destin*. Ainsi vont donc les Mémoires en politique, rédigées en fin de carrière et souvent au crépuscule d'une vie, elles alternent règlements de comptes finement millimétrés et piquants, part de vérité, recherche de la postérité et leçons pour les générations d'après.

Un deuxième cas tout aussi répandu que le premier, est celui de « Mémoires à mi-vie » (Juppé, 1993), qui ne sont rien d'autres que des ouvrages d'« ego-histoire », des récits autobiographiques ayant pour but, non pas vraiment d'infléchir le jugement de l'Histoire, mais tout simplement celui de ses lecteurs, qui sont des électeurs potentiels. Loin d'être le point final d'une carrière politique, il s'agit plutôt d'une étape presque nécessaire dans la vie d'un homme politique d'envergure nationale, lui offrant la possibilité de se faire mieux connaître et donc mieux apprécier. Presque toutes les personnalités politiques françaises, de la droite à la gauche en passant par toutes les nuances politiques, ne dérogent pas à la règle. Ces « vrais faux » Mémoires prennent généralement la forme d'autobiographies, rédigées seules ou avec l'aide d'un tiers, souvent un journaliste. Leur contenu ne varie pas fondamentalement. Généralement, le premier tiers, parfois jusqu'à la moitié du livre est consacré à raconter sa vie, son enfance, son parcours, ses premiers souvenirs ou expériences politiques. Ensuite, le reste de l'ouvrage est plus prospectif ou programmatique et diffère en cela des *Mémoires* traditionnelles. Par ailleurs, comme le note Philippe Lejeune, alors que l'autobiographie est le récit que « quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle », les Mémoires sont celui d'une vie dans sa condition historique et dans l'*epos* national (Lejeune, 2015 : 18).

L'analyse du moment choisi pour les rédiger est sûrement plus pertinente. On remarque que pour un tiers de leurs auteurs, ces ouvrages paraissent à la suite d'un succès électoral ou d'une promotion ministérielle, comme Elisabeth Guigou en 2000, Louis Le Pen en 1997, Jean-Pierre Soisson en 1990, plus récemment Michel Sapin en 2014, Bruno Le Maire

et Marlène Schiappa en 2022. Pour un autre tiers, cette publication intervient à la suite d'une rupture personnelle ou politique, comme le départ plus ou moins forcé d'un gouvernement (Madelin, 1995), l'éloignement de la vie publique (Valls, 2021), un échec électoral ou après une épreuve douloureuse (Fabius, 1995). Enfin, pour un dernier tiers cela intervient à proximité d'un rendez-vous électoral important, comme une présidentielle : c'est le cas pour bon nombre candidats à cette élection comme André Lajoinie, Robert Hue, Jean-Pierre Chevènement, Lionel Jospin, François Bayrou ou plus proche de nous Marine Le Pen, François Fillon, Valérie Pécresse etc. Une autre forme connexe est constituée par les livres relatant historiquement le bilan d'une action présidentielle, gouvernementale ou parlementaire. Il s'agit de retracer l'œuvre accomplie au cours d'une mandature, afin de la valoriser dans une perspective électoraliste. L'exercice de style est quasiment incontournable pour celles et ceux qui ont occupé les fonctions de Premier ministre. Raymond Barre publie par exemple son bilan économique et social à la veille des élections de 1981, qui fait écho à celui de Valéry Giscard d'Estaing, et ses successeurs en font autant, soit au cours de leur mandat (Pierre Mauroy, Alain Juppé, Jean-Pierre Raffarin etc.) soit à la fin de ceux-ci (Laurent Fabius, Édouard Balladur etc.). À l'heure de la civilisation audiovisuelle, chacun semble éprouver le besoin de s'exprimer posément par écrit, pour laisser un témoignage à la fois personnel et durable de son passage aux responsabilités. L'exercice s'avère plus délicat, lorsque ce passage s'est avéré conflictuel. C'est alors à de proches collaborateurs que l'on confie cette épineuse mission. Jean-Paul Huchon se fait par exemple le porte-parole des incompatibilités d'humeur entre Michel Rocard et François Mitterrand (Huchon, 1993), alors qu'Olivier Schrameck relate quelques années plus tard celles de Lionel Jospin et de Jacques Chirac (Schrameck, 2001).

Mais en politique, la rédaction de ce type d'ouvrage à mi-chemin entre récits mémorialistes et autobiographies politiques n'est pas neutre et peut aussi se refermer tel un piège sur leur propre auteur. En effet ces « Mémoires à mi-vie » et les genres qui y sont assimilés peuvent être interprétés *nolens volens* comme un signe avant-coureur d'une retraite politique. François Mitterrand prend ainsi bien soin de souligner, dans l'un de ses premiers ouvrages après sa défaite de 1974, alors que beaucoup considère, sa carrière comme touchant à sa fin :

Je n'ai pas l'intention d'écrire mes Mémoires et je ne tiens pas un journal des événements que je vis ou approche. Mais je griffonne assez souvent des notes sous le coup d'une émotion ou par souci de fixer à leur date et dans leur contexte une impression, un fait, auxquels j'accorde une importance pour des raisons variables et qui restent subjectives. (Mitterrand, 1975 : 13)

On retrouve un souci identique dans le premier tome de Valéry Giscard d'Estaing, *Le pouvoir et la vie*, en 1988, alors que l'ancien président de la République est en train d'orchestrer son retour sur le devant de la scène politique :

Ce n'est pas le récit chronologique des événements survenus pendant que j'étais président de la République (...) Ce n'est pas une tentative pour rétablir à mon avantage l'exactitude des faits (...) Ce ne sont pas non plus des Mémoires. C'est un essai, une démarche pour raconter l'expérience humaine que j'ai vécue au pouvoir. (Giscard d'Estaing, 1988 : 8)

Des retenues similaires sont aussi perceptibles chez Jean-Marie Le Pen, qui a refusé jusqu'à une époque très récente (89 ans) d'évoquer la possibilité même de rédiger ses Mémoires. Un proche, Bruno Gollnisch confirme, au cours de l'un de nos entretiens déjà ancien, cet état d'esprit :

Souvent je lui dis « tu devrais écrire tes Mémoires », mais il me répond « si j'écris mes Mémoires, c'est que je porterais forcément un jugement sur des gens vivants ou morts et cela s'opposerait à mon action politique ». Il risquerait en effet de décevoir. La rédaction de Mémoires est toujours délicate avec les exigences de l'action politique, l'oubli est souvent condition de cette action. Le Pen a par exemple un jugement nuancé sur De Gaulle, il n'est pas – vous le savez – issu des rangs de la famille gaulliste ... mais cela l'opposerait très vraisemblablement à Charles de Gaulle ne serait-ce que par piété filiale. (Entretien du 21/10/2003)

## 2. Transmission écrite ou transmission orale ?

Poursuivant ainsi deux finalités, différentes quoique complémentaires, à savoir soit la recherche de la postérité historique, soit celle de la popularité politique, les récits mémorialistes ou les genres assimilés prennent dans les faits deux formes différentes que l'on fasse le choix de la transmission écrite ou de la transmission orale.

Prioritairement, les personnalités politiques privilégient l'écriture. Il y a immanquablement à travers ce choix, celui, plus dissimulé, de revêtir le statut si convoité d'écrivain à succès, un peu à la manière d'un De Gaulle entré dans le patrimoine littéraire français après la rédaction de ses *Mémoires de guerre* en 1954. En effet, comme le souligne Jean-Louis Jeannelle, « le genre mémorial appartient de plein droit à deux domaines, l'histoire et la littérature » (Jeannelle, 2008 :14). La tentation est donc grande pour le politique de vouloir

prendre les habits de l'homme de lettres et ainsi étoffer sa propre stature en participant aux événements mondains et aux émissions « grand public » dédiées. Le cas le plus emblématique demeure incontestablement celui de Valéry Giscard d'Estaing, qui une fois parti de l'Élysée entreprend la rédaction d'un certain nombre d'ouvrages, au premier rang desquels ses Mémoires, mais aussi de plusieurs romans. Pétri de culture classique, amoureux de Stendhal et Balzac, « cet homme de pouvoir s'est toujours rêvé écrivain » (Leyris, *Le Monde*, 2020) jusqu'au point de vouloir rejoindre en 2003 les Immortels de l'Académie française, non sans que cela ne se fasse sans polémique (Gouvernance, *Les Echos*, 2003).

Au-delà de telles velléités, courantes dans le microcosme politique, qui se cache réellement derrière des Mémoires ? Aussi naïve soit-elle, la question mérite d'être posée car sa réponse est loin d'être certaine. Nous avons souligné, plus haut, que souvent les autobiographies politiques sollicitaient l'aide d'une tierce personne, la majeure partie du temps un journaliste de renom. C'est exactement la même chose pour les Mémoires qui bénéficient d'un recours abondant aux « prête-plumes », autrement dit aux « nègres ». Loin d'être anecdotique et isolée, cette pratique est des plus répandue dans le monde politique comme en témoigne Éric Dumoulin dans un ouvrage dédié (Dumoulin, 2008). « Ami caché » de nombreuses personnalités comme Jean Arthuis, Roselyne Bachelot, Edouard Balladur, Hervé de Charrette ou encore Marielle de Sarnez, ce « serial nègre » comme il aime lui-même se surnommer, se plaît à affirmer que presque tous les responsables politiques font appel à des « écrivains fantômes ». Pessimiste, il pense même que ceux qui rédigent leurs propres ouvrages sont des exceptions notoires, s'aventurant à citer seulement deux noms : François Bayrou et Dominique de Villepin. Il avance l'hypothèse suivante :

80% des livres sont écrits par des nègres tout simplement parce que les politiques n'ont pas de temps, parfois pas d'idées, mais en tous les cas jamais de temps. Or, l'écriture, c'est un travail d'ascète, c'est un travail de retraite, c'est un travail de temps qui est totalement incompatible avec l'espèce de présent et de frénésie parpelle dans lesquelles baignent les hommes politiques. (France 3, journal télévisé du 29.10.2009)

Erik Orsenna, dans un style plus feutré qui sied à sa plume d'académicien, se fait l'écho du même phénomène à gauche, prenant son exemple au temps de la Mitterrandie (Orsenna, 2014). Concrètement et appliqué à notre sujet, cela veut dire que des Mémoires ne sont pas automatiquement écrites par leurs auteurs officiels.

À partir de cette réalité, se dessinent très distinctement deux cas de figures diamétralement opposés. Le premier, malheureusement le plus fréquent, est celui de la dissimulation. Un responsable politique fait appel à un « prête plume » mais n'en fait pas état officiellement. Il faut donc pousser les recherches un peu plus loin, confronter les bruits de rédaction et collationner les indiscretions dans la presse – notamment au *Canard Enchaîné* – pour se rendre compte du phénomène. Les exemples sont tellement nombreux, qu'il faut ici retenir que les mieux connus et les plus documentés. L'historien François Furet épaula ainsi Edgard Faure dans un certain nombre de ses ouvrages ; Henri Guaino fait de même pour Nicolas Sarkozy ; Bruno Tellenne dit Basile de Koch, écrivain, humoriste et polémiste pour Michel Poniatoski et Charles Pasqua (Pasqua, 2008) ; le patron de presse Laurent Joffrin pour François Hollande (JDD du 24.05.2015) ; Marc Villemain pour Dominique Strauss-Kahn (Strauss-Khan, 2002) ; Paul-Marie Couteaux pour Philippe Seguin et Jean-Pierre Chevènement ; Jean-Paul Brighelli pour Patrick Balkany, Christian Estrosi, Roger Karoutchi, Valérie Pécresse, Jean Louis Borloo et bien d'autres (Le Point du 20.10.2011). Dans le microcosme journalistique et intellectuel parisien, la suspicion est donc de mise dès la parution d'un ouvrage rédigé par un politique. Bien souvent, le nom du « prête plume », grassement payé pour faire les basses œuvres et surtout se taire, est connu du tout Paris mais naturellement pas du grand public.

Le second cas de figure est matérialisé par la transmutation du « nègre » en « métis » selon le jargon du monde de l'édition. Autrement dit lorsque le « prête plume » figure officiellement sur la couverture des Mémoires ou est mentionné d'une manière ou d'une autre à l'occasion de la promotion de l'ouvrage. Démarche plus honnête, plus courageuse et donc moins fréquente, même si elle est plus assumée à partir des années 2000. Jean-Marcel Jeanneney, gaulliste historique, ministre du Général de Gaulle, professeur émérite de droit et figure tutélaire de la V<sup>e</sup> République, est sans doute le premier à afficher clairement sa collaboration avec le journaliste et écrivain Jean Lacouture. Ce dernier évoque ainsi son rôle dans l'avant-propos de ses Mémoires :

Nous espérons que cet échange (...) contribuera au développement d'un genre déjà en réussite, qu'on peut appeler la biographie contradictoire forme d'une histoire à la fois immédiate et plurielle (...) Genre qui tire sa fertilité du fait que la critique est impliquée dans le processus même du récit (...) La vérité se voit offrir une chance d'autant plus forte d'émerger que son dévoilement s'opère sous un regard vigilant. (Jeanneney, 1997 : 5)

Jacques Chirac est peut-être celui qui est allé le plus loin dans la transgression de ce tabou en assumant publiquement sa collaboration fructueuse avec l'historien et écrivain Jean-Luc Barré dans le cadre de la rédaction de ses Mémoires (L'Express du 19.02.2010). Du fait de leur proximité intellectuelle, politique et finalement amicale, Jacques Chirac qui n'était pas originellement enthousiasmé par le fait de rédiger seul ses Mémoires s'est, non seulement, pris au jeu, mais surtout à laisser à son interlocuteur une grande liberté de parole, à la suite de leur parution. Cette connivence entre les deux hommes est précieuse et permet surtout à l'historien de mieux comprendre la complexité du travail mémorialiste à quatre mains. Le travail est d'autant plus facilité par le fait que Jean-Luc Barré est assez prolixe en anecdotes et publie après la mort de Jacques Chirac plusieurs livres dérivés relatant son expérience à ses côtés. On y apprend que c'est sa maison d'édition qui lui propose de prendre contact avec Jacques Chirac pour lui soumettre le projet de rédiger ses souvenirs. « J'étais officiellement chargé de collaborer à la rédaction de l'ouvrage. Doux euphémisme. Cette rédaction, j'ignorais à l'origine qu'il me reviendrait de l'assurer seul et à part entière, une fois recueillis vaille que vaille les souvenirs de l'ancien président. » (Barré, 2019 : 7).

Son témoignage est aussi majeur pour comprendre les enjeux d'influences qui se jouent à l'occasion de la rédaction de Mémoires d'hommes d'Etat. Jean-Luc Barré évoque ainsi les ingérences répétées de l'épouse de l'ancien président, Bernadette, et de sa fille Claude :

L'épouse de l'ex-chef de l'État est une relectrice impitoyable (...) les épreuves des Mémoires sont annotées de toutes parts, truffées de points d'exclamation ou d'interrogation. Certains paragraphes soulignés à grands traits, d'autres flanqués de commentaires persifleurs ou de jugements expéditifs. (Barré, 2019 : 11)

Il n'écarte pas non plus, par souci de transparence, la difficulté de son travail eu égard à la détérioration de l'état de santé de Jacques Chirac :

L'homme que je retrouve à l'issue de l'été 2011 dans un état d'épuisement saisissant, vieilli en quelques mois à une vitesse vertigineuse, n'a plus grand chose en commun avec l'ex-président encore maître de lui, joueur, roublard, provocateur, que j'ai connu à sa sortie du pouvoir. (Barré, 2019 : 12)

Ce faisant, Jean-Luc Barré évoque un sujet aussi sensible que confidentiel, lié à la santé physique et mental des responsables politiques. En effet, parfois ce choix co-rédactionnel

s'impose bon gré mal gré. Le cas d'école en la matière demeure François Mitterrand, qui à la fin de son second septennat, en 1995, affaibli physiquement suite à sa maladie, et politiquement à cause des polémiques autour de ses engagements de jeunesse, multiplie les entretiens à caractère autobiographique pour défendre son honneur avec Elie Wiesel (Wiesel, 1995) et Georges-Marc Benamou (Benamou, 1996).

Mais perçoit-on au fond facilement la plume d'un autre dans la rédaction de Mémoires ? Il est difficile de répondre précisément à cette question tant le phénomène semble répandu et tant le style d'écriture des femmes et des hommes publics a été dévoyé. Cependant les Mémoires gigantesques de Jean-Marie Le Pen, publiées respectivement en 2018 et 2019, peuvent nous apporter des éléments de réponses. Le premier tome est incontestablement un succès en librairie puisque vendu à plus de 150 000 exemplaires, alors que le second, qui concerne pourtant une époque plus proche et donc plus palpable par un nombre important de lecteurs ne trouve pas le même succès et plafonne à 30 000 exemplaires vendus. Plusieurs explications conjoncturelles sont alors avancées par Guillaume de Thieulloy et Lorrain de Saint Affrique, respectivement éditeur et conseiller du patriarche de l'extrême droite.

Contrairement au premier tome où nous avons eu une couverture presse exceptionnelle, la sortie du second tome a été perturbée coup sur coup par une forte actualité. Que ce soit la mort de Jacques Chirac, l'attentat de la préfecture de Paris ou la fausse arrestation dans l'affaire Xavier Dupont de Ligonnès... (Le Figaro du 13.02.2020)

Cependant, une autre raison n'est sciemment pas évoquée par les proches de Jean-Marie Le Pen. Contrairement au premier tome ( dont 'écriture, commencée en 1976, est largement celle de Jean-Marie Le Pen) le second tome est presque exclusivement écrit par le biais d'entretiens avec Martin Peltier, icône journalistique à l'hebdomadaire *Minute*, passé par le FN et le Mouvement national républicain (MNR) de Bruno Mégret, et par ailleurs condamné en 1996 pour « contestation de crimes contre l'humanité ». Le fond de l'ouvrage s'en ressent forcément. Alors que dans le premier tome Le Pen raconte véritablement Le Pen, dans le second Le Pen se fait plus idéologue et donc se coupe d'un lectorat.

Si la transmission écrite est d'emblée privilégiée par les responsables politiques, puisqu'elle leur ouvre les portes de la renommée littéraire et des plateaux de télévision, le recours à des supports audiovisuels est aussi fréquent et tend à s'affirmer à partir de la fin des années 1990 car il leur permet de toucher plus simplement le grand public.

Il existe dans les archives de l'INA – majoritairement en ligne – un nombre non quantifiable d'émissions télévisées pouvant se réclamer de cette propension mémorialiste. Il s'agit d'abord de documentaires, conjuguant des images d'époque avec le témoignage de la personnalité politique en fonction ou engagée à ce moment, souvent selon le procédé d'une voix off, laissant cette dernière seule face à la caméra. Il s'agit ensuite d'entretiens, imaginés comme des confessions plus intimes à travers la discussion avec un journaliste. Parmi cette masse documentaire absolument énorme, qui mériterait à elle seule une étude séparée, une semble incontestablement sortir du lot : *Conversations avec un Président*. Réalisées entre avril 1993 et juin 1994, par Jean-Pierre Elkabbach et France Télévision, à raison d'une série d'entretiens d'une demi-heure, trois à quatre fois par mois, dans la bibliothèque de l'Élysée puis dans le studio de la rue éponyme, ces conversations, longues de 260 minutes, sont une suite de discussions entre le journaliste et le président. Sorties pour la première fois à la télévision le 3 mai 2001, elles rassemblent plus de 3 millions de téléspectateurs. Leur diffusion sur France 2 a été précédée la veille d'une grande avant-première, à la manière d'un grand film, dans un cinéma parisien, où tout le gratin du monde politique, économique et médiatique s'est pressé. Le documentaire en lui-même n'apporte pas de révélations particulières, mais constitue un document historique et mémorialiste relativement important, d'autant plus que c'est la première fois qu'un Président de la République se prête à un tel exercice. Le pacte qui lie alors le président et le journaliste est le suivant : ces discussions ne devront être publiées « qu'après », autrement dit après la mort de François Mitterrand. En ressort, non pas une interview politique à proprement parler, mais un vrai témoignage pour l'histoire avec des échanges fondamentaux et une distance de vue peu ordinaire sur la France et les Français. Jean-Pierre Elkabbach est revenu à de nombreuses reprises sur les dessous de ces conversations, sur son degré d'intimité avec François Mitterrand, sur ses difficultés émotionnelles devant son agonie physique, sa fulgurance intellectuelle et son immense culture littéraire, sur aussi l'ambiance étrange d'une fin de règne, celle de l'histoire qui finit par s'écrire (Le Parisien du 4.05.2001). Si bien qu'au final les *Conversations avec un Président* ont été autant vues que commentées et sont par elles-mêmes un objet de curiosités, de débats et de polémiques encore actuel, conférant à son réalisateur une forme de postérité.

Quoiqu'il en soit, les *Conversations avec un Président* inaugurent elles aussi à leur manière un nouveau style qui ne se dément pas au cours des années 2000. Valéry Giscard d'Estaing regrette ainsi amèrement que ses Mémoires, qui ne l'étaient pas quand elles sont

sorties, mais qui le sont devenues par la suite, ne trouvent pas d'adaptation télévisuelle (Cotta, 2009). D'autres ont eu plus de chance comme son ancien Premier ministre, Raymond Barre, qui voit son livre d'entretien avec Jean-Michel Dijan adapté sous la forme d'un document testimonial de 57 minutes.

### 3. Réception des Mémoires dans l'opinion : un accueil à géométrie variable

Qu'en est-il de la réception de ces récits mémorialistes à la fois au sein de l'opinion publique mais aussi au sein du microcosme médiatique, politique et scientifique ? Autrement dit, ces ouvrages sont-ils attendus et si oui par qui ? Et de manière synallagmatique qu'attendent leurs auteurs en les publiant ?

Comme nous l'avons souligné plus haut, il existe un paradoxe hexagonal : plus les Français désertent les scrutins électoraux et vilipendent leur classe politique, plus ils se ruent pour acheter les Mémoires des personnalités politiques au crépuscule de leur carrière. Etrange paradoxe, qui se confirme année après année si l'on se fie aux ventes des ouvrages mémorialistes et autobiographiques. À l'image des responsables politiques, toutes les Mémoires ne se valent pas cependant. Leur succès en librairie dépend essentiellement de la notoriété de leur auteur. Plus ceux-ci ont occupé des fonctions importantes, plus le succès est généralement au rendez-vous. De manière très sûre, on constate ainsi que les ouvrages rédigés par d'anciens chefs de l'État sont incontestablement des « best-seller » dans leur genre. Nicolas Sarkozy en 2019 publie son livre testimonial, *Passions*, qui s'écoule à 300 000 exemplaires et qui nécessite même une réédition. L'année suivante, il réédite l'exploit pour son second tome, *Le temps des tempêtes*, qui se hisse en haut des ventes à l'été 2020, devant le romancier à succès Joël Dicker, avec 270 000 exemplaires vendus, dont 22 000 la première semaine. « Serial vendeur » selon le chroniqueur Matthieu Desmoulin sur LCI (Rubrique culture, le 27.07.2020) ; « véritable tube de l'été » pour Véronique Richebois dans les Echos (5.08.2020), « cas à part » selon son éditrice Muriel Beyer de l'Observatoire. Cas à part ? Pas tout à fait lorsqu'on se penche sur les ventes des Mémoires des anciens Présidents de la République. Valéry Giscard d'Estaing est celui qui en a le plus vendu avec sa trilogie, *Le pouvoir et la vie*, rédigée entre 1988 et 2006, avec 900 000 exemplaires, soit une moyenne de 300 000 pour chacun de ses tomes. Jacques Chirac en publiant en 2009 le premier tome de ses Mémoires dépasse les 350 000 exemplaires. Son second

tome, deux ans plus tard, connaît un succès moindre avec 150 000 exemplaires, ce qui s'explique notamment par la faiblesse de sa promotion médiatique (Paris Match du 5.11.2011). François Hollande en 2018 publie ses *Leçons de pouvoir* et en écoule près de 100 000 exemplaires, soit la 4<sup>e</sup> place des auteurs les plus vendus en France pendant quelques semaines. Le succès en librairie est donc au rendez-vous.

C'est moins le cas, pour les autres responsables politiques, qui, *de facto*, ont occupé des fonctions subalternes au sein de l'appareil d'Etat, qu'il s'agisse d'anciens chefs de gouvernement ou d'anciens ministres. Généralement, les ventes se situent entre 10 000 et 25 000 exemplaires maximum. Deux exceptions notoires sont à souligner. D'abord, le livre de Simone Veil – *Une vie* – publié en 2007, fort de 397 pages, qui s'est vendu à 302 000 exemplaires et qui est la meilleure vente dans la catégorie « essais et documents » selon le magazine professionnel *Livres Hebdo*. Bénéficiant d'une très large couverture médiatique, incontestablement renforcée par la notoriété quasi-mythique de Simone Veil, entrée dans le panthéon national de son vivant, mais aussi son choix de traiter de manière très privilégiée la période de déportation, tous ces éléments expliquent l'ampleur de ce succès éditorial. À l'opposé ensuite, on trouve les Mémoires de Jean-Marie Le Pen. Autant adulé que décrié, il demeure une figure incontournable de la IV<sup>e</sup> et de la V<sup>e</sup> République. Même si la parution de ses deux ouvrages a été retardée par les défections multiples de maisons d'édition, le succès se confirme puisque le premier tome est vendu à 150 000 exemplaires. Le premier tirage initialement prévu à 50 000 exemplaires est épuisé chez son éditeur avant même sa sortie officielle. Le livre enregistre 10 000 préventes en ligne et devient le premier livre vendu sur *Amazon* en 2018. La même année, il est aussi le livre le plus vendu dans la catégorie « essais et documents » selon *Livres Hebdo*. En 2019, comme nous l'avons souligné plus haut, le second tome ne trouve un succès identique et ne se vend qu'à 30 000 exemplaires, se rapprochant ainsi des moyennes enregistrées parmi les autres responsables politiques nationaux. Il n'en demeure pas moins que les deux tomes confondus des *Mémoires* du menhir de l'extrême droite française avoisinent les 180 000 exemplaires, ce qui est relativement conséquent pour quelqu'un qui a toujours été dans une posture antisystème et jamais aux responsabilités. Il faut cependant à ce stade nuancer le concept de succès en opérant une comparaison plus globale avec l'ensemble des ventes de livres en France. Le baromètre dédié du Figaro, qui depuis 2002 propose le palmarès des meilleurs auteurs, nous le permet assez aisément. En se fiant à cet indicateur annuel, on constate que les publications politiques, dont les Mémoires et les autobiographies, sont loin derrière les meilleures ventes de romans

grand public, qui caracolent, eux, entre 500 000 et 2 millions d'exemplaires pour les 10 meilleurs. Ainsi Mémoires et genres associés sont des succès de l'édition dans la niche très précise des essais et des livres politiques, même s'il faut en nuancer l'impact réel auprès de l'ensemble du lectorat hexagonal : le meilleur ouvrage politique n'arrive jamais à la hauteur du roman le plus en vue.

Pour que le succès littéraire se double d'un succès populaire, il faut que la stratégie de promotion de l'ouvrage soit des plus efficaces, même si, ce faisant, elle peut prendre parfois les allures d'une campagne déguisée. Une tournée promotionnelle s'organise invariablement de la manière suivante : des émissions de télévision, des plus sérieuses et écoutées comme les 20 heures des grandes chaînes françaises, à celles de divertissement de la deuxième partie de la soirée ; des émissions de radio, souvent des matinales, car là encore les plus suivies par les Français dans leur trajet pour aller travailler ; des interviews dans des journaux et magazines locaux et nationaux ; et bien entendu les traditionnelles séances de dédicaces dans des librairies partout sur le territoire à grand renfort de communiqués de presse. Tout ceci, fait partie de l'attirail presque obligatoire de la promotion d'un livre, qui plus est politique. L'objectif est double : naturellement doper les ventes du livre, mais aussi faire parler de l'auteur et pourquoi pas paradoxalement le remettre en selle politiquement. Les cas croisés de Nicolas Sarkozy et François Hollande sont éclatants de similarités. Pour les deux derniers présidents déçus, au-delà de vendre leurs ouvrages respectifs, il s'agit aussi de renouer avec la population et prendre un bain de jouvence politique, un peu à la manière d'une revanche sur une élection perdue pour le premier et un combat qui n'a pas pu avoir lieu pour le second. En témoigne, la frénésie médiatique qui accompagne presque chacune de leur séance de dédicace, qui sont pour l'un comme pour l'autre, un moyen de montrer à l'opinion et au reste de la classe politique leur popularité.

Ce livre, ce sont des événements que j'ai vécu avec les Français, c'était important de leur livrer ma lecture de ces événements. C'est un grand privilège de rester populaire et donc important d'aller à leur rencontre et de partager un bout de chemin. (France Info, le 01.07.2019)

Ces moments sont l'occasion de diffuser à travers les caméras présentes de belles images notamment de bains de foule et de proximité retrouvée, mais aussi de donner la parole à des inconditionnels des deux derniers présidents.

Je suis un fanatique de Nicolas Sarkozy. C'est un plaisir de l'accueillir dans notre ville (NDLR : Reims). Il représente un mec qui a réussi à monter les échelons. J'aime bien son côté battant, on le voit en ce moment malgré les affaires, j'aime bien sa persévérance. J'ai toujours suivi son parcours de près comme de loin. Je ne sais pas pour qui je vais voter à la présidentielle. J'écouterai ce que dira Nicolas Sarkozy là-dessus. (France Info, le 22.10.2021)

C'est aussi l'occasion de venir soutenir habilement un édile local resté fidèle ou de distiller quelques petites phrases à l'attention de ses anciens collègues, eux restés, pour le meilleur et pour le pire, dans la vie publique comme ce fut le cas lors de la tournée de promotion du livre de François Hollande (De Villaines, *Le Monde*, 2018). Dans ces deux cas très précis, on ne peut être aussi que très surpris, d'une part par la concomitance de leurs ouvrages, François Hollande faisant paraître le sien en 2018, suivi par Nicolas Sarkozy en 2019 puis 2020, un peu comme si ces deux protagonistes jouaient le match présidentiel de 2012. Surtout, l'un et l'autre sont au fond dans la même situation politique. À la fois en marge de leur famille politique originelle, officiellement retiré de la vie publique, mais mourant d'envie de prendre leur revanche sur l'histoire à la manière d'un De Gaulle qui reste une figure de référence pour tous les président de la V<sup>e</sup> République. Au-delà de ces deux poids lourds de la vie politique française, les tournées promotionnelles des ouvrages des autres responsables politiques sont généralement beaucoup plus confidentielles voire anecdotiques. Il arrive parfois même qu'elles soient des échecs – on pense au livre testimonial de Marlène Schiappa (2002) – voire des moments plus dangereux. Ainsi, le 4 octobre 2019, *La Nouvelle Librairie*, bien connue de l'extrême droite dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris est vandalisée, la veille d'une séance de dédicace de Jean-Marie Le Pen dans ses locaux.

Au sein de la classe politique, l'accueil des Mémoires se fait généralement dans l'indifférence la plus absolue, puisqu'elles constituent pour beaucoup le signal d'un retrait des affaires publiques. Il existe donc un fort contraste entre l'engouement littéraire et médiatique que peut susciter ce genre d'ouvrage et l'absence d'impact politique réel. Dans le microcosme, personne ne s'empresse de les commenter, à l'exception notoire de la garde rapprochée de l'homme ou de la femme illustre, qui en assurent la promotion, surtout, si d'ailleurs ils sont cités dedans. Quand les *Mémoires* ne sont pas volontairement vidées de leur contenu polémique par leur auteur lui-même, les piques qu'elles distillent font généralement choux blancs. Jacques Chirac évite tous les sujets polémiques dans les siennes et va même jusqu'à demander que sur la couverture sa cigarette soit gommée pour ne susciter aucune remontrance gratuite. Le cas du

second tome des Mémoires de Jean-Marie Le Pen le prouve parfaitement. Alors qu'il critique ouvertement sa fille et la ligne du nouveau Rassemblement National, ni elle, ni aucun cadre du parti ne jouent la surenchère. Les propos sont même à l'apaisement voire à la banalisation de ce qu'ils considèrent comme un « non-événement ». Gilles Pennelle, membre du bureau national, interrogé par la presse déclare :

On est dans les petites rancœurs (...) ce n'est pas bien grave (...) mais cela fait maintenant huit ans que sa fille est présidente du mouvement, la page est tournée. Il peut publier ses Mémoires, ça n'influe pas du tout sur la marche du parti. On s'en fout un peu. (20 minutes du 02.10.19)

Parmi les journalistes, le jeu est naturellement de trouver les failles, qu'il s'agisse de failles historiques, pour mettre en porte à faux son auteur avec l'une de ses déclarations ou décisions dans le passé ; de failles plus politiques en essayant de créer du buzz autour de telles ou telles anecdotes ou indiscretions concernant l'une ou l'un de ses anciens collègues ; des failles rédactionnelles en trouvant le « prête plume » qui a aidé l'auteur dans la rédaction de son ouvrage. L'accueil de récits mémorialistes chez les journalistes n'est donc jamais dénué d'arrière-pensées sensationnelles et donc mercantiles.

## Conclusions

Au sein de la communauté scientifique et plus précisément celle des historiens, les Mémoires et les genres rattachés constituent des matériaux précieux pour la fabrique de l'Histoire. Elles sont donc généralement attendues car elles constituent des sources primaires qu'il convient de contextualiser avec toute la prudence et la distance qui sied à de tels documents. Leur parution permet parfois aussi aux historiens d'avoir accès à des archives inédites provenant des fonds privés de leurs auteurs, qu'il s'agisse de documents iconographiques, de manuscrits, de comptes-rendus d'entretiens, de lettres, de papiers plus confidentiels. On les retrouve souvent intégrés dans le corps du texte pour lui donner de la respiration et une matérialité plus palpable, mais aussi dans les annexes à la fin des ouvrages parfois même dans une publication a posteriori. Michel Debré juste après avoir terminé le dernier tome de ses Mémoires en 1993, fait ainsi paraître une série d'entretiens avec le général de Gaulle (Debré, 1993) et Georges Pompidou :

J'ai de la chance d'avoir conservé dans mes archives personnelles, les notes prises à partir d'avril 1971 à la suite d'un entretien important. Je dictais le jour même ou le lendemain, le contenu de notre conversation à ma secrétaire (...) Sans que j'y prenne garde, les notes se sont accumulées. Serrées dans un dossier, rangées dans un coffre, elles étaient exclusivement réservées à mon usage personnel (...) Je publie ici non pas l'intégralité, mais l'ensemble des pièces permettant de suivre l'évolution de mes rapports personnels. (Debré, 1996 : 4)

Edouard Balladur fait de même en 2009 lorsqu'il publie ses conversations personnelles avec l'ancien Président de la République, François Mitterrand (Balladur, 2009). Parmi les autres ouvrages dérivés, si précieux pour les historiens, on trouve aussi des recueils de textes ou de déclarations faites au cours d'un mandat, d'une fonction ou d'une vie. Agissant tels de véritables corpus, ces livres témoignent des continuités d'un engagement et son inscription dans la durée. Georges Marchais accédant à la tête du Parti communiste publie par exemple en 1976 ses *écrits politiques* (1956-1969) ; Michel Rocard fait de même alors que son nom commence à être cité pour occuper Matignon en cas d'un retour de la gauche au pouvoir (Rocard, 1986) ; Édouard Balladur édite en 1995 à la veille des élections présidentielles une compilation de ses déclarations les plus symboliques en tant que chef du gouvernement ; Jacques Chirac publie en 2006 avant même son départ de l'Élysée, un premier recueil de discours sur la politique intérieure de la France en tant que Président de la République et le mois de son départ en mai 2007 un second tome exclusivement dédié aux relations internationales.

Dans la vie publique, l'écriture de Mémoires, d'autobiographies et de genres connexes n'est donc jamais tout à fait neutre, tant dans ses choix rédactionnels que promotionnels. À bien y réfléchir, le diable politique se cache souvent dans les détails de ce genre littéraire atypique. C'est en France un exercice quasiment obligatoire pour les responsables politiques qui ont occupé de hautes fonctions au sein de l'État. La parution prochaine des Mémoires d'Alain Juppé à la rentrée 2023 en témoigne à sa manière. Manque incontestablement à ce panorama hexagonal, une ouverture internationale et spécifiquement européenne. En effet, le cas français n'est nullement isolé, de nombreux autres pays voisins ont une longue tradition de mémoires politiques comme l'Italie. Dès lors, plus qu'un aboutissement cette étude est une invitation à explorer de nouvelles perspectives comparatives, cette fois, au sein de la classe politique européenne dans son ensemble.

## Bibliographie

- BALLADUR, Edouard (1995). *Deux ans à Matignon*, Paris : Plon.
- BALLADUR, Edouard (1995). *L'action pour la réforme*, Paris : Livre de poche.
- BALLADUR, Edouard (2009). *Le Pouvoir ne se partage pas : Conversations avec François Mitterrand*, Paris : Fayard.
- BARRE, Jean-Luc (2019). *Ici, c'est Chirac*, Paris : Fayard.
- BARRE, Raymond (1981). *Une politique pour l'avenir*, Paris : Plon.
- BARRE, Raymond ; DIJAN Jean-Michel (2001), *Mémoire vivante : Raymond Barre*, Paris : Flammarion.
- BAYROU, François (1999). *Hors des sentiers battus*, Paris : Flammarion.
- CHABAN-DELMAS, Jacques (1997). *Mémoires pour demain*, Paris : Flammarion.
- CHEVENEMENT, Jean-Pierre (2022). *Le courage de décider*, Paris : Robert Laffont.
- CHIRAC, Jacques (2006). *Mon combat pour la France*, tome I, Paris : éditions Odile Jacob.
- CHIRAC, Jacques, (2007). *Mon combat pour la paix*, tome II, Paris : Odile Jacob.
- CHIRAC, Jacques (2009). *Chaque pas doit être un but*, Paris : Broché.
- COTTA, Michèle (2009). *Cahiers secrets de la Ve République*, T3, 1986-1997, Paris : Fayard.
- DE VILLAINES, Astrid (22.05.2018). Le Monde.
- DEBRE, Michel (1984). *Mémoires : trois républiques pour une France*, Paris : Albin Michel.
- DEBRE, Michel (1993). *Entretiens avec le Général de Gaulle*, Paris : Albin Michel.
- DEBRE, Michel (1996). *Entretiens avec Georges Pompidou*, Paris, Albin Michel.
- DEBRE, Michel, (1993). *Mémoires : gouverner autrement*, T4, Paris : Albin Michel.
- DUMAS, Roland (1996). *Le fil et la pelote*, Paris : Plon.
- DUMOULIN, Eric (2008). *Politiquement nègre*, Paris : Robert Laffont.
- FABIUS, Laurent (1995). *Les blessures de la vérité*, Paris : Flammarion.
- FABIUS, Laurent, (1985), *Le Cœur du futur*, Paris : Calman Lévy.
- FILLON, François (2015). *Faire*, Paris : Albin Michel.
- GISCARD D'ESTAING, Valéry (1981). *L'état de la France*, Paris : Fayard.
- GISCARD D'ESTAING, Valéry (1988). *Le pouvoir et la vie*, T1, Paris : France Loisir, Cpgnie12.
- GOVERNANCE, Charles-Hubert (12.12.2003). Les Echos.
- GUENAT, Yves (1982). *Le temps des certitudes*, Paris : Flammarion.
- GUIGOU, Elisabeth (2000). *Une femme au cœur de l'État*, Paris : Fayard.
- HUCHON, Jean-Paul (1993). *Jours tranquilles à Matignon*, Paris : Grasset.
- HUE, Robert (2001). *Qui êtes-vous ? Que proposez-vous ?* Paris : Editions de l'Archipel.

- JEANNELLE, Jean-Louis (2008). *Écrire ses Mémoires au XXe siècle : déclin et renouveau d'une tradition*, Paris : Gallimard.
- JEANNENET, Jean-Marcel (1997). *Une Mémoire républicaine*, Paris : Le Seuil.
- JEANNENEY, Jean-Marcel (1997). *Une Mémoire républicaine*, Paris : Le Seuil.
- JOSPIN, Lionel (2002). *Le temps de répondre*, Paris : Stock.
- JOSPIN, Lionel (2010). *Lionel raconte Jospin*, Paris : Seuil.
- JOUBERT, Michel (1974). *Mémoires d'avenir*, Paris : Grasset.
- JUPPE, Alain (1993). *La tentation de Venise*, Paris : Grasset.
- JUPPE, Alain (1996). *Entre nous*, Paris : Nil Editions.
- LAJOINIE, André (1987). *À cœur ouvert*, Paris : Éditions sociales.
- LE PEN, Jean-Marie (2018). *Fils du peuple*, Paris : Muller
- LE PEN, Jean-Marie (2019). *Tribun du peuple*, Paris: Muller
- LE PEN, Marie (2011), *A contre flots*, Paris : Broché.
- LE PENSEC, Louis (1997). *Ministre à bâbord*, Rennes : Ouest-France.
- LEJEUNE, Philippe (2015). *Ecrire sa vie*, Paris : Éditions du Mauconduit.
- LEYRIS, Raphael (2.12.2020). Le Monde.
- LEMAIRE, Bruno (2022). *L'ange et la bête : Mémoires provisoires*, Paris : Folio.
- MADÉLIN, Alain (1995). *Quand les autruches relèveront la tête*, Paris : Robert Laffont.
- MAUROY, Pierre, (1982). *C'est ici le chemin*, Paris : Flammarion.
- MITTERRAND, François (1975). *La paille et le grain*, Paris : Flammarion.
- MITTERRAND, François ; BENAMOU Georges-Marc, (1996). *Mémoires interrompus*, Paris, Odile Jacob.
- MITTERRAND, François ; WIESEL, Elie, (1995). *Mémoires à deux voies*, Paris : Odile Jacob.
- MONNERVILLE, Gaston (1975). *Témoignage : de la France équinoxiale au Palais du Luxembourg*, Paris : Plon.
- MONNERVILLE, Gaston (1980). *Vingt-deux ans de présidence*, Paris : Plon.
- MORIN, Gaëtane (26.02.2016). Le Parisien.
- NORA, Pierre (1997). « Les Mémoires d'Etat », *Les Lieux de mémoire*, T1, Paris : Gallimard.
- ORSENNA, Eric (2014). *Grand Amour. Mémoire d'un nègre*, Paris : Points.
- PASQUA, Charles (2008). *Ce que je sais*, Paris, T1 : Points.
- PECRESSE, Valérie (2022). *Le temps est venu*, Paris : Robert Laffont.
- PONIATOWSKI, Michel (1997). *Mémoires*, Paris : Plon / Le Rocher.
- RAFFARIN, Jean-Pierre (2003). *La France de Mai*, Paris : Grasset.
- ROCARD, Michel (1986). *À l'épreuve des faits : textes politiques (1979-1985)*, Paris : Seuil.

- SAPIN, Michel (2014). *L'écume et l'océan : Chronique d'un ministre du travail par gros temps*, Paris : Flammarion.
- SCHIAPPA, Marlène (2022). *C'est une bonne situation, ça, ministre ?* Paris : L'Observatoire.
- SCHRAMECK, Olivier (2001). *Matignon rive gauche 1997-2000*, Paris : Seuil.
- SHIAPPA, Marlène (2022). *C'est une bonne situation, ça, ministre ?* Paris : L'Observatoire.
- SOISSON, Jean-Pierre (1990). *Mémoire d'ouverture*, Paris : Belfond.
- STRAUSS-KHAN, Dominique (2002). *La flamme et la cendre*, Paris : Grasset.
- TANDONNET, Maxime (2.02.2023). Le Figaro.
- VALLS, Manuel (2021). *Pas une goutte de sang français*, Paris : Grasset.
- VILLIERS de, Philippe (2015). *Le moment est venu de dire ce que j'ai vu*, Paris, Albin Michel.

## LES MURALES : TEMOINS DES MÉMOIRES. UN RENDEZ-VOUS AVEC LES SIGNATAIRES DE LA PAIX AU CHOCO (COLOMBIE)<sup>1</sup>

Johanna Carvajal González  
Aix-Marseille Université / Universidad de Antioquia  
carvajalgonzalezjohanna@gmail.com

**Résumé :** Actuellement il existe de nombreuses initiatives artistiques en Colombie qui accompagnent un pays qui se bat pour reconstruire son propre récit du conflit armé qui dure depuis les années 1940. Ainsi, l'art se propose comme un espace d'ouverture et de médiation. Il est l'un des témoins de la mémoire de ceux qui ont traversé ce conflit et qui en subissent encore les conséquences. Suite à la signature de l'Accord de paix en 2016, entre la guérilla des FARC-EP et le gouvernement de l'ex-président Juan Manuel Santos, l'incertitude de la mise en œuvre de cet accord touche autant la communauté civile que les signataires de la paix. Dans ce contexte, la rencontre autour du muralisme et du *graffiti* fédère les artistes urbains de Medellín et les signataires de la paix dans la région du Chocó. Ces pratiques artistiques leur permettent d'affirmer leurs valeurs et de construire une communauté pacifique.

**Mots clés :** mémoire, art urbain, conflit armé, réconciliation, Colombie.

**Abstract:** Many artistic initiatives are currently being developed in Colombia. This country is struggling to reconstruct its own narrative in the face of armed conflict that has been going on since the 1940s. Art provides a space of openness and mediation. It bears witness to the memory of those who went through this conflict and are still suffering its consequences. A Peace Agreement was signed in 2016 between the FARC-EP guerrillas and the government of ex-president Juan Manuel Santos, but the uncertainty of its implementation affects both the civilian community and the peace signatories. In this context, the encounter around muralism and graffiti unites the urban artists of Medellín and the peace signatories of Chocó. These artistic practices allow them to assert their values and build a peaceful community.

**Key words:** memory, street art, armed conflict, reconciliation, Colombia.

---

<sup>1</sup> Les traductions des textes cités et les interviewes en langue étrangère sont réalisées par l'auteure de l'article, sauf mention contraire. Les prénoms ou pseudonymes de guerre des signataires de la paix interviewés ont été changés pour protéger leur identité.

## Introduction

Beaucoup d'initiatives artistiques<sup>2</sup> rejoignent actuellement une Colombie qui se bat pour reconstruire son propre récit face au conflit armé présent dans le pays depuis les années 1940<sup>3</sup>. L'art serait dans ce contexte un espace d'ouverture vers la représentation de la pluralité des mémoires des individus qui ont traversé ce conflit et en ont subi les conséquences. Depuis la signature de l'Accord de paix entre la guérilla des FARC-EP<sup>4</sup> et le gouvernement de l'ex-président Juan Manuel Santos le 24 novembre 2016, le conflit armé colombien semble loin de s'achever<sup>5</sup> et l'incertitude face à l'implémentation de cet Accord touche aussi bien la communauté civile que les signataires de la paix<sup>6</sup>.

Cet article cherche à analyser, d'un point de vue symbolique, un épisode de crise ponctuelle où l'art a offert un espace de rencontre entre une petite communauté d'artistes urbains de Medellín et les signataires du traité de paix présents dans la région du Chocó, afin d'encourager la poursuite de cet Accord. En effet, quelques mois après le désarmement des FARC-EP, une ambiance de vulnérabilité et de précarité était présente dans les zones où les signataires de la paix réalisaient – et réalisent encore aujourd'hui – leur processus de réintégration à la vie civile. Ces tensions d'ordre politique et économique étaient nuisibles à l'écriture de cette nouvelle page de l'histoire de la réconciliation. Dans ce contexte, la rencontre entre les artistes urbains et les signataires de la paix autour du muralisme et du graffiti<sup>7</sup> a été le

---

<sup>2</sup> Nous pouvons citer les initiatives telles que le Festival d'arts de la scène Selva Adentro, les œuvres réalisées par les femmes tisseuses de Mampuján, les chants appelés *alabaos* de la région du Pacifique, sont quelques exemples de pratiques artistiques menées par la communauté civile qui ont comme but de sensibiliser aux questions du conflit armé, et pour certains cas, même de soutenir des causes liées aux situations violentes.

<sup>3</sup> Pour approfondir, une chronologie du conflit colombien est consultable le chapitre II *Los orígenes, las dinámicas y el crecimiento del conflicto armado*, dans le compte rendu du Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá : Imprenta Nacional, pp. 110-189.

<sup>4</sup> Nous ferons référence à FARC-EP (Forces armées révolutionnaires de la Colombie – Armée du peuple) lors que nous parlerons du groupe armé de guérilla dissolu lors de l'Accord de paix de 2016 – bien que certains membres aient fondé à nouveau cette organisation en août 2019 –. Puis, nous parlerons de FARC (Force alternative révolutionnaire du commun) quand nous nommerons le parti politique formé après l'Accord de paix.

<sup>5</sup> Notamment suite à la formation à nouveau des FARC-EP en 2019, aux assassinats sélectifs et systématiques de signataires de la paix et des défenseurs des droits humains, aux conversations de paix avec un autre groupe de guérilla historique, l'Armée de libération nationale (ELN), qui sont toujours en cours, à l'augmentation de bandes criminelles organisées et aux abus des forces policières et militaires.

<sup>6</sup> Les ex-membres des FARC-EP préfèrent s'identifier comme « signataires de la paix », car ils sont adhérents à cet Accord, au lieu d'être nommés « ex-combattants » ou « ex-guérilleros ».

<sup>7</sup> Le muralisme et le graffiti sont deux expressions liées à la dénonciation sur l'espace public, que se soit de manière légale ou illégale. L'un des référents pour l'Amérique latine du muralisme est Diego Rivera et ses représentations de la Révolution mexicaine. Dans le contexte colombien nous pouvons citer l'artiste Pedro Nel Gómez. Quant au graffiti, il est né pendant les années quatre-vingt à New York, et très rapidement s'est positionné comme un acte de rébellion, de vandalisme et de proteste, principalement dans les grandes capitales du monde,

moyen d'affirmer, à nouveau, les valeurs de la construction d'une communauté éloignée de la guerre. Les murs ont été au cœur de ce projet afin de donner de la vitalité aux lieux de passage construits pour cette transition vers la vie civile.

Nous essayerons d'expliquer l'importance de cette rencontre par le biais des mémoires qui témoignent d'une découverte de l'autre, de ses récits, de ses référents, au-delà d'un simple événement anecdotique. Un dialogue s'entame entre la ville de Medellín et la forêt du Chocó, entre des citoyens qui partagent différents souvenirs d'un même conflit armé. Il s'agit donc d'un rendez-vous, dont le but est de rechercher un monde symbolique qui pourrait les lier. Une partie de la population aurait besoin de se reconnecter et de se reconnaître dans le regard d'une autre partie. Cela consiste en un saut vers l'inconnu, vers les expériences conflictuelles vécues. Ce partage des différents récits ouvre une place à l'acte créatif de transmission, comme l'évoque le journaliste Claude Lanzmann (Jelin, 2002: 87)<sup>8</sup>. Ce transfert d'héritages vivants a pour but de comprendre le présent avec ses ruptures et ses discontinuités, afin de prendre une position critique face au conflit et d'en sortir à l'aide d'outils de réflexion et d'écoute de l'autre.

En tant que mécanisme culturel, la mémoire joue donc un rôle très important dans le renforcement du sentiment d'appartenance à un groupe ou à une communauté. Lorsqu'il s'agit de groupes réduits au silence, opprimés et discriminés, le fait de se référer à un passé commun permet d'acquérir un sentiment de « valeur personnelle » et une plus grande confiance en soi et dans le groupe (*idem*: 9-10). Il faut rappeler que la trace du traumatisme est l'un des éléments centraux qui influencent ce dont le sujet peut ou ne peut pas se rappeler, peut taire, oublier ou élaborer. « Régler les comptes avec le passé », dans un sens politique, inclut le rôle de la justice institutionnelle et ses aspects éthiques et moraux, par la reconnaissance de la responsabilité et de la difficulté de résoudre les conflits politiques au milieu d'un tissu social brisé (*idem*: 11).

### 1. L'art peut-il être dépositaire de la mémoire des victimes ?

En Colombie, l'art contemporain ainsi que les pratiques artistiques assument une position politique très marquée qui englobe la lutte sociale, la dénonciation des violations des

---

jusqu'à nos jours. Le *murales* sont les représentations figuratives ou abstraites et les graffitis sont les peintures qui présentent un travail centré sur la calligraphie.

<sup>8</sup> Nous traduisons : « Dans tous les cas, c'est à partir de ce qu'on ne comprend pas, de ce qui est incompréhensible, que naît l'acte créatif de transmettre ».

Droits de l'Homme, la création d'une conscience autour des événements du conflit, ainsi que la demande d'une justice réparatrice ; ceci en exprimant le souhait d'une société conviviale et résiliente. C'est ainsi que le langage artistique prendra comme point de départ les expériences, les processus subjectifs des mémoires et leurs repères matériels ainsi que symboliques, pour donner un sens au passé face au présent, dans la construction du futur. Spécifiquement, dans le cas qui nous concerne, la lutte politique et idéologique est centrale pour la construction du dialogue au sein d'une société en transition.

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha « contra el olvido »: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La « memoria contra el olvido » o « contra el silencio » esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad « memoria contra memoria » (*idem*: 6).<sup>9</sup>

L'art devient ici un espace de liberté où les versions, les mémoires, les silences sont écoutés afin d'élargir une vision d'une expérience intime à une sphère partagée, publique. Afin d'approfondir l'étude de l'expérience artistique qui nous intéresse ici, il est nécessaire d'expliquer la particularité du lieu où la rencontre entre les artistes urbains et les signataires de la paix est advenue. Il s'agit d'un espace qui a changé plusieurs fois de dénomination face aux besoins politiques qui ont suivi l'Accord de paix. Ainsi, nous décrirons la manière dont l'art peut accompagner des processus de résilience, puis nous aborderons la question de la révictimisation par le biais du travail de mémoire.

### 1.1. Différents noms pour un lieu en transition

Les guérillas de la région d'Urabá du département du Chocó et de celui d'Antioquia, sont apparues comme une conséquence de l'abandon de l'État colombien qui n'a pas régulé les dures conditions de travail imposées par les dirigeants des industries de bananes. En effet, les bénéfiques ne profitaient pas aux travailleurs, ce qui amena à la création des syndicats : cette

---

<sup>9</sup> Nous traduisons : « L'espace de la mémoire est donc un espace de lutte politique, et il n'est pas rare que cette lutte soit conçue en termes de lutte 'contre l'oubli' : se souvenir pour ne pas recommencer. Sur ce point, les slogans peuvent être trompeurs. La 'mémoire contre l'oubli' ou 'contre le silence' cache ce qui est en fait une opposition entre différentes mémoires rivales (chacune avec son propre oubli). Il s'agit en fait d'une mémoire contre une autre mémoire' ».

tension entre propriétaires terriens et ouvriers était un scénario propice à la naissance de groupes d'insurrection dans la région. Le Front 57<sup>10</sup>, unité d'action des FARC-EP, est né en 1990, issu du Front 54 qui contrôlait la zone de l'ouest des fleuves Atrato et Baudó. Il opérait à la frontière avec le Panamá, où sont connues des activités illégales telles que le trafic de drogues et d'armes, le passage illégal de migrants et le racket des commerçants, ainsi que de possibles relations avec le cartel mexicain de Sinaloa.

Lors du désarmement des FARC-EP en 2016 se sont créés des Points transitoires de Normalisation (PTN)<sup>11</sup> et des Zones Villageoises de Transition et de Normalisation (ZVTN)<sup>12</sup>, protocole qui veillait à protéger sur le terrain la sécurité des signataires de la paix et à garantir le désarmement et la fin des hostilités bilatérales<sup>13</sup>. L'un des buts de ces zones, selon 'Pastor Alape'<sup>14</sup>, était lié à la préservation des membres de l'ex-guérilla :

Lo primero es que esas zonas están destinadas a impedir que la militancia termine reclutada por otro actor armado y mantener la colectividad en una actividad económica y social. En los territorios de paz se creará riqueza, se generarán ingresos, se alcanzarán nuevos saberes con recursos del Gobierno y de la comunidad internacional (Molano, 2017: 263)<sup>15</sup>.

Suite à la fin des ZVTN le 16 août 2017, les Espaces territoriaux de formation et de réincorporation (ETCR)<sup>16</sup> ont pris le relais. Le but des ETCR était d'offrir un espace de formation pour la réinsertion à la vie civile des signataires de la paix. Ces espaces sont aussi une opportunité pour créer un rapprochement entre les communautés locales et les autorités. La présence des signataires de la paix dans ces espaces est volontaire. Il s'agit de sortes de

---

<sup>10</sup> *Frente 57*.

<sup>11</sup> *Puntos de Transitorios de Normalización*.

<sup>12</sup> *Zonas Veredales Transitorias de Normalización*.

<sup>13</sup> Au total, dans le territoire national, ont été créés 19 ZVTN et 7 PTN, où le processus de désarmement prévu était estimé à 180 jours.

<sup>14</sup> Il s'agit de Félix Antonio Muñoz Lascarro, 'Pastor Alape' pseudonyme de guerre. 'Alape' a été commandant de deuxième rang du Bloc oriental des FARC-EP. Il a également commandé le Front 45 puis le Front 52. En 1993, il a été nommé commandant du Bloc de la région du Magdalena Medio, puis, suite à la mort de 'Mono Jojoy' -Victor Julio Suárez Rojas, leader principal de cette guérilla-, il a intégré le secrétariat de cette organisation. À partir de 2014, 'Alape' a été transféré à la Havane afin de faire partie de l'équipe de négociations des FARC-EP pour la signature de l'Accord de paix en 2016. Depuis août 2017, il est membre de la Direction nationale du parti politique FARC et délégué du Conseil national de réincorporation.

<sup>15</sup> Nous traduisons : « Tout d'abord, ces zones sont conçues pour éviter que les militants ne soient recrutés par un autre acteur armé et pour maintenir la communauté économiquement et socialement active. Dans les territoires de paix, des richesses seront créées, des revenus seront générés et de nouvelles connaissances seront acquises, grâce aux ressources du gouvernement et de la communauté internationale ».

<sup>16</sup> *Espacio Territorial de Capacitación y de Reincorporación*.

campements conçus comme transitoires, d'une existence n'excédant pas 24 mois<sup>17</sup>. Plusieurs problèmes ont empêché le bon déroulement de la réinsertion des anciens membres de ce groupe de guérilla. D'un côté, l'agenda prévu par l'Accord n'a pas été respecté par le gouvernement de l'ex-président Iván Duque (2018-2022), ce qui a été néfaste à la mise en place de projets productifs dans les ETCR. D'un autre côté, il est très difficile d'envisager une sortie de la violence après 80 années de conflit à l'aide d'un processus d'une si courte durée. À cause de cette situation, plusieurs signataires de la paix ont abandonné les ETCR pour intégrer à nouveau les filières de groupes illégaux, de bandes criminelles, ou alors, pour trouver un travail alimentaire en dehors de ce système de réinsertion.

## 1.2. « *El Silver* » : l'arrivée des artistes au milieu d'une crise

Le PTN<sup>18</sup> qui nous intéresse ici est le PTN Silver Vidal Mora<sup>19</sup>, lieu connu sous le nom de « *El Silver* », dans le département du Chocó, qui correspond à l'ex Front 57 des FARC-EP. Un ex-leader de ce groupe de guérilla, 'Paco'<sup>20</sup>, raconte ainsi le souvenir du commandant auquel ce lieu rend hommage :

Silver Vidal Mora era un comandante de aquí del [frente] 57. Un guerrillero muy antiguo, muy antiguo, líder. Él siempre fue el segundo del frente (...) pero a la misma vez, a veces funcionaba como el primero del frente (...) Él siempre fue el encargado de finanzas en el 57. Entonces, pues era como uno de los jefes que le daba muchas oportunidades a los guerrilleros de trabajo, un comandante, él era regio, así templado, pero siempre muy correcto en sus cosas. Un « man » que defendía los principios como tal de la organización. (...) Entonces con memoria de eso, colocamos el « ETCR Silver Vidal Mora » (Entretien avec 'Paco', 2019)<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> À compter du 15 août 2017 au 15 août 2019. Aujourd'hui, ces espaces se sont transformés en Anciens espaces territoriaux de formation et de réincorporation (AETCR) car le gouvernement voudrait offrir une solution permanente pour les signataires de la paix à travers l'achat des terrains des ETCR.

<sup>18</sup> Au moment de l'arrivée des artistes, entre le 27 juin et le 4 juillet 2017, l'aujourd'hui ETCR Silver Vidal Mora était un PTN. Dans cet article, les interventions advenues après cette date, feront référence au ETCR.

<sup>19</sup> Virgilio Antonio Vidal Mora, alias « Silver », a été abattu le 26 août 2013 dans la municipalité de Riosucio (Chocó) suite à un bombardement dans le cadre du Plan épaule d'honneur, coordonné par la Force aérienne colombienne avec le soutien de la police. Selon le gouvernement, il a été considéré comme l'homme de référence pour le trafic de drogues et d'armes vers le Panamá, responsable de 70% des enlèvements réalisés dans la région d'Antioquia et du Chocó. Ainsi, il était recherché par le Département de la justice des États-Unis qui demandait son extradition. Il faisait partie de l'organisation subversive depuis 27 ans.

<sup>20</sup> Nom fictif.

<sup>21</sup> Nous traduisons : « Silver Vidal Mora était un commandant du [Front] 57. Un ancien guérillero, un très ancien chef. Il était toujours le deuxième commandant du Front (...) mais en même temps il travaillait parfois comme le

L'ETCR Silver Vidal Mora possède de nombreuses peintures *murales* extérieures sur les façades des maisons, de l'école, de la cuisine communautaire. La question est évidente : comment l'art urbain a atteint un lieu qui, par définition, n'est ni public ni urbain ? La dimension intime qui peut être perçue dans ces peintures murales, laisse imaginer qu'il existe un lien avec la vie des habitants dans ce contexte si particulier. La grande surprise a été de découvrir que des artistes de Medellín, à un moment de fragilité<sup>22</sup> due au dépôt des armes des FARC-EP, ont peint ces fresques pour donner à ce lieu vitalité, persévérance et espoir en la concrétisation de l'Accord de paix. Ces représentations des événements violents « opèrent comme des lieux de mémoire qui présentent, activent et modèlent une série de tropes narratifs de cohésion, d'identification et d'appartenance collectives » (Bonnefoit, Debary, 2011: 12).

Ce projet est né de l'idée de 'Nadia'<sup>23</sup> – ex-guérillera du Front 57 qui a été chargée du PTN à ses débuts – et de Damián Guisao – alors étudiant en sciences politiques à l'Université d'Antioquia – qui ont souhaité inviter des graffeurs de la ville de Medellín pour peindre « *El Silver* ». Suite au désarmement des FARC-EP, les signataires de la paix ont rapidement été stigmatisés par des communautés voisines, qui n'étaient pas prêtes à accueillir les anciens membres de cette guérilla. Comme le signale 'Nadia' : « [es una] *posibilidad de hacer caer los prejuicios que habían de lado y lado, de intercambiar ideas y rebeldías* » (Montenegro: 2017)<sup>24</sup>. De plus, ces préjugés étaient multipliés par peur et méfiance générées par l'Accord de paix et par la Justice transitionnelle<sup>25</sup>. Ce sentiment se généralisait d'après les mots de l'écrivain colombien William Ospina :

---

premier du Front (...) Il était toujours responsable des finances du (Front) 57. Alors, il était l'un des chefs qui donnaient beaucoup d'opportunités de travail aux guérilleros, il était parfait, assez rigoureux et toujours correct dans ses affaires. Un 'mec' qui défendait les principes de l'organisation en tant que tels. (...) C'est dans cette optique [afin d'honorer cette mémoire] que nous avons nommé l'ETCR Silver Vidal Mora' ».

<sup>22</sup> Cf. note de bas de page n° 5.

<sup>23</sup> Nom fictif.

<sup>24</sup> Nous traduisons : « [il est une] possibilité de faire tomber les préjugés qui existaient des deux côtés, d'échanger des idées et des rébellions ».

<sup>25</sup> L'Accord de paix avait pour but d'établir l'accès à la vérité, à la justice, à la réparation et garantir la non répétition du conflit armé au sein d'un système de Justice transitionnelle, avec l'implémentation d'organismes tels que la Juridiction spéciale pour la paix (JEP) et la Commission de la Vérité. La JEP est chargée de juger non seulement les guérillas responsables de crimes contre l'humanité mais également les civils et les militaires. Ces tribunaux ne sont pas constitués comme les institutions pénales classiques dont objectif est la condamnation. En revanche, ils sont conçus comme un espace adapté à l'aveu de crimes, aux demandes de pardon et aux mesures de réparation. La Commission de la vérité, de son côté est un dispositif temporaire (3 ans), de nature extra-judiciaire, créé historiquement dans des processus de transition de dictatures vers la démocratie, de conflits armés vers la paix, afin d'éclaircir les modèles de violence, sans établir des peines devant la justice. De cette manière, les individus qui collaborent à comprendre ce qui s'est passé pourront obtenir des réductions dans leur traitement avec la justice.

Desde hace mucho tiempo el Estado en Colombia es simplemente un instrumento para permitir que una estrecha franja de poderosos sea dueña del país, para abrirles todas las oportunidades y allanarles todos los caminos, y al mismo tiempo para ser el muro que impida toda promoción social, toda transformación, toda sensibilidad realmente generosa. El Estado colombiano es un Estado absolutamente antipopular, señorial, opresivo y mezquino, hecho para mantener a las grandes mayorías de la población en la postración y en la indignidad (Ospina, 2012: 17)<sup>26</sup>

De plus, le parti politique FARC a été fondé avant que les signataires de la paix ne se soumettent à la justice, création qui a menacé l'institution démocratique car les citoyens n'étaient pas d'accord avec cette fondation prématurée. Et, la réserve de ces derniers quant à la Justice spéciale pour la paix (JEP)<sup>27</sup> a aussi des causes historiques<sup>28</sup>.

Par ailleurs, l'épisode le plus difficile à affronter pour les signataires de la paix est l'abandon de la part de l'État des engagements pris lors de la signature de l'Accord de paix. Comme l'explique 'Paco' :

Para nosotros la muerte del camarada [Silver Vidal Mora] fue muy duro, igual que la muerte del camarada 'Bernardo'<sup>29</sup>, que era el comandante del frente, también nos lo mataron en plenas negociaciones (...) O sea, a uno lo que le duele es porque fueron unas bajas que uno dice bueno, no había necesidad. Ya estábamos en confianza, ya estábamos en plenas de negociaciones, la FARC-EP ya estaba dejando [las armas], ya no accionaba. (...) nosotros aplicamos uno, dos, tres, como cuatro ceses al fuego unilateral, nosotros dijimos « no, no vamos a accionar militarmente ». Mejor dicho, no pelea, no hostigamiento, no bombas, no nada, nada. Todas las tropas de nosotros acantonadas, solamente trabajo político y más sin embargo el gobierno... Y así nos mataron los camaradas (...) A nosotros en menos de un año nos mataron cinco. (...) Y nos mataron al propio encargado del bloque (Entretien avec 'Paco', 2019)<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Nous traduisons : « Depuis longtemps l'État en Colombie est tout simplement un instrument qui permet qu'une petite portion de gens détenant le pouvoir soient propriétaires du pays, pour leur ouvrir toutes les opportunités et chemins, et en même temps, pour être le mur qui empêche toute ascension sociale, toute transformation, toute sensibilité réellement généreuse. L'État colombien est un État absolument antipopulaire, féodal, oppressif et mesquin, fait pour maintenir la grande majorité de la population dans la soumission et l'indignité ».

<sup>27</sup> Cf. note de bas de page n° 25.

<sup>28</sup> L'un des cas les plus récents concerne la démobilisation des paramilitaires en 2003, sous le gouvernement d'Alvaro Uribe Vélez, où seulement 14 paramilitaires ont eu une sentence, tandis que le reste d'ex paramilitaires demeurent dans des prisons temporelles au milieu de leur procès, sont en liberté, ou encore, ont récidivé dans la délinquance.

<sup>29</sup> Nom fictif.

<sup>30</sup> Nous traduisons : « Pour nous, la mort du camarade [Silver Vidal Mora] a été très dure, tout comme celle du camarade 'Bernardo', qui était le commandant du Front et qui a également été tué pendant les négociations (...) En d'autres termes, ce qui nous blesse, c'est qu'il y ait eu des victimes et on se dit qu'il n'y avait pas besoin. Nous étions déjà en confiance, nous étions déjà au milieu des négociations, les FARC-EP les avaient déjà déposées [les armes], elles n'étaient plus actives. (...) nous avons appliqué un, deux, trois, quatre cessez-le-feu unilatéraux, nous avons dit 'non, nous n'allons pas agir militairement'. J'veux dire, pas de combat, pas de harcèlement, pas de bombes,

Ces mots laissent entendre une profonde contradiction entre la volonté de signer la paix, de rendre les armes, et les actions contradictoires du gouvernement. Ainsi, pour en revenir à l'idée de rendre réelle une société en paix, entre le 27 juin et le 4 juillet 2017, seize artistes se sont rendus au Chocó<sup>31</sup>. Le projet qui était une idée de 'Nadia' et de Guisao avait pour but d'aider à défaire les préjugés face aux signataires de la paix, de faire connaître de près les PTN, puis, de partager un savoir-faire comme la peinture murale, autour de la construction d'une mémoire de ce lieu, d'un échange d'expériences vécues par les artistes dans leurs quartiers : un partage des visions du conflit. Nourrir ensemble un lieu de mémoire, un espace « de déambulation, (...) d'expression de témoignages, de reconnaissance (...), où l'on se dépossède de l'histoire en la racontant » (Bonneto, Debary, 2021: 9). Il s'agissait de revendiquer une mémoire au milieu d'une crise qui risquait de l'enfermer, la privant du souvenir du passé et d'enseignements fertiles pour l'avenir. Ce travail de mémoire réalisé de manière spontanée, offre une alternative aux travaux institutionnels ou patrimoniaux qui, parfois, s'éloignent de la compréhension de la fragilité des communautés affectées, promouvant souvent une normalisation de l'indifférence.

Pendant sept jours, ils ont eu l'occasion de faire connaissance avec le lieu et ses habitants. Ils ont écouté attentivement les histoires de vie dans la guérilla et se sont proposés de peindre, en accord avec l'habitant de chaque maison, une histoire basée sur un récit de guerre ou bien une vision du futur. Des ateliers ont été également organisés, au cours desquels les artistes ont appris aux signataires et aux habitants de PTN à réaliser un *Tag* ou un *Throw-up*<sup>32</sup>. La gratitude à l'égard des porteurs du projet a été immense et les habitants ont reconnu le travail des artistes, souhaitant qu'ils reviennent pour renouveler l'expérience. Finalement, 35 murs ont été peints, entre *murales* et graffitis.

---

rien, rien. Toutes nos troupes étaient cantonnées, uniquement [concentrées] dans le travail politique, et pourtant le gouvernement... Et c'est comme ça que les camarades ont été tués (...) Ils en ont tué cinq en moins d'un an. (...) Et ils ont tué le responsable du bloc lui-même ».

<sup>31</sup> Les artistes qui s'y sont rendus appartenaient à différents groupes, voici leurs noms : « Balam », « Batos » et « Mañas » d'Elemento Ilegal (*comuna 8*) ; « Jomag » et « Seta Fuerte » de Casa Kolacho (*comuna 13*) ; « Mr. Shifo », « Soez » et « Selena » du Crew Escuela Popular de Arte (EPA, *comuna 5*) ; « Jhaz », « Diez » et « Diógenes » de la Casa Cultural Magicis Domus (*comuna 5*) ; « Lina Diosa », « Domma » et Lieke Prins de Pirañas Crew (*comuna 6*).

<sup>32</sup> Ce sont des techniques utilisées dans le graffiti : le *Tag* est un pseudonyme réalisé avec une calligraphie spécifique et le *Throw-up* est un graffiti réalisé rapidement, souvent avec le *flop style* ou avec les *bubble letters*, une calligraphie arrondie.



Photo : Lieke Prins

Il s'agissait également de créer une relation différente entre la ville et les zones rurales à travers un art dit « urbain », mais cette fois-ci dans un contexte rural, qui puisse interroger la notion de « victime »<sup>33</sup>, puisque les acteurs de la violence ont aussi été des victimes d'un système qui ne leur a pas permis d'avoir accès à des opportunités pour se construire une vie loin des armes. C'est l'histoire de 'Leandro'<sup>34</sup>, un des membres le plus jeunes qui habitait à l'époque l'ETCR. Damian Guisao, le médiateur du projet, explique :

(...) yo le pregunté entonces a 'Pedro'<sup>35</sup>, 'Leandro' cómo había ingresado, él me dice: « Vea, cuando nosotros estuvimos en la parte de La Loma<sup>36</sup>, a los hermanitos de nosotros les dábamos el almuerzo ». Pues era una familia muy pobre (...) Entonces una vez 'Pedro' habló con la mamá y con el niño y les dijo: « Hagamos algo. Véngase usted con nosotros a la guerrilla y el estipendio que le corresponde a usted (...) yo se lo doy a su mamá mensual para que ella tenga comida para sus hermanitos y todo ». Y él dijo ahí mismo que sí. O sea, él se fue a la guerrilla por comida para sus hermanos (Entretien avec Damián Guisao, 2020).<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Nous mettons le terme entre guillemets, dans la volonté de nous détacher d'une pensée polarisée entre les victimes et les acteurs de la violence, étant donné que dans le cas colombien, les deux « pôles » se croissent souvent. Certains acteurs violents deviennent des victimes d'un système social et politique qui semblerait n'avoir pu offrir de garanties et d'alternatives à l'implication des individus dans des groupes armés illégaux ou dans des bandes criminelles. Cf. note de bas de page n° 5.

<sup>34</sup> Nom fictif.

<sup>35</sup> Nom fictif.

<sup>36</sup> Localité où les signataires de la paix se sont installés en attendant que le PTN était prêt à être habité.

<sup>37</sup> Nous traduisons : « (...) j'ai demandé à 'Pedro', comment 'Leandro' était-il entré, et il m'a dit : 'Tu vois, quand nous étions à La Loma, nous avons l'habitude de donner le déjeuner à nos petits frères et sœurs'. C'était une famille très pauvre. (...) Un jour, 'Pedro' a parlé à la mère et au garçon et leur a dit : 'Voilà ce que nous allons faire : tu viens avec nous à la guérilla et l'allocation qui te correspond (...) je la donnerai à ta mère tous les mois pour

Les peintures murales qui font vibrer encore aujourd'hui l'ETCR gardent le souvenir de cette rencontre qui avait pour but d'honorer les souvenirs intimes des signataires et la décision de soutenir la paix, en respectant le processus de dépôt des armes et de réinsertion à la vie civile. Pour 'Paco', l'idée de revenir lutte armée est aujourd'hui impensable :

*(...) Dios mío bendito. ¿Armas? Vea, yo perdí una vista. Yo no veo por este ojo. Tengo un tiro aquí, tengo otro aquí, otro aquí, siete esquirlas, eso tengo esquirlas por todo lado (...) Pues a través de esa vaina quedé con un problema en la columna. Ya no puedo hacer más guerra (...) Tengo 42 años, tengo 6 hijos, ya uno empieza pensando en una familia (...) después de veintipico de años volverse uno encontrar con su familia... No... ¡Eso no me lo perdonaría nadie! Ni los hijos, ni mi papá que lo tengo vivo (...) ¡No! (Entretien avec 'Paco', 2019).<sup>38</sup>*

## 2. L'art peut-il accompagner des processus de résilience chez les victimes ?

### 2.1. Des souvenirs de la guerre : les opérations *Orión* et *Génesis*

Les artistes urbains de la ville de Medellín et les signataires de la paix<sup>39</sup> ont des souvenirs de la guerre, bien que provenant de deux factions différentes. Dans les deux cas, il a fallu faire face à de nombreuses opérations militaires en milieu urbain et rural qui ont marqué l'histoire des territoires, de ses habitants et leurs mémoires.

Dans le territoire que l'on connaît aujourd'hui comme la *comuna 13*<sup>40</sup> – l'une des 4 *comunas* représentées par les artistes urbains présents dans le Chocó –, des dizaines de familles

---

qu'elle ait de la nourriture pour ses petits frères et sœurs et tout le reste'. Et il a dit oui, tout de suite. C'est-à-dire qu'il est allé à la guérilla pour obtenir de la nourriture pour ses frères et sœurs ».

<sup>38</sup> Nous traduisons : « (...) Mon Dieu, mon Dieu. Aux armes ? J'ai perdu un œil. Je ne vois plus rien de cet œil. J'ai un impact de balle ici, un autre ici, un autre ici, sept éclats, j'ai des éclats partout (...) Eh bien, à cause de ça, j'ai un problème de colonne vertébrale. Je ne peux plus faire la guerre (...) J'ai 42 ans, j'ai six enfants, on commence à penser à la famille (...) après vingt et quelques années, se retrouver avec sa famille... Non... Personne ne me pardonnerait ça ! Ni mes enfants, ni mon père qui est encore en vie (...) Non ! ».

<sup>39</sup> D'un côté le département d'Antioquia dont fait partie la ville de Medellín et de l'autre, le département du Chocó, où se trouve l'ETCR Silver Vidal Mora, plus précisément dans la Vereda Brisas, sont deux départements en dispute depuis de nombreuses années à cause des ressources naturelles du département du Chocó, telles que la richesse minérale et le bois. En effet, celles-ci sont gérées par des familles du département d'Antioquia, qui ont des liens étroits avec des transnationales. Pour cette raison, comme le rappelle Benkos Bihojó – ex-commandant du Front 34 des FARC-EP –, le territoire d'Antioquia voudrait s'étaler sur le territoire du Chocó, dans le but de trouver une sortie vers la mer via l'Océan Pacifique. Il s'agit d'un projet d'extension du territoire géographique et économique, à la faveur du Traité de libre commerce (TLC) (Molano, 2017: 265).

<sup>40</sup> La ville de Medellín se divise en 6 zones qui se sous-divisent en 16 *comunas* au total.

sans ressources s'y sont installées vers la fin des années soixante-dix, dans des abris de fortune faits de carton, de boue, de plastique et de bois. Pour la plupart, il s'agissait de familles déplacées par la violence, provenant de différents coins des régions d'Antioquia ou même du Chocó. Des groupes de Milices urbaines – dites Milices populaires – s'y établirent dès 1990 ainsi que certaines factions urbaines de différents groupes de guérillas. De cette manière, s'est installé un régime armé soumettant la population au contrôle de ses activités : commerce, transports, sécurité. Avec le temps, le contrôle territorial est devenu le centre de leurs combats, empêchant ainsi, la libre circulation de la population d'un quartier à l'autre, délimitant des frontières invisibles<sup>41</sup>. Avant les années 2000 les uniques graffitis sur les murs de ces quartiers étaient des consignes données par les différents groupes de guérillas, puis, par les groupes de paramilitaires. C'était une manière de communiquer leur appropriation d'un territoire spécifique.

L'opération *Orión* est l'incursion militaire urbaine la plus grande de l'histoire de la Colombie, où les habitants de la *comuna 13* sont restés cloîtrés chez eux pour s'abriter des tirs croisés. Le maire de Medellín d'alors, Luis Pérez Gutiérrez, après validation par l'ex-président Álvaro Uribe Vélez, a mis en route cette opération qui a engagé environ 1.500 hommes de l'armée, de la police et d'autres structures étatiques. « *Hacia las cuatro de la mañana del jueves comenzaron los movimientos de la última y definitiva ofensiva contra los grupos armados de la comuna 13, apoyada en tierra por tanquetas blindadas y desde el aire por helicópteros de combate* » (Aricapa, 2015: 253)<sup>42</sup>. L'action de l'État a reçu par ailleurs le soutien des paramilitaires, qui avaient fait un travail préalable d'espionnage et de renseignement. Ces troupes sont arrivées sur place vers une heure du matin. Une fois que leur présence a été remarquée, les différents groupes armés ont ouvert le feu et la confrontation eut lieu jusqu'à la fin de l'après-midi<sup>43</sup>.

Suite à cette opération, l'État a repris ses droits et a confié officiellement aux paramilitaires le contrôle de la sécurité dans toute la *comuna*. Mais, sous cette « paix armée », ces derniers ont fait disparaître des civils, comme en témoigne *La Escombrera*, la plus grande fosse commune du pays qui est placée juste en face du quartier *Las Independencias* de la *comuna*

---

<sup>41</sup> « *Las fronteras invisibles son una delimitación territorial violenta y coercitiva a manos de diferentes actores armados de cualquier origen ideológico (...)* », Rafael Nieto dans Ríos Fernández (2019). Nous traduisons : « Les frontières invisibles sont une délimitation territoriale violente et collective à charge de différents acteurs armés de n'importe quel origine idéologique (...) ».

<sup>42</sup> Nous traduisons : « Jeudi matin, vers quatre heures du matin, les mouvements de l'ultime et définitive offensive contre les groupes armés de la *comuna 13* ont commencé, avec le renfort de chars d'assaut et d'hélicoptères de combat ».

<sup>43</sup> Officiellement, 21 personnes kidnappées ont été libérées et 330 kg d'explosifs ont été saisis, ainsi que 90 grenades, 62 armes de feu et 6'452 munitions. Mais aussi, 18 morts et 34 blessés ont été recensés. Plus de 150 effractions ont été réalisées et le nombre de prisonniers s'élève à 355 personnes.

13. Les paramilitaires ont aussi commis des assassinats ciblés et ont imposé leurs trafics illicites. *Orión* représente pour la population la pire sensation de peur et de vulnérabilité, ressentie dans l'intimité même de leurs propres foyers.

Quant à la situation de la région du Chocó, le sociologue colombien Alfredo Molano décrit :

Un altísimo porcentaje de familias sufrió los rigores de la guerra. Las características en esta región son propias de los campos de concentración. Las violaciones de mujeres, decapitaciones en plaza pública, desmembraciones y torturas a líderes sociales y ciudadanos desprevenidos marcaron con sangre el territorio (Molano, 2017: 236)<sup>44</sup>.

Du 24 au 27 février 1997, deux opérations armées simultanées ont eu lieu dans cette région : l'opération *Génesis*, sous le commandement du général Rito Alejo del Río de la XVII<sup>e</sup> brigade de l'Armée nationale, et l'opération Cacarica<sup>45</sup> des *Forces unies d'autodéfense de Colombie* (AUC), groupe paramilitaire. Ces actions visaient à attaquer les fronts présumés des FARC-EP présents sur le territoire ; mais selon les habitants, elles ont fini par affecter gravement la population civile organisée dans 23 communautés. Selon eux, la communauté a été contrainte de quitter le territoire en trois jours. La plupart d'entre eux sont partis à Turbo (dans le département d'Antioquia), d'autres au Panama et d'autres encore sont restés à *Bocas del Atrato*<sup>46</sup>. 86 personnes ont été tuées, l'événement a secoué le pays et a été diffusé dans le monde entier. Marino López Mena, un agriculteur de la zone a été démembré et les paramilitaires ont joué au football avec sa tête comme si c'était un vulgaire ballon (*Comisión de la Verdad*, 2020).

---

<sup>44</sup> Nous traduisons : « Un pourcentage très élevé de familles a subi les rigueurs de la guerre. Les caractéristiques de cette région sont typiques des camps de concentration. Le viol des femmes, les décapitations sur les places publiques, le démembrement et la torture des leaders sociaux et des citoyens sans défense ont marqué ce territoire de façon sanglante ».

<sup>45</sup> Petite municipalité située au bord de la rivière du même nom, dans le département du Chocó.

<sup>46</sup> Plus de 6.500 paysans d'environ 60 communautés se sont déplacés dans la région à cause de la violence qui s'étendait tout au long du fleuve Atrato. Environ 3.000 personnes ont voyagé dans des bateaux d'une capacité de 20 personnes, dans l'obscurité de la nuit, pour traverser les embouchures de la rivière Atrato et le golfe d'Urabá, jusqu'à arriver au Colisée Bruno Martínez de Turbo, où ils sont restés pendant quatre ans, moment où le processus de retour a été entamé (*Comisión de la Verdad*, 2020).

## 2.2. Les récits derrière les *murales*

Damián Guisao partage le ressenti des signataires de la paix par rapport à ce qu'a signifié l'opportunité de donner un sens symbolique à leur lieu de vie actuel, grâce à la peinture murale et le graffiti :

[Se trataba de] darles las cosas que ellos más querían, (...) como retratar muchos excombatientes que habían caído. En las FARC-EP hay algo que es muy teso, aunque uno podría decir que ellos están muy acostumbrados a la muerte (...) por la cantidad de personas que perdieron y ese frente fue muy golpeado por los bombardeos, muy, muy golpeado. Muchos de los comandantes cayeron en los últimos años, en muchas confrontaciones, muchos compañeros (...) Ellos contaban historias muy tesas de cómo les tocaba, en medio del bombardeo, dejar a alguien que ya estaba muy viejito para poder salvarse los demás y salir corriendo. (...) ellos no dejan de hablar de sus finados. Ellos a eso no les dicen muertos sino el finado tal o el finado 'Bernardo' o así. Los mantienen muy vivos en el recuerdo y las historias que usted les va a escuchar en muchas ocasiones son sobre sus excompañeros caídos (Entretien avec Damián Guisao, 2020).<sup>47</sup>

Pour donner une suite à ces récits, « Balam » – un graffeur du groupe *Elemento Illegal* – a réalisé un portrait de 'Bernardo'<sup>48</sup>, l'un des commandants les plus aimés de ce Front, décédé en 2015 au milieu d'un bombardement. La rencontre avec les artistes leur a permis de lui rendre hommage.

---

<sup>47</sup> Nous traduisons : « [Il s'agissait de] leur donner ce qu'ils voulaient le plus, (...) comme la représentation de nombreux ex-combattants qui étaient tombés au cœur du combat. Dans les FARC-EP, il y a quelque chose de très dur, bien que l'on puisse dire qu'ils sont très habitués à la mort (...) en raison du nombre de personnes qu'ils ont perdues, et ce Front a été très durement touché par les bombardements, très, très durement touché. Beaucoup de commandants sont tombés ces dernières années, lors de nombreux affrontements, beaucoup de camarades [aussi] (...). Ils ont raconté des histoires très tristes où ils ont dû laisser quelqu'un de très âgé au milieu des bombardements pour que les autres puissent être sauvés et s'enfuir. (...) ils n'arrêtent pas de parler de leurs '*finados*'. Ils ne les appellent pas leurs morts mais 'un tel *finado*' ou 'le *finado* Bernardo', etc. Ils les gardent bien vivants dans leur mémoire et les histoires qu'ils vous raconteront à plusieurs reprises concerneront leurs anciens camarades tombés au combat ».

<sup>48</sup> Nom fictif.



'Bernardo'. Artiste : Balam. Photo : Johanna Carvajal G.

Le projet peut s'inscrire dans une pratique qui englobe l'art engagé de caractère activiste, un art *in situ*, qui est en relation directe avec le lieu d'accueil. Un art qui veut être entendu, qui défend ses propos et qui ouvre le débat face à l'opinion dominante. L'art contribuerait ainsi à l'amélioration de la société à travers ses mécanismes, l'artiste étant lui-même citoyen, concerné par la vie publique et impliqué dans la transformation d'un contrat social en quête d'être (re)négocié.

Le récit, pour sa part, se base sur un souvenir collectif du passé qui prend forme de registre, de témoignages, de ce que nous avons été et de ce que nous sommes. La mémoire de son côté, selon Pierre Nora, « (...) est difficile à définir car elle relève d'une immédiateté, d'une mobilité, d'une subjectivité, d'une affectivité » (P. Nora dans Bonnefoit, Debary, 2011, p.19). Dans la sphère de l'histoire, comme le signale l'anthropologue James C. Scott, les récits alternatifs à un récit national se réfugient dans le monde des « souvenirs privés », parfois jusque dans l'intimité, par honte ou par faiblesse, ou intégrés dans des pratiques de résistance plus ou moins clandestines (Jelin, 2002: 41). Pour sa part, le sociologue Maurice Halbwachs signale que ce sont les conditions sociales et le langage associés au récit qui permettent la reconstruction du passé (*Idem*: 34). Puis, le philosophe Paul Ricœur ajoute que le narratif et la médiation linguistique constituent le caractère social de toute mémoire (*ibidem*). Ces perspectives mettent à disposition des outils symboliques, tels que la langue et la culture, comme conditions préalables au processus de construction de la subjectivité. Les sujets ne seraient pas des destinataires passifs, mais des agents sociaux capables de réagir et de se transformer.

Grâce au monde symbolique recréé par les artistes, ces derniers ont pu aider à donner du sens aux pertes humaines, affectives, et à leur faire une place dans le présent à travers des hommages. 'Pedro', par exemple, a exprimé aux artistes son besoin de peindre près de chez lui, une ancienne compagne, morte au combat. Elle s'appelait 'Paloma' et une colombe blanche – *paloma* en espagnol –, qui symbolise la paix et la liberté, accompagne son portrait.



'Paloma'. Artiste : Balam. Photo : Johanna Carvajal G.

L'expérience et la mémoire ne peuvent pas exister individuellement, elles deviennent collectives au moment du partage (*idem*: 37). Il est donc intéressant de voir, sous cette perspective, la manière dont la relation entre les artistes et les habitants des maisons a été rendue publique à travers les peintures murales. Il y a eu des échanges profonds, au cours desquels des récits forts et cruels, des histoires d'amour ou d'amitié, sont remontés à la surface, révélant les complications que ce processus pouvait mettre en lumière. Par exemple, lorsque 'Nana'<sup>49</sup> raconte la manière dont les « *borbandeos* »<sup>50</sup> ont contribué à changer ses techniques de déplacement et sa perception du danger :

(...) uno se llenaba de temor porque uno no podía dormir tranquilo. Pendiente, que a cualquier hora le podían borbandear, entonces prácticamente uno no dormía. (...) a mí me tocó una época en que yo dormía con todo encima, apenas era uno pararse y coger su bolso. Pero hubo una época que yo, me mandaron a trabajar y llegamos como cinco o seis de la tarde a un campamento y uno ve que nos estaban

<sup>49</sup> Nom fictif.

<sup>50</sup> On fait référence au *bombardeos*, aux bombardements. Dans la région du Chocó, beaucoup de mots ont pris une déclinaison différente vu le fort taux d'analphabétisme dans la population.

siguiendo. Cuando como a las siete de la noche nos largan esos borbandeos. Yo no tuve más de otra, ahí al compañero mío, lo hirieron, (...) Ahí estuvo él y eso, pues gracias a Dios, nunca me cayó una esquirla en mi cuerpo, ni nunca fui tropezada por una bala, ni nada. Así como entré, sanita, así salí sanita. (Entretien avec 'Nana', 2022).<sup>51</sup>

Ces récits, d'un caractère presque confessionnel, autobiographique, intime, secret, sont les référents de la « mémoire vive », racontée par les propres protagonistes des événements mis en lumière. Ceux qui ont eu un rapport direct ou indirect avec le conflit en question et qui se trouvent en vie sont des sources vivantes. La « mémoire vive » ne se nourrit pas seulement du passé, « (...) cuando se hace el ejercicio de recordar, se reviven sentimientos y emociones, lo que hace de esto una experiencia siempre diferente, pues se alimenta constantemente del presente. Memoria viva en cuanto mirar hacia el futuro y se construye dentro de un marco de esperanza, de no repetición de los hechos de violencia » (Giraldo, Toro, 2018: 104)<sup>52</sup>.



*Construyendo Pueblo*. Artiste : Seta Fuerte. Photo : Johanna Carvajal G.

---

<sup>51</sup> Nous traduisons : « (...) on avait peur parce qu'on ne pouvait pas dormir tranquillement. Il fallait être attentif car à tout moment on pouvait se faire bombarder, donc on ne pouvait pratiquement pas dormir. (...) j'ai vécu une époque où je dormais avec tout ce que j'avais sur moi, il suffisait de se lever et de prendre son sac. Mais il y a eu une fois où j'ai été envoyée au travail et où nous sommes arrivés dans un camp vers cinq ou six heures du soir et on pouvait voir que nous étions suivis. Vers sept heures du soir, ils ont commencé ces bombardements. Je n'ai pas eu le choix, ils ont blessé mon compagnon (...) Il était là, eh bien, Dieu merci, je n'ai jamais reçu d'éclat dans mon corps, je n'ai jamais été touchée par une balle ou quoi que ce soit d'autre. Je suis entrée en bonne santé, et c'est comme ça que je suis sortie, en bonne santé ».

<sup>52</sup> Nous traduisons : « (...) l'exercice de la mémoire fait revivre des sentiments et des émotions, ce qui en fait une expérience en perpétuelle évolution, car elle est constamment nourrie par le présent. C'est une mémoire vivante car elle est tournée vers l'avenir et s'inscrit dans un cadre d'espoir, de non-répétition des actes de violence ».

### 2.3. L'exposition des corps qui font corps : une mémoire performative

La mémoire performative nous introduit ici à l'action présente dans l'art urbain, à la menace d'effacement et au savoir éphémère. Selon Diane Tylor, « (...) *las performances de protesta ayudan a los sobrevivientes a sobrellevar traumas individuales y colectivos, al utilizarlos para animar sus denuncias políticas* » (Giraldo, Toro, 2018: 37)<sup>53</sup>. Bien que Tylor fasse référence aux manifestations où les victimes se réunissent pour dénoncer un crime commun, dans un trauma collectif, ce qui nous intéresse est le rôle du corps dans son exposition publique. En effet, les artistes urbains s'exposent dans l'espace public – peu importe s'il s'agit d'une action plastique légale ou illégale – et aux différents types d'agressions physiques ou verbales ; les femmes étant les plus susceptibles de subir ce type de comportement. Leurs corps sont une présence, l'affirmation d'une action qui s'étale dans le temps et l'espace pour exister. L'exposition de ce corps reflète la défense et l'appropriation d'une dénonce politique ou sociale, « (...) *un proceso en vivo, una acción, un evento que tiene lugar en tiempo real, en presencia de personas que escuchan y llegan a ser participantes y codueñas del hecho traumático* » (Taylor, 2015: 246)<sup>54</sup>.

Il s'agit d'un corps performatif qui existe en tant que porte-parole d'une communauté, un corps qui met en place le rituel public de la représentation d'une douleur, d'une dénonciation et d'un besoin commun. De façon plus spécifique, comme le rappelle la philosophe Judith Butler, le deuil public permet « (...) *elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política* » (Butler, 2006: 48-49)<sup>55</sup>. Cet acte performatif, puis, l'œuvre qui en découle, permettent de tisser des liens de solidarité dans le partage d'une mémoire de l'absence. Une solidarité qui touche ceux impliqués dans le récit représenté, mais aussi celle qui s'éveille dans la conscience du visiteur anonyme.

Dans ce sens, les œuvres d'art urbain réalisées dans le PTN Silver Vidal Mora ne sont pas qu'une initiative décorative des espaces communs et extérieurs de ce lieu. Les artistes choisissent ainsi de travailler dans ces espaces afin de donner force et crédibilité à leur message, mais aussi pour rétablir un lien social et une identité culturelle revendiquée par les habitants du lieu. On peut citer les mots du chercheur Ulrich Blanché « (...) l'aspect de la performance et

---

<sup>53</sup> Nous traduisons : « (...) les performances de protestation aident les survivants à surmonter leurs traumatismes individuels et collectifs en les utilisant pour animer leurs dénonciations politiques ».

<sup>54</sup> Nous traduisons : « (...) un processus vivant, une action, un événement qui se déroule en temps réel, en présence de personnes qui écoutent et deviennent des participants et peuvent s'approprier de l'événement traumatique ».

<sup>55</sup> Nous traduisons : « (...) l'élaboration complexe du sens d'une communauté politique ».

celui de la *site-specificity* ont leur origine dans la situation spatiale, du lieu de naissance de l'œuvre, c'est-à-dire la rue » (Blanché, 2015 : 8). Dans notre cas, la rue devient les espaces communs et extérieurs du PTN Silver Vidal Mora. Il s'agit d'un art urbain, comme le définit le philosophe de l'art Christophe Genin : « (...) contestataire et radical [qui] rejette le système moral, économique et politique en place. Il veut le renverser pour un autre monde, au nom d'une visée révolutionnaire, libertaire et altermondialiste (...) » (Genin, 2015: 6).

Ces œuvres apportent sans doute une gaîté et une joie sans précédent à ces murs. Cependant, il faut re-situer les événements d'extrême violence qui sont à la base de ces créations artistiques, pour les comprendre depuis un point de vue inédit : celui des acteurs violents du conflit. Pour cette raison, cette expérience sort de l'anecdotique pour devenir un exemple de dialogue et non d'identification avec l'individu producteur du récit. La sociologue Elisabeth Jelin offre une lecture très appropriée quand elle se sert de la langue guarani, expliquant deux termes : *ore* et *ñande*. Le mot *ore* exprime la frontière entre les personnes qui parlent et leur communauté, laissant l'« autre » – qui écoute et observe – exclu de cette interaction. Mais, il existe le terme *ñande* qui invite l'interlocuteur à faire partie de la même communauté (Jelin, 2002: 59). Cette dernière correspondrait à une notion inclusive de communauté. Et c'est précisément cette dernière notion qui a permis aux signataires de la paix de rencontrer et de dévoiler leurs récits devant les artistes, dans une opportunité nouvelle de rencontre inédite entre une communauté qui était armée et une communauté civile, pacifique. Grâce à l'Accord de paix est née l'opportunité d'établir des dialogues avec les acteurs de la violence armée, offrant un lieu et permettant la déconstruction de la stigmatisation de la part des artistes urbains à l'égard des signataires de la paix, et vice-versa, même si de manière temporaire.

Las huellas traumáticas, silenciadas muchas veces para evitar el sufrimiento de quien las ha padecido, pueden no ser escuchadas o negadas por decisión política o por falta de una trama social que las quiera recibir. Se crea un medio donde el silencio « suspende » y deja inmóvil su expresión y circulación. Esto puede llevar a una glorificación o a la estigmatización de las víctimas, como las únicas personas cuyo reclamo es validado o rechazado. En esos casos, la disociación entre las víctimas y los demás se agudiza (idem: 96)<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Nous traduisons : « Les traces traumatiques, souvent passées sous silence pour éviter la souffrance de ceux qui les ont subies, peuvent ne pas être entendues ou être niées en absence de décisions politiques ou de l'absence d'un tissu social disposé à les accueillir. Il se crée un environnement où le silence 'suspend' et interdit leur expression et leur circulation. Cela peut conduire à une glorification ou à une stigmatisation des victimes, qui sont les seules personnes dont les revendications sont validées ou rejetées. Dans ce cas, la dissociation entre les victimes et les autres est exacerbée ».

### 3. Le travail de mémoire peut-il éviter la re-victimisation ?

La répétition des événements dans le processus narratif implique qu'il n'y ait pas de distance par rapport au passé, celui-ci réapparaît et s'installe, comme un intrus, dans le moment présent. Les observateurs et les témoins secondaires peuvent également participer à cet acte de répétition, sur la base d'un processus d'identification aux victimes. Cette situation présenterait un double danger : produire un « excès de passé » dans la répétition ritualisée, dans la contrainte qui conduit à l'acte, et celui d'un oubli sélectif, instrumentalisé et manipulé (*idem*: 14). Cet acte de partage, dans la répétition, est un travail d'élaboration, notion freudienne qui désigne le processus grâce auquel le sujet intègre une interprétation et peut surmonter les résistances dérivées, permettant d'accepter certains éléments refoulés et de se libérer de la domination des mécanismes répétitifs (*idem*: 15). Dans tous les cas, une écoute active avec de l'empathie et de la compassion face aux récits permet de prévenir des situations de souffrance.

#### 3.1. La mémoire dans la construction de l'identité

Selon Ricœur, l'identité a besoin de la mémoire à cause de sa fragilité due à la relation qu'elle entretient avec le temps (Sánchez, 2020: 67). Le compromis affectif est l'élément qui rend un moment « mémorable » (Bal, 1999: VIII), celui-ci associé à des affects et à des émotions qui aident à la recherche du sens propre. La mémoire narrative impliquerait, selon la psychanalyste Micheline Enriquez (Jelin, 2002: 27), un nouveau compromis entre passé et présent. La mémoire étant un ensemble d'expériences communes vécues et partagées par un groupe d'individus, elle est aussi un bien culturel qui facilite la transmission de faits du passé afin de construire sa propre identité et qui peut être adoptée en tant que ressource pédagogique pour la recherche sociale (Giraldo, Toro, 2018: 114).

Ainsi, les expériences artistiques autour de la mémoire adoptent volontiers un axe pédagogique pour promouvoir une conscience et donner des lectures plurielles au passé, afin d'essayer de construire un présent plus paisible, de comprendre les événements, dans la construction d'une identité personnelle et communautaire<sup>57</sup>. Suite à l'expérience avec les

---

<sup>57</sup> Nous tenons à présenter une autre initiative au sein du ETCR Silver Vidal Mora, le Festival d'arts de la scène Selva Adentro. Le Festival est né de la rencontre entre l'alors Front 57 des FARC-EP et la compagnie de théâtre Matacandelas, de la ville de Medellín. Grâce au support du collectif Red Cepela, le Festival a construit un théâtre

artistes, 'Paco' a exprimé l'envie du groupe des signataires de la paix vivants dans l'ETCR de créer eux-mêmes des lieux de mémoire, où ils peuvent être porteurs de l'expression de leur passé :

(...) toca implementar un proyecto [para] cambiar estas casas. Después que ya cambiemos las casas, vamos a tener una casa del Común aquí (...) Vamos a hacer historia en esa casa, entonces vamos a poner todos esos camaradas, que fueron ídolos, los vamos a tener ahí dibujados. Esas casas (serán) unas casas solamente de memoria (Entretien avec 'Paco', 2019)<sup>58</sup>.



Photo : Johanna Carvajal G.

L'importance de sentir que leur histoire entre en ligne de compte, qu'elle est écoutée et prise en considération par une partie de la société, avec qui les signataires n'avaient aucun contact auparavant – vu leur condition clandestine – fait émerger le besoin d'être reconnus. En premier lieu, en tant que groupe de civils, puis en tant que communauté génératrice de mémoire. La transition qui a changé leur situation de groupe armé illégal faisant d'eux un groupe de citoyens, implique la réinterprétation de leur mémoire pour questionner leur identité.

---

dans l'ETCR afin d'offrir à travers de l'art des outils de transformation. Au niveau pédagogique, Selva Adentro propose des formations d'art et paix (*Escuelas de arte y paz*) où le savoir et l'expérience est partagée pour aborder des sujets qui intéressent aux signataires de paix, tels que l'agroécologie, la gestion culturelle et communautaire, pour qu'ils puissent affiner leurs capacités et mettre en route des projets productifs dans le but de s'insérer dans la société civile. Pour approfondir sur l'histoire du Festival Selva Adentro voir Carvajal González, Johanna (2021). Festival de Artes Escénicas Selva Adentro: Un escenario de reconciliación en el Chocó, Colombia, *Amerika*. <URL : <http://journals.openedition.org/amerika/12954> >.

<sup>58</sup> Nous traduisons : « (...) nous devons mettre en œuvre un projet [pour] changer ces maisons. Une fois que nous aurons changé les maisons, nous aurons une maison de la Collectivité ici (...) Nous allons écrire l'histoire dans cette maison, nous allons donc y mettre tous ces camarades, qui étaient des idoles, nous allons les avoir là, dessinés. Ces maisons seront des maisons de mémoire ».

Ainsi, comme l'a constaté le sociologue et historien Michael Pollak, la mémoire est un élément constitutif du sentiment d'identité et d'appartenance d'un groupe donné car elle fait émerger le sentiment de cohérence et de continuité dans sa construction collective et individuelle (Jelin 2002: 25). L'idée d'apprendre du passé est implicite dans la pensée politique de la réconciliation, raison pour laquelle les slogans tels que « *Recordar para no repetir* »<sup>59</sup> ou « *Nunca más* »<sup>60</sup> sont présentes dans les situations de conflit ou de répression, notamment en Argentine si nous citons un exemple latino-américain, outre à la Colombie. Il est donc indispensable de promouvoir la transmission dans ces processus de transition, afin de réussir la création d'une position documentée et critique sur le passé, qui puisse aider à changer les actions. Pour ce faire, il serait souhaitable de démarrer un processus intergénérationnel de reconnaissance dans le « nous », puis, de laisser ouverte la possibilité que d'autres personnes interprètent, donnent sens à nouveau, puissent se réappropriier le passé, afin de ne pas répéter les erreurs atroces déjà commises (*idem*: 126).

Comme nous pouvons l'imaginer, il y a des traumatismes qui accompagnent ces récits de guerre ainsi que l'identité des personnes qui les partagent, des situations où les événements dépassent la capacité de compréhension. Un terrain compliqué, utile à la réflexion. Il faut mettre en lumière cette condition, car elle augmente la valeur du partage des récits de la part de qui a vécu des événements violents, dans un contexte de conflit armé. En effet, le traumatisme implique une « incapacité sémiotique », comme l'a signalé le professeur en littérature Ernst Van Alphen, qui empêche de le représenter en termes symboliques. Cela crée une incapacité des survivants de prendre une position active. Parfois, même s'ils arrivent à raconter des souvenirs violents, ils le font d'une manière distanciée, sans émotion, sans subjectivité. Il faut un contexte de confiance, adapté pour que la narration puisse émerger avec de la cohérence, dans des contextes d'interprétation aptes à l'écoute et à l'acceptation du récit (*idem*: 88).

Quant aux supports physiques de la mémoire, la sociologue et anthropologue Ludmila Da Silva Catela conçoit l'image photographique comme un document, une trace, que ce soit en tant qu'archive ou bien dans l'exposition dans l'espace public, qui sert de support au souvenir et véhicule de la mémoire. En effet, dans la reconstruction des souvenirs, participent ceux qui ont traversé l'expérience comme ceux qui n'étaient pas présents. Dans notre cas, nous parlons

---

<sup>59</sup> Nous traduisons : « Se souvenir pour ne pas recommencer ».

<sup>60</sup> Nous traduisons : « Plus jamais ».

des représentations murales qui auraient la même fonction que les photographies auxquelles fait référence Da Silva Catela, vu leur charge symbolique de reconnaissance dans la cohésion d'une histoire commune et/ou partagée. En même temps, le concept créé par Pierre Nora de lieu de mémoire est éclairant ici, non seulement car nous faisons référence à un lieu bien précis, mais aussi parce que les *murales* sont la trace de quelque chose qui n'existe plus : le groupe de guérilla historique FARC-EP, les camarades morts au combat, les amours perdus dans la guerre ; et qui simultanément témoignent de leur histoire.

D'après l'artiste vidéaste Mieke Bal, les mémoires narratives sont celles qui :

pueden encontrar o construir los sentidos del pasado y (...) las « heridas de la memoria » más que las « memorias heridas » (...) Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa. Las repeticiones y dramatizaciones traumáticas son « trágicamente solitarias », mientras que las memorias narrativas son construcciones sociales comunicables a otros (*idem*: 28-29)<sup>61</sup>.

Ce sont justement les constructions sociales qui aident à accompagner et à exprimer ce qui a été réprimé, à aborder les sens des réitérations, à comprendre les symptômes d'un tel état. Néanmoins, il s'agit d'un travail très délicat qui doit être accompagné par des spécialistes afin d'éviter le sentiment d'une trahison du passé historique, face à une volonté de changement, ou bien de la corruption de la mémoire personnelle, à cause de l'absence de notions et de concepts pour verbaliser son propre vécu.

### 3.2. La fragilité de la réparation symbolique

La reconnaissance des victimes du conflit est un élément central dans le cadre d'une réparation symbolique, lors d'un processus de réconciliation, qui doit être accompagné par la prise des responsabilités éthiques et juridiques des acteurs du conflit, y compris de l'État. Cette reconnaissance est construite à partir du partage de la mémoire de ce qui est advenu lors du conflit, prenant l'art comme moyen d'expression qui aide à représenter les événements. Dans

---

<sup>61</sup> Nous traduisons : « sont celles qui peuvent trouver ou construire les sens du passé et les 'blessures de la mémoire' plus que les 'mémoires blessées' (...). Ce sont les situations où la répression et la dissociation agissent comme des mécanismes psychiques qui provoquent des interruptions et des lacunes traumatiques dans le récit. Les répétitions et les dramatisations traumatiques sont 'tragiquement solitaires', alors que les mémoires narratives sont des constructions sociales communicables aux autres ».

ce sens, la réparation symbolique serait celle qui, à travers l'art, pourrait agir sur les « victimes » grâce à la représentation de leurs mémoires, comme disait Pierre Nora « [les] mémoires multiples, qui en réalité étaient des histoires mais que l'on a appelées 'mémoires' parce que l'histoire officielle ne les reconnaissait pas » (Bonnefoit, Debary, 2011: 19).

Cependant, il est très difficile de mesurer l'impact véritable des réparations pour analyser la transformation chez la « victime ». Dans tous les cas, les efforts qui sont menés en matière de mémoire en Colombie, dans les territoires frappés par le conflit armé, ont une grande valeur pour la construction de nouveaux imaginaires où le « nous » collectif pourrait devenir être une véritable réalité.

## Conclusion

Selon Ricœur, quand les souvenirs traumatiques manifestent leur valeur exemplaire, ceux-ci transforment la mémoire en projet ; un projet de justice dont le devoir de mémoire donnerait forme au futur<sup>62</sup>. De cette manière, on chercherait à produire, sur un plan symbolique, des récits face au sentiment de peur et à la négation d'autres mémoires (les mémoires blessées, mineures, locales) afin d'empêcher l'expansion de l'oubli et la perpétuation de la « culture de la violence ». C'est l'une des problématiques qui se produisent quand une histoire officielle s'impose.

Revendiquer les récits d'un passé violent pour construire la paix suppose de se lancer dans l'inconnu de ce qu'implique la paix, pour laisser derrière soi un contexte de violence que persiste depuis plusieurs générations. Il faudrait donc repenser la relation entre mémoire et politique et entre mémoire et justice dans la pratique, dans la rencontre avec l'autre – acteur violent ou « victime » – au sein des sphères publiques, d'une société éduquée à la paix. La mémoire, la vérité et la justice se fondent dans le travail des artistes urbains, qui est souvent une puissante forme de dénonciation, dans la rue, et qui aujourd'hui se décline dans d'autres contextes difficiles, où le trauma est présent différemment et où nous constatons que :

(...) huecos y vacíos que se producen, lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que tiene y no tiene sentido, tanto para quien lo cuenta como para quien escucha. Finalmente, está la cuestión de los usos,

---

<sup>62</sup> *Op. cit.*, Luz Amparo Sánchez, *De la memoria manipulada*, p. 72.

efectos e impactos del testimonio sobre la sociedad y el entorno en que se manifiesta en el momento en que se narra, así como las apropiaciones y sentidos que distintos públicos podrán darle a lo largo del tiempo (Jelin, 2002: 80)<sup>63</sup>.



*Amanecer*. Artiste : Seta Fuerte. Photo : Lieke Prins

## Bibliographie

- Aricapa, Ricardo (2015). *Comuna 13. Crónica de una guerra urbana de Orión a la Escombrera*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- Bal, Mieke (1999). « Introduction », dans Bal, Mieke; Crewe, Jonathan et Spitzer, Leo (eds.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hanover-Londres: University Press of New England.
- Bonnefoit, Régine ; Debary, Octave (eds.) (2021). *Arts et lieux de mémoire. Entretiens avec Pierre Nora*. Neuchâtel: Éditions Alphil-Presses universitaires suisses.
- Blanché, Ulrich (2015). « Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions », *Cahiers de Narratologie*, n° 29, p.8. <URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/>> (consulté le 20 /III/2021).
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>63</sup> Nous traduisons : « (...) des lacunes et des vides qui sont produits, ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être, ce qui fait sens et ce qui ne fait pas sens, tant pour celui qui raconte que pour celui qui écoute. Enfin, se pose la question des usages, des effets et des impacts du témoignage sur la société et l'environnement dans lequel il se manifeste au moment où il est raconté, ainsi que des appropriations et des significations que les différents publics pourront lui donner au fil du temps ».

Da Silva Catela, Ludmila (2012). « Re-velar el horror. Fotografía, archivos, y memorias frente a la desaparición de personas », dans Piper Shafir, Isabel ; Rojas, Belén (eds.). *Memorias, historia y derechos humanos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Genin, Christophe (2015). « Le street art : de nouveaux principes ? », *Cahiers de Narratologie*, n° 29, p.6. < URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7396> > (consulté le 20/III/2021).

Giraldo Lopera, Marta Lucía ; Toro Tamayo, Luis Carlos (eds.) (2018). *Tramitar el pasado. Archivos de derechos humanos y museología*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Grupo de Memoria histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional.

Jelin, Elisabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Molano, Alfredo (2017). *De río en río. Vistazo a los territorios negros*. Bogotá: Aguilar.

Nieto López, Judith (2020). « Memoria campo de tensión en un mundo de diferencias », dans Nieto, Patricia (ed.). *Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Ospina, William (2012). *¿Dónde está la franja amarilla?*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

Prins, Lieke (2017). *Girls to the front. Unraveling and creating socially and politically driven graffiti. An Anthropological Narrative*. Thèse de master en Études latinoaméricains. Amsterdam: Université d'Amsterdam.

Sánchez, Luz Amparo (2020). « De la memoria manipulada y del deber de memoria », dans Nieto, Patricia (ed.). *Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sierra León, Yolanda (ed.) (2018). *Reparación simbólica: Jurisprudencia, cantos y tejidos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Taylor, Diane (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

## Webographie

Agencia para la Reincorporación y para la Normalización, « Estos son los 24 AETCR », <URL : [https://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/Paginas/ETCRs/AETCR\\_Caracoli.aspx](https://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/Paginas/ETCRs/AETCR_Caracoli.aspx) > (consulté le 13/VII/2023).

Carvajal González, Johanna, « Festival de Artes Escénicas Selva Adentro: Un escenario de reconciliación en el Chocó, Colombia », *Amerika*, 2 mars 2021 <URL : <http://journals.openedition.org/amerika/12954> >.

Colprensa, « Así fue el operativo que dio muerte a alias Silver, presunto cabecilla de las Farc », *El País*, 25 août 2013 <URL : <https://www.elpais.com.co/judicial/asi-fue-el-operativo-que-dio-muerte-a-alias-silver-presunto-cabecilla-de-las-farc.html>> (consulté le 13/VII/2023).

Comisión de la Verdad, « Cacarica: 23 años construyendo paz », *Comisión de la Verdad*, 13 mars 2020, <URL : <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/cacarica-23-anos-construyendo-paz>> (consulté le 3/VIII/2023).

Comisión de la Verdad, « Pastor Alape, Carlos Moreno Tuberquia y Jhoverman Sánchez inician su contribución a la verdad y reconocimiento de responsabilidades » *Comisión de la Verdad*, 21 juillet 2021, <URL : <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/pastor-alape-carlos-moreno-tuberquia-y-jhoverman-sanchez-comision-verdad-colombia>> (consulté le 3/VIII/2023).

Fuerza Aérea Colombiana, « Cae Alias Silver, cabecilla del Frente 57 de las ONT Farc en Riosucio, Chocó », 26 août 2013, <URL : <https://www.fac.mil.co/es/noticias/cae-alias-silver-cabecilla-del-frente-57-de-las-ont-farc-en-riosucio-choco>> (consulté le 13/VII/2023).

Fundación Ideas para la Paz, « Retos y riesgos del monitoreo y la verificación del fin del conflicto », 24 janvier 2017, <URL : <https://ideaspaz.org/publicaciones/opinion/2017-01/retos-y-riesgos-del-monitoreo-y-la-verificacion-del-fin-del-conflicto>> (consulté le 13/VII/2023).

INFOBAE, « 'Fiebre de dólares' en las FARC por el tesoro narco de un líder abatido », consulté le 13 juillet 2023, 29 octobre 2013, <URL : <https://www.infobae.com/2013/10/29/1519731-fiebre-dolares-las-farc-el-tesoro-narco-un-lider-abatido/>> (consulté le 13/VII/2023).

Montenegro, Andrés, « Los murales que la comunidad ayudó a pintar a las Farc », *El Tiempo*, 24 août 2017, <URL : <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/grafiteros-pintan-fachadas-de-las-casas-de-exguerrilleros-de-las-farc-123442>> (consulté le 13/VII/2023).

Redacción, « Abatido 'Silver' cabecilla del frente 57 », *El Nuevo Siglo*, 26 août 2013, <URL : <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/8-2013-abatido-silver-cabecilla-del-frente-57>> (consulté le 13/VII/2023).

Redacción, « Abatido jefe del frente 57 de las FARC », *La Nación*, 27 août 2013, <URL : <https://www.lanacion.com.co/abatido-jefe-del-frente-57-de-las-farc/>> (consulté le 13/VII/2023).

Ríos Fernández, Andrés Felipe, « Fronteras invisibles, más evidentes que nunca en Medellín », *Las 2 Orillas*, 13 juin 2019, <URL : <https://www.las2orillas.co/fronteras-invisibles-mas-evidentes-que-nunca-en-medellin/>> (consulté le 13/VII/2023).

Sánchez A., Nicolás, « El paramilitarismo acecha a excombatientes de las Farc en Chocó », *El Espectador*, 18 octobre 2017, <URL : <https://www.elespectador.com/colombia-20/conflicto/el-paramilitarismo-acecha-a-excombatientes-de-las-farc-en-choco-article/>> (consulté le 13/VII/2023).

### Entretiens

Damián Guisao, 25 janvier 2020, Medellín (Colombie).

'Paco', 14 octobre 2019, ETCR Silver Vidal Mora, Chocó (Colombie).

'Nana', 10 novembre 2022, ETCR Silver Vidal Mora, Chocó (Colombie).

## HISTOIRES DE FAMILLE : REMÉMORATION, TRANSMISSION ET RÉINVENTION D'UNE LANGUE A L'AUTRE

Rose-Marie Volle  
Université Paul-Valéry  
rose-marie.volle@univ-montp3.fr

**Résumé :** Dans le cadre d'un projet artistique mêlant écriture et photographie, nous avons demandé à nos étudiants, futurs enseignants de FLE, de raconter puis d'écrire une histoire qui a été transmise dans leur famille de génération en génération. A partir de repères pris dans les sciences du langage et en particulier dans l'Analyse de discours, nous soumettons à l'analyse les textes et photographies du volet « Histoires de famille » du projet « Voir avec tes yeux » mené au cours de l'année universitaire 2019-2020 avec les étudiants du Master FLE de l'Université de Montpellier. Pourquoi l'appropriation d'une langue étrangère peut-elle être le lieu privilégié d'un travail sur la mémoire ? Sans doute parce qu'elle suppose de faire des *mots neutres* de la langue étrangère *des mots à-soi* en transférant et en traduisant une part de la charge mémorielle attachées aux mots de la langue maternelle.

**Mots-clés :** mémoire, histoires de famille, photographie, français langue étrangère, traduction

**Abstract:** As part of an artistic project combining writing and photography, we asked our students, future teachers of French as a foreign language, to tell and then write a story that had been passed down in their family from generation to generation. Drawing on references taken from Linguistics and Discourse Analysis in particular, we submit for analysis the texts and photographs from the "Histoire de famille" section of the "Voir avec tes yeux" project carried out during the 2019-2020 academic year with students in the Master FLE program at the University of Montpellier. Why might the appropriation of a foreign language be the ideal place to work on memory? Probably because it involves turning the neutral words of the foreign language into words for oneself, by transferring and translating part of the memory charge attached to the words of the mother tongue.

**Keywords:** memory, family stories, photography, French as a foreign language, translation

*De même que derrière chaque biographie humaine il y a l'Histoire, de même que derrière le nom propre de chacun d'entre nous il y a un ancêtre, de même derrière chaque mot il y a un perdu. »*  
(Pascal Quignard)

Dans le cadre d'un projet artistique mêlant écriture et photographie, nous avons demandé à nos étudiants, futurs enseignants de FLE, de raconter puis d'écrire une histoire qui

a été transmise dans leur famille de génération en génération. Pourquoi l'appropriation d'une langue étrangère peut-elle être le lieu privilégié d'un travail sur la mémoire ? Sans doute parce qu'elle suppose de faire des *mots neutres* de la langue étrangère *des mots à-soi* (Bakhtine, 1984 [1977]) en transférant et en traduisant une part de la charge mémorielle attachées aux mots de la langue maternelle. Or la nouvelle symbolisation qu'implique le fait de raconter puis d'écrire une histoire de famille dans une langue autre suppose qu'il y ait perte : le récit doit s'accommoder aux arcanes de la langue étrangère et s'éloigner des sonorités de la langue maternelle, de la voix des aïeux, des résonances dialogiques qui l'entouraient. Celui qui raconte doit s'affronter au mur du langage à partir duquel il peut toutefois marquer de son empreinte l'histoire qui déjà se greve d'un sens imprévu, démultiplié. La mémoire se construit dans un acte de parole au présent où le sujet émerge à partir d'un matériau hérité.

A partir de repères pris dans les sciences du langage et en particulier dans l'Analyse de discours<sup>1</sup>, nous soumettons à l'analyse les textes et photographies qui ont été produits lors du volet « Histoires de famille » du projet « Voir avec tes yeux » mené au cours de l'année universitaire 2019-2020 avec les étudiants du Master FLE de l'Université Paul-Valéry à Montpellier. Ce projet réunissait vingt-et-un étudiants dont quatorze n'avaient pas le français comme langue maternelle. Cette diversité a permis un recueil d'histoires aux horizons variés où l'histoire individuelle rencontre la grande Histoire et où se pose la question du poinçon singulier que chacun appose à une histoire que les générations précédentes ont voulu donner en héritage.

### 1. Présentation du projet artistique « Histoires de famille »

D'abord, une consigne : « Racontez une histoire qui s'est transmise de génération en génération dans votre famille ». Elle s'adressait aux vingt-et-un étudiants participant aux cours de « Pratiques artistiques de la parole » du master FLE de l'Université Paul-Valéry à Montpellier. Le cours réunissait ainsi deux étudiants colombiens, une égyptienne, deux algériennes, une chypriote, une canadienne, cinq chinoises, une arménienne, huit français dont une était originaire d'Haïti. Leur rapport au français relevait donc selon les cas du français

---

<sup>1</sup> Pour un développement du cadre théorique qui soutient la conception et l'analyse du projet nous renvoyons à notre article : « D'une langue à l'autre : la créativité comme énonciation singulière », in VOLLE R-M (dir.), *Créativité et enseignement/apprentissage des langues*, Revue Travaux de didactique du FLE, Hors-série n°9, Décembre 2019

langue maternelle (FLM), du français langue seconde (FLS) ou encore du français langue étrangère (FLE).

Au final l'œuvre produite était composée d'un mur de photographies et d'un carnet réunissant les vingt-et-une histoires. Sur le mur, les photographies étaient associées par binôme : le portrait en noir et blanc de celui qui a raconté l'histoire et une photographie, souvent issue d'archives familiales, évoquant celui dont l'histoire est racontée. Un numéro permettait d'associer les photographies à une histoire, libre au spectateur de retrouver dans le carnet l'histoire qui l'intriguait<sup>2</sup>.

La réalisation du projet, dans le cadre du cours s'est déroulée selon différentes étapes impliquant à chaque fois les étudiants : 1) Recueil de l'histoire en langue première auprès d'un membre de leur famille 2) Récit au sein de la classe en langue première avec un groupe d'étudiants partageant la même langue (cela a été possible pour tous sauf pour Ani qui parlait arménien) 3) Récit pour toute la classe en français qui fonctionnait alors comme la langue commune 4) Écriture de l'histoire en français et en tandem FLE/FLM 5) Réalisation des portraits en noir et blanc et recueil des photographies issues généralement des archives familiales.

La diversité des pays d'origine des étudiants a permis un recueil d'histoires aux horizons variés où l'histoire singulière rencontre la grande Histoire : les histoires de Diane, Sarah, et Hervé prennent par exemple pour toile de fond la seconde guerre mondiale en France, celle d'Alizée la dictature en Haïti, celle de Lina la guerre civile en Colombie, celle d'Ani le génocide arménien, celle de Yating la guerre de l'opium en Chine, etc. Il ne s'agit toutefois pas de documenter la Grande Histoire par la petite histoire mais de récolter une histoire valant pour une famille, un legs de mots. A partir de l'histoire donnée en héritage se pose la question du poinçon singulier que chacun va y apposer. Or ici le poinçon se frappe entre les langues.

Qu'advient-t-il d'une histoire familiale quand elle est racontée dans une autre langue ? Quels sont les effets du passage d'une langue à l'autre sur l'appropriation et la transmission d'une histoire ? Nous présentons ici quelques points d'analyse sur les enjeux mémoriels et langagiers de ce projet de recueil d'histoires de famille. La pratique artistique présentée est sous-tendue par un arrière-plan théorique ancré dans les Sciences du langage et plus précisément l'Analyse de discours à la française où la notion de mémoire a fait l'objet d'une conceptualisation

---

<sup>2</sup> Le projet est en ligne sur le site : [www.fle&creativite.com](http://www.fle&creativite.com).

particulière à partir des travaux de Bakhtine<sup>3</sup>. En premier lieu, nous envisageons la façon dont le passage d'une langue à l'autre, d'un système symbolique à un autre implique une expérience de la perte.

## 2. Sonorités et intraduisibles : ce qui se perd d'une langue à l'autre

Que reçoit-on des générations précédentes à travers le langage ? Nous recevons d'abord un système linguistique, un ensemble de *rappports d'opposition* dirait Saussure. Nous le savons chaque langue est un système symbolique qui porte sa propre « vision du monde » selon le concept d'Humboldt. La structure-même de nos langues, phonétique, lexicale, syntaxique organise notre expérience du monde en réalité signifiante. Ainsi, l'histoire familiale recueillie dans la langue maternelle va subir une transformation du fait même d'être racontée en français, du fait même d'être passée au crible d'un système symbolique qui diffère de la langue du récit originel.

Il y a là, en tout premier lieu, un enjeu au niveau des sonorités de la langue qui vont être perdues dans le passage à la langue française. Carlos, étudiant colombien, a raconté l'histoire de la naissance de sa grand-mère recueillie auprès de sa propre mère. Le projet a été pour lui l'occasion de découvrir une histoire qu'il ignorait et qui pourtant compte pour ce jeune homme issu d'une famille marquée par la résistance et la persévérance de femmes au fort caractère. Depuis la France, il a appelé sa mère qui s'est lancée dans le récit qu'il nous a livré par la suite :

Mon arrière-grand-mère a raconté à ma mère une histoire incroyable sur ma grand-mère. Ma mère me l'a racontée à son tour.

Née prématurément à 7 mois, dans le Barranquilla des années 40, ma grand-mère était le fruit d'une relation extraconjugale entre un « Don » de la bonne société, les Abello-Falquez et sa femme de ménage de l'époque.

*¡ Les voy a echa' un cuento pa' que vean, la mae' de ustedes... Mala ! Que ni las ratas pudieron con ella – les dijo mi bisabuela. Ajá abuela y ¿ porqué ?*

---

<sup>3</sup> « Dialogisme », « interdiscours », « mémoire discursive » sont autant de concepts fondateurs de l'Analyse de Discours française qui, à partir des travaux du cercle de Bakhtine, mettent en exergue la façon dont tout discours, en permanence, se constitue dans – et de – l'espace discursif du « déjà-dit » ou du « dit ailleurs ».

Je vais vous raconter une histoire pour que vous compreniez : votre *mae*, elle était si malicieuse à sa naissance que même les rats n'ont pu avoir raison d'elle. C'est ce qu'a raconté mon arrière-grand-mère à ses petites-filles. *Ajá* comment ça mamie ? (Carlos).

Dans l'après coup, Carlos a témoigné de la difficulté de traduire le récit : il lui était impossible de retrouver en français les sonorités de l'espagnol de sa mère et il lui semblait qu'il trahissait le rythme et la musique de sa voix. Il a cherché alors à inscrire dans son écriture la voix de sa mère en gardant certaines interjections, certains passages en espagnol et en infléchissant la syntaxe du français de manière à évoquer le rythme originel. Cette traduction était pour lui douloureuse. Or, à partir d'une expérience de la perte, Carlos a pu inventer « son français ». Ce témoignage de Carlos fait écho à la façon dont certains auteurs dits d'expression française travaillent la syntaxe et le lexique du français afin de faire écho aux particularités systémiques de leur langue première (Martin, Drevet, 2001)<sup>4</sup>.

Le passage d'une langue à l'autre met en jeu l'intraduisible. Il y a d'abord l'intraduisible au sens premier d'un lexique renvoyant à une réalité propre à la culture de la langue et qui ne peut trouver, condensé en un seul mot, un équivalent dans l'autre langue. Touna, étudiante algérienne, raconte l'histoire de sa grand-mère paternelle qu'on avait surnommée l'espagnole :

« Mariée très jeune, elle était souvent seule à la maison. Son mari était policier et cette fonction l'éloignait régulièrement de son foyer. L'isolement de ma grand-mère était d'autant plus vif qu'elle ne parlait que le dialecte local de Tlemsen et n'avait pas appris l'arabe à l'école. » (Touna).

Or l'enfermement linguistique et domestique de cette femme va être brisé grâce à une configuration architecturale propre au Mahgreb, l'*houch* :

« Par chance, elle habitait dans un appartement qui donnait sur l'*houch*, une sorte de grande cour commune à plusieurs habitations. C'est cette cour si particulière qui lui a permis de partager la vie des *mamas* espagnoles. Toutes les tâches quotidiennes comme la lessive et la couture étaient finalement un moyen de se rencontrer, d'échanger et de découvrir une autre culture. C'est comme ça que ma grand-mère a appris l'espagnol. » (Touna)

---

<sup>4</sup> Cf. entre autre, le témoignage de Hedi Bouraoui : « J'assume la langue française dans sa totalité, mais je veux montrer que je peux infiltrer, si j'ose dire, dans la langue française, les sédiments culturels de mon propre bagage. Et c'est normal que j'inscrive du tunisien dialectal dans ce que j'écris. [...] L'expression, ou la tournure, ou la dimension culturelle s'injectent dans le récit, ou la narration, ou le poème, sans que j'y fasse attention. » (Martin, Drevet, 2001 : 50).

« Mamas » n'est pas traduit non plus alors que l'équivalent en français aurait été assez évident. Il y a ainsi tous les mots, les expressions qui vont être élevées au rang d'intraduisibles par celui qui raconte. Refusant la perte qu'impliquerait une traduction, l'auteur garde le mot dans la langue première afin de garder intacte la valeur et la charge mémorielle du mot.

Melvyn évoque la petite berceuse que sa grand-mère lui chantait quand il était enfant et qu'elle tenait de sa propre mère partie trop tôt : « Mamie, tu te souviens de la chanson que tu nous chantais petit avec Alyssa en espagnol ? » A l'intonation de sa voix, je la sens enchantée. « Ah, oui oui, bien sûr ! Cette chanson c'est ma maman qui me la chantait. C'est un beau souvenir que je garde d'elle. (Melvyn)

Dans la berceuse ou plutôt la petite prière, le lien entre sonorité et charge mémorielle est puissant puisqu'il permet de retrouver la présence de la disparue :

Elle me rappelle que sa mère est décédée quand elle avait neuf ans, c'est pourquoi transmettre cette *oración* pour enfant était un moyen pour elle de garder en mémoire la voix de sa mère. Elle commence à me la chanter :

« Jesusito de mi vida, Eres niño como yo, Por eso te quiero tanto Y te doy mi corazón, ¡Tómalo! Tuyo es, Tuyo es ». (Melvyn)

Sans doute retrouvons-nous ici l'origine d'abord musicale de notre relation à la langue maternelle dont les sons ont été le premier lien, dès la vie utérine, entre l'enfant et le monde. Toute la force d'évocation de l'*oración* tient dans son pouvoir de rendre présent la voix de la mère, excluant ainsi l'idée même de traduction. Pour l'ensemble du projet, tous les textes sont écrits en français mais ils portent la trace des langues premières : le nom d'une recette, un nom de lieu, des paroles prononcées et retranscrites au discours direct, etc.

Le projet artistique impliquait à la fois le passage d'une langue à l'autre mais aussi le passage de l'oral à l'écrit. Après avoir raconté et écouté les histoires, est venu le temps de l'écriture. Passage perçu comme difficile voire douloureux par nombre d'étudiants. L'écrit est encore une perte par rapport à l'oralité première : les sonorités, la présence immédiate de l'autre, la syntaxe faite de reprises disparaissent dans l'écrit. Comment l'écrit peut-il retranscrire les voix des générations précédentes qui constituent la matière même du récit ?

### 3. Voix et mémoire : le récit comme corps de traces discursives

Dans les histoires de famille transmises de génération en génération, celui qui raconte met en mot son récit à partir des « mots d'autrui » : voix de ceux qui ont vécu l'histoire, voix qui ont porté l'histoire jusqu'à lui. C'est un réseau dialogique au sens bakhtinien qui se tisse ici. Les mots sont « chargés », « occupés », « habités », « traversés » par les voix des aïeux. De fait, les textes recueillis se distinguent par leur caractère profondément dialogique où se fait entendre l'écho des énoncés d'autrui. Ainsi le récit fixe dans la mémoire les phrases prononcées par un aïeul. L'histoire d'Eleni est celle d'une petite phrase, héritée de son arrière-grand tante, qui fonctionne comme une rengaine dans sa famille chypriote :

Eleni était une femme très dynamique pour son époque. Ses paroles reviennent jusqu'à aujourd'hui dans la bouche de ma mère et de son frère quand on mange tous ensemble. Chaque fois que quelqu'un d'entre nous dit qu'il n'aime pas le repas, ils nous disent : « Si Eleni était encore vivante, elle aurait dit : Tais-toi et mange ! Φάε τζαι μούλλων ! » (Eleni)

L'enchâssement des voix rend compte ici du parcours de cette petite phrase au sein de la famille, de sa transmission et de son appropriation par les descendants. Elle reste car elle tient du legs moral : « Par cette phrase, elle voulait dire qu'il ne faut pas se plaindre mais au contraire qu'il faut remercier Dieu de nous avoir donné de la nourriture ». Les mots des aïeux sont autant de repères et de supports identificatoires pour ceux qui en héritent. Dans le cas d'Eleni, son prénom résonne avec la voix de son arrière-grand-tante : « C'est l'histoire de la sœur de mon arrière-grand-père. Elle s'appelait Eleni. Comme ma grand-mère. Comme moi. » (Eleni).

De même dans l'histoire de Carlos, évoquée précédemment, les mots caractérisant la grand-mère, « même les rats n'ont pas pu la vaincre », restent dans la famille comme pour fixer la représentation de la résistance féminine face aux revers du destin. L'arrière-grand-père d'Ani lui raconte la vie d'avant le génocide arménien : « Ani ջախ, բալիս, tu es notre première petite-fille, je veux te parler de notre grande famille et de tes aïeux », me dit-il. « A l'époque, quand on se mettait à table, il y avait tellement de monde, qu'on ne voyait pas le bout de la table. » (Ani). Il y a une volonté de l'arrière-grand-père de lui transmettre mot à mot une devise et une chanson pour que survive une trace de ces grandes familles qui ont été détruites, séparées par le génocide :

« Ma petite fille, souviens-toi de ces mots : **Foi, langue, famille !** » A la fin, avec une voix étreinte par les larmes, il murmurait la chanson de Komitas.

Հով արեք, սարեր ջան, հով արեք,

Իմ դարդին դարման արեք:

Սարերը հով չեն անում,

Իմ դարդին դարման անում: (Ani)

Dans l'histoire de Diane, la « morale » est plus implicite. Alors que sa famille connaît un moment critique sous l'occupation allemande, le récit qui en est fait ne vise pas à dénoncer la cruauté des occupants mais à pointer la faiblesse d'un homme de la famille :

Un jour, un des neveux de mon grand-père passe à la ferme « pour voir comment ça va ». Rectification de ma grand-mère : « enfin il venait surtout boire sa goutte ». Alors, qu'attablé, il boit son énième verre de calvados, des soldats allemands font irruption dans la cuisine afin de réquisitionner du beurre, du lait et du calvados. Le neveu, ragaillardisé par l'alcool, commence alors à insulter les Allemands. Entendant le ton monter, ma grand-mère s'empresse de ramener les denrées, les laisse sur la table, prend son fils dans ses bras et va se réfugier dehors, derrière la maison d'où elle entend toujours le neveu crier « Sales boches, c'est chez nous ici. » Soudain, l'un des soldats répond dans un français approximatif « si continuer, la famille contre le mur ». (Diane)

Or, cette histoire est désormais racontée dans la famille quand les femmes veulent se plaindre de leurs hommes :

Quand ma grand-mère raconte cette histoire, c'est toujours la colère contre ce neveu, « ce bonhomme-là venu fout' le bazar » dans sa ferme qui ressort. Son prénom n'a jamais été dit et d'ailleurs le mot « bonhomme » revient souvent dans la bouche de ma grand-mère, de ma mère et de mes tantes lorsqu'il est question de critiquer les hommes et leur machisme. (Diane)

Tout travail de mémoire implique un point de vue, une interprétation. Dans le cas des histoires de famille est en jeu une façon de se situer par rapport aux générations précédentes, une façon de s'identifier aux aïeux. Le grand-oncle d'Hervé avait mis à l'abri toute sa famille pendant la seconde guerre mondiale. Hervé ignorait cette part de l'histoire de son grand-oncle dont il avait une toute autre image. Le récit de sa tante a été l'occasion de se situer autrement par rapport à cet homme : « L'histoire que m'a racontée ma tante a transformé le regard que je portais sur mon grand-père. L'homme fier et irascible s'est métamorphosé en héros au grand cœur. » Les

identifications prennent pour support les mots donnés en héritage. Au-delà du « dit », il y a dans le « dire » un tout autre héritage : celui de la parole.

#### 4. La mémoire : symboliser à partir d'un « perdu »

Les histoires recueillies sont parfois de manière frappante l'histoire d'une perte. Le « perdu » dont l'histoire porte la trace renvoie à un « perdu », celui du mot dont parle Quignard (Quignard, 2014 : 64). Cela signifie que le perdu sur le plan de l'énoncé renvoie à un perdu sur le plan de l'énonciation. Toute transmission est aussi la transmission par la parole d'un impossible à dire, de la non coïncidence foncière entre deux ordres hétérogènes : celui de la langue et celui du réel (Authier-Revuz, 1995). L'histoire transmet à la fois la mémoire d'un « perdu », mais elle transmet aussi une expérience de langage qui suppose que toute symbolisation vient border un trou dans le réel. Or le passage d'une langue à l'autre met en exergue cet impossible à dire, elle met en exergue le fait que la valeur des signes n'est que le fruit d'un rapport d'opposition, valeur toujours relative et n'atteignant jamais l'objet.

Les histoires recueillies dans ce projet ont souvent évoqué « un perdu » qui pouvait prendre différentes formes. Le « perdu » pouvait être « un disparu » au sens premier du terme comme dans l'histoire d'Alizée. Son grand-père, militant communiste, a disparu au moment de la dictature en Haïti :

Un jour, alors que ma mère avait peut-être trois ans, les miliciens – les tontons macoutes – sont venus à la maison ; ils l'ont amené au palais et on n'a plus jamais entendu parler de lui. [...]

Mamie Tété a cherché pendant des années à retrouver son mari. A ce jour, on ne sait toujours pas s'il a été tué par Duvalier.

En tout cas il a disparu.

Plus le temps passe, moins on en sait. (Alizée)

Alizée borde avec des mots cette absence, ce trou dans l'histoire. Cette homme disparu en Haïti, sans explication, sans sépulture, peut être nommé et raconté par sa petite fille longtemps après dans une histoire qui continue de se transmettre. Le projet artistique a même permis d'exposer une photographie du grand-père retrouvée dans des archives aux Etats-Unis. La ressemblance physique entre Alyzée et son grand-père est frappante.

Pour Suju, le « perdu » est un homme égaré. Il s'agit du frère de sa mère qui a sombré dans la folie pour n'avoir pas respecté des avertissements superstitieux :

Huit ans après la mort de ma grand-mère, sa famille est allée sur sa tombe pour déplacer les ossements de la défunte. On avait prévenu son premier fils de ne pas s'y rendre parce que cette date n'était pas compatible avec sa date de naissance. Dans le sud de la Chine, on croit beaucoup à ces superstitions. Mais il s'y est rendu et le soir, il a commencé à parler tout seul. Le lendemain, il est devenu complètement fou. (Suju)

A partir de là, le frère a erré dans les rues ne reconnaissant plus personne :

Au début, il a erré pieds nus dans les rues en parlant ou en criant. Petit à petit, il s'est déshabillé tout en continuant à crier. À cette époque, ma mère était contrôleur de bus et chaque fois qu'elle le voyait sur le boulevard, elle descendait et lui donnait de l'argent, des habits pour se couvrir. De retour dans le bus, elle tournait son regard en arrière, où son frère était debout et la considérait comme une inconnue. (Suju)

Afin d'illustrer son histoire, Suju a profité des vacances universitaires pour rentrer en Chine et photographier le bus que sa mère conduisait. Elle a intitulé son histoire « un regard en arrière », comme celui de sa mère dans le bus mais aussi comme le sien qui revient sur un passé douloureux et le réinvente dans un geste poétique.

Le « perdu » peut être aussi une grandeur passée. Yating est issue d'une riche famille de commerçants dont la fortune a été perdue. Le commerce de tissus traditionnels a périclité à la suite de conflits survenus dans la fratrie. « La chute » est le titre que Yating a donné son histoire de famille :

Né en 1888, Rue de Nanjing à Shanghai, mon arrière-arrière-grand-père tenait avec ses trois frères un grand et prospère commerce familial. Il vendait des costumes et des robes traditionnelles chinoises 旗袍 pour les gens aisés. [...]

Neuf ans après, mon aïeul est revenu à Shanghai et a repris le commerce familial mais des conflits avec ses frères ont éclaté [...] ils se sont alors livrés une guerre d'héritage. De surcroît, mon arrière-arrière-grand-père avait commencé à consommer de l'opium pendant la guerre. Leur commerce a périclité. Finalement, ses trois frères l'ont quitté pour se rendre à Hong Kong emportant avec eux la fortune de la famille. Mon arrière-arrière-grand-père a dès lors perdu la santé, il est mort rapidement à l'âge de 60 ans. (Yating)

Yating a commencé son récit par : « Plus de contact, pas de photo, la seule chose qui se transmet dans la famille, c'est le dialecte de Shangai. ». Elle a conclu « C'est dommage que je ne puisse retourner à l'époque de mon arrière-arrière-grand-père. Il n'existe plus que dans les mots de ma grand-mère ». Yating m'offre une belle conclusion. Ce qui se transmet avant tout, ce sont des mots, mots qui ont le pouvoir de rendre présent ce qui est absent. On retrouve ici la fonction première du langage : évoquer ce qui est toujours perdu, le faire advenir encore un peu au-delà de sa perte.

Le projet présenté ici s'inscrivait dans une réflexion didactique portant sur la possibilité par la démarche artistique de mettre en œuvre une expérience de parole qui serait de nature à permettre une réelle appropriation de la langue étrangère. Le recueil et le récit d'une histoire de famille impliquait pour les étudiants un travail de transmission et de traduction qui mettait en jeu à la fois la singularité systémique des langues (leur matérialité sonore et les intraduisibles) ainsi que la mémoire des langues (au sens d'un ensemble de voix héritées). Or dans le passage d'une langue à l'autre, l'étudiant se confrontait à un impossible à dire, à une perte qui ouvrait un espace où se forger une parole singulière entre les discours hérités et la langue apprise. Le projet a permis pour certains de découvrir un pan de leur histoire, pour d'autres de le redécouvrir à travers la réception qui en a été faite dans la classe mais aussi au cours de l'exposition. Il fallait en passer par une langue autre, une voix autre pour découvrir la la marque singulière que chacun pouvait apposer à ce dont il était l'héritier. La question de la parole adressée était au cœur de cette démarche où s'instaurait un dialogue intergénérationnel et interculturel entre les étudiants venus des quatre coins du monde (Colombie, Egypte, Algérie, Chypre, Canada, Chine, Arménie, Haït, France), leurs aïeux et le public de l'exposition.

### Bibliographie

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi*. Paris : Larousse.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984 [1977]). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- BENVENISTE, Émile (2010 [1966]). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- MARTIN Patrice, DREVET Christophe (2001). *La langue française venue d'ailleurs*. Casablanca : Tarik éditions.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (2009). *A l'insu de Babel*. Paris : Ed. CNRS.
- HUMBOLDT, Wilhelm (1974). *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais*. Paris : Le Seuil.

QUIGNARD, Pascal (2014). *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris : Arlea.

MOIRAND, Sophie (2004). « De la nomination au dialogisme : quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire des mots », dans Cassanas A. et al. (dir.), *Dialogisme et nomination, actes du III<sup>e</sup> colloque Jeunes chercheurs*, Publications de l'université Paul-Valéry, Montpellier 3, p. 27- 61.

VOLLE, Rose-Marie (dir.) (2009). *Créativité et enseignement/apprentissage des langues*. Revue Travaux de didactique du FLE, Hors-série n° 9.

WISMANN, Heinz (2012). *Penser entre les langues*. Paris : Albin Michel.

## L'ART CONTEMPORAIN TRAVERSÉ PAR LA MÉMOIRE OU LA SURVIVANCE DE L'HISTOIRE DES GUERRES

Susanne Müller  
Université de Lorraine  
susanne.muller@univ-lorraine.fr

**Résumé :** Cet article aborde la contribution de la création artistique contemporaine à la (com)mémoration d'un passé conflictuel. L'art de ces dernières décennies semble en effet traversé par des questions liées à l'histoire et la mémoire au point de faire émerger une nouvelle posture artistique, celle de l'« artiste-historien ». C'est au prisme du Grand Est français que nous questionnons la transmission possible d'un héritage complexe et ambigu à travers des expositions et des œuvres d'art récentes, mêlant recherche (archives) et fiction. Sur les traces d'un passé partiellement traumatisant, caractérisé par deux annexions par l'Allemagne, nous postulons, à partir du projet de recherche *Paysage(s) de l'étrange*, que l'art contemporain peut contribuer à la commémoration et faire prendre conscience des ruptures et lacunes dans l'Histoire, tout en proposant une relecture des faits historiques par leur ancrage dans un vécu intime. Nous concluons par la mise en perspective d'une histoire de l'art ouverte et transversale, à l'instar de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg.

**Mot-clés :** art contemporain, artiste-historien, commémoration, Grand Est, patrimoine

**Abstract :** This article addresses the contribution of contemporary artistic creation to the (com)memoration of a conflicted past. The art of recent decades seems to have been permeated by questions of history and memory, to the point of giving rise to a new artistic posture, that of the "artist-historian". Through the prism of France's Grand Est region, we examine the possible transmission of a complex and ambiguous heritage through recent artworks and exhibitions, combining research (archives) and fiction. In the footsteps of a partially traumatic past, characterized by two annexations by Germany, we postulate, based on the research project *Paysage(s) de l'étrange* (*Landscape(s) of the Strange*), that contemporary art can contribute to commemoration and raise awareness of ruptures and gaps in history, while offering a rereading of historical facts through their anchorage in intimate experience. We conclude by putting into perspective an open and transversal history of art, in the manner of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*.

**Keywords:** contemporary art, artist as historian, commemoration, Grand Est, heritage

**Introduction :** Ce que l'œuvre matérialise, ce vers quoi l'œuvre s'ouvre

Dans cette contribution, j'aborderai la mémoire au prisme de l'art, plus précisément

la place de la mémoire dans les arts plastiques ou visuels contemporains.

La mémoire apparaît en effet comme un sujet majeur dans de nombreuses œuvres qui questionnent et mettent en récit l'histoire. Mais plus qu'un contenu, la mémoire s'avère être également une impulsion, un moteur de la création. Bien souvent elle en est littéralement le fond qui motive et anime la réalisation d'une œuvre. Donnant forme à ce qui est avant tout amorphe et illimité, parfois même sans images, l'œuvre ancre la mémoire dans un espace-temps et donne ainsi « lieu » à une mémoire désormais partageable. L'œuvre d'art devient alors un « lieu de mémoire » au sens de Pierre Nora, qui propose une définition du « lieu » au-delà de la pure acception topographique. Peut être compris comme lieu de mémoire, « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora, 1997 : 2226). Gaston Bachelard souligne cependant l'enchevêtrement entre mémoire et espace, ce dernier offrant un support concret. Les années abolies ne peuvent, écrit-il, être pensées « sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. » (Bachelard, 1957 : 28)

L'œuvre d'art matérialise et inscrit donc la mémoire dans un espace-temps concret. D'une part, elle conserve une mémoire singulière – celle de l'artiste ou en tout cas celle que l'artiste a eu l'intention d'y mettre – et, d'autre part, elle propose un objet à partir duquel la mémoire du spectateur ou de la spectatrice peut se « former » (dans les différentes significations du mot) ou se réactiver.

Selon notre hypothèse, la spécificité de la mémoire qui s'exprime à travers l'œuvre d'art visuel<sup>1</sup> résiderait dans ce double mouvement : elle reçoit la mémoire de l'artiste, puis offre un « lieu de mémoire » aux spectateurs et spectatrices qui vont à sa rencontre. Cette compréhension de l'œuvre d'art, moderne et contemporain notamment, s'appuie sur l'idée d'une œuvre « ouverte » (Eco, 1965) qui se constitue dans un entre-deux entre création et réception. Il est intéressant de noter dans ce contexte que le mot allemand pour « œuvre », *Werk*, reflète dans son étymologie ce double ancrage en renvoyant aux deux verbes *werken* (travailler, ici : créer) et *wirken* (avoir un impact, faire de l'effet).

Dans *L'œuvre ouverte* de 1965, Umberto Eco définit l'œuvre de la façon suivante :

---

<sup>1</sup> Bien évidemment, cette idée ne se limite pas aux œuvres d'art visuel, mais elle vaut également pour des œuvres musicales et littéraires.

Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur (...). Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. (Eco, 1965 : 17)

« Forme achevée » (Eco, 1965 : 17), l'œuvre d'art s'avère donc tout de même non-déterminée, y compris dans le récit qu'elle propose. Elle est faite en effet de « stimuli » (différents éléments visuels qui se présentent de façon non-linéaire) dont seules les « relations » (les interprétations ou narrations/) par le spectateur / la spectatrice peuvent formuler un sens concret. Plusieurs lectures ou traductions en sont possibles. Dans ce sens, l'œuvre d'art est un médium au sens propre du mot : elle agit et se révèle « au milieu », dans un entre-deux, et esquisse un double rapport au monde et à l'altérité : celui qui s'ancre dans l'expérience de l'artiste et celui qui s'établit dans la rencontre avec un tiers, non pas « public » en général, mais être singulier qui répond aux interrogations et sollicitations de l'œuvre d'art, unique, elle aussi.

C'est d'ailleurs ce que l'on peut retenir comme spécificité de l'œuvre d'art, contrairement à des images (ou autres stimuli visuels) médiatiques qui véhiculent un « message » précis et n'invitent que rarement à une consommation réflexive. Cette ouverture n'est évidemment pas réservée à l'œuvre d'art visuel (Eco s'appuie d'ailleurs tout d'abord sur des œuvres musicales dans lesquelles « l'interprétation » prend un sens tout particulier). Il semble néanmoins que l'œuvre d'art visuelle, par sa forme non-verbale, sa réception non-chronologique et sa grande liberté dans l'articulation d'éléments hétéroclites faisant appel à plusieurs sens à la fois (notamment dans les installations) incarne plus que d'autres formes artistiques cette ouverture. Par conséquent, les questions qu'elle adresse à la mémoire sont aussi multiples que les mises en récit qu'elle offre.

## 1. Histoires des guerres dans l'art contemporain

Contrairement à l'idée reçue d'un art contemporain qui s'arrête à la belle surface ou dont le plaisir de provoquer reste sans engagement critique, les conflits et guerres dans leurs diverses formes contemporaines ou plus anciennes sont tout à fait présents dans l'art des

dernières décennies. On peut rapprocher cette présence d'une nouvelle posture artistique, mise en exergue dans plusieurs articles et expositions : celle de « l'artiste-historien »<sup>2</sup>, terme forgé par Mark Godfrey dans la revue *October*<sup>3</sup>.

Une exposition au Centre Pompidou Paris a récemment (entre juillet 2014 et décembre 2015) illustré cette posture artistique. Le titre de cet accrochage thématique de la collection permanente du musée, « Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours », souligne par ailleurs l'histoire commune de l'art à travers les différents champs artistiques. Selon Christine Macel, commissaire de cette exposition, « (...) les artistes n'ont eu de cesse, et de manière renouvelée depuis la chute du mur de Berlin en 1989, de faire des soubresauts de l'histoire contemporaine le sujet de leur pratique » (Macel, 2014 : 51). « L'artiste comme historien » aurait même « constitué une attitude dominante dans l'art des trente dernières années » (Ibid : 51). Ce que cherchent à mettre en récit ces artistes n'est cependant pas une histoire chronologique. Il s'agit d'« une histoire non linéaire, horizontale plutôt que verticale, incluant des microcrédits locaux et ouvrant un champ de recherche considérable » (Ibid : 20). Cet intérêt accru pour l'histoire va de pair avec « une nouvelle culture de la mémoire » (Ibid : 21).

Pour illustrer cette attitude artistique, examinons brièvement deux travaux exposés dans le cadre de l'exposition évoquée, dont l'un issu du monde cinématographique. À travers un collage ou montage de divers éléments et événements marquants de l'histoire (y compris de l'histoire de l'art), les deux œuvres rendent compte d'un récit singulier de l'histoire s'appuyant sur une mémoire intime des faits.

*Histoire(s) de cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard est en grande partie composé de citations visuelles de films. L'œuvre est constituée de huit épisodes dont les deux premiers s'intitulent *Toutes les histoires* (1988) et *Une histoire seule* (1989). La contradiction évidente entre ces deux titres fait écho à la mondialisation naissante (1989 pouvant être considéré comme l'année charnière<sup>4</sup>) et soulève, en s'appuyant sur le double sens du mot « histoire » en français (embrassant ce que l'anglais sépare en *history* et *story*) en filigrane la question de la pluralité des récits et des mémoires. Reflétant tout d'abord l'histoire du cinéma, cette œuvre monumentale de 267 minutes retrace en effet en même temps l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle et notamment ce qui y fait rupture, en l'occurrence les horreurs de la guerre.

---

<sup>2</sup> Cf. par exemple la revue *Histoire de l'art* dont le numéro 79 (2016) est entièrement dédié à « L'artiste-historien ».

<sup>3</sup> Mark Godfrey « The Artist as Historien », *October*, numéro 120, 2007, p. 140-172.

<sup>4</sup> Mentionnons dans ce contexte le célèbre essai de Francis Fukuyama, *The End of History ?*, paru en 1989.

Avec son installation *Outgrowth* (« Excroissance»), l'artiste plasticien Thomas Hirschhorn met, lui aussi, l'accent sur les violences de l'histoire. L'œuvre consiste en une longue série de globes terrestres qui présentent tous des excroissances, sortes de bosses grossières en scotch brun – matériau de prédilection de l'artiste – qui déforment les globes alignés comme sur des étagères de supermarché. Chaque globe est accompagné d'une ou de plusieurs images découpées – des photographies de presse – qui présentent des scènes d'affrontement et d'accidents. Il ne s'agit pas, dans ce travail, de témoigner d'un pan spécifique de l'histoire, mais d'exprimer d'emblée ce que l'histoire de la terre – et la terre, il n'y en a qu'une seule, bien sûr – a de trop : la violence qui affecte toutes les régions et qui ne cesse de se répéter.

En utilisant des images préexistantes (images animées pour Godard, photographiques pour Hirschhorn), ces deux exemples témoignent en même temps de l'appui fréquent, dans l'art contemporain, sur les documents d'archives<sup>5</sup>. Appelé aussi *research-based art*, cet art, à partir d'un travail de recherche souvent mené en équipe, vise à questionner voire à critiquer notre rapport à ce qui est considéré comme une vérité historique, parfois en mêlant éléments fictionnels et faits historiques. Il ne s'agit pas pour autant de falsifier l'histoire, mais, au contraire, de rendre compte de la part fictionnelle qu'implique toute mise en récit historique. Celui-ci opère en effet toujours des choix au détriments d'éléments délaissés. En juxtaposant, sans ordre hiérarchique, des images appartenant à des contextes divers, y compris géographiquement éloignés les uns des autres, les travaux de Hirschhorn et de Godard nous invitent à prendre en compte des éléments peu connus, oubliés ou refoulés et à explorer de nouvelles méthodes, associatives, pour créer des liens et des interconnexions là où le manuel d'histoire ne propose qu'une seule lecture possible. La mise en lumière de leurs propres méthodes de création, facilement reconnaissables notamment dans le cas des sculptures « pauvres » de Hirschhorn, souligne le caractère « fictionnel » de leur approche. Rappelons que le verbe latin *ingere* dont notre mot « fiction » est dérivé, signifie avant tout « manier, modeler ». Du côté de la réception, il s'agit, à chaque fois, de rendre visible, à travers des procédés proprement artistiques, nos mécanismes de regard et d'association et plus généralement notre rapport à une histoire dont le récit ne peut être neutre ou objectif. Ces pratiques d'archives peuvent être centrées sur l'histoire individuelle de l'artiste ou bien sur notre histoire et mémoire collectives. Très souvent, ce sont les deux à la fois.

---

<sup>5</sup> Deux autres parties de l'exposition citée étaient intitulées : « l'artiste comme documentariste » et « l'artiste comme archiviste ».

Tel est le cas de mon travail artistique personnel, marqué depuis ses débuts par un intérêt pour l'histoire et plus spécifiquement pour les guerres qui ont tant façonné le 20<sup>e</sup> siècle. Mais pourquoi un tel choix de sujet (si choix il y a) ? Qu'est-ce qui me pousse à interroger les chapitres les plus sombres d'un passé que je n'ai pas vécu ? Aborder cette question quelque peu intime peut surprendre dans le contexte d'un article scientifique, mais en tant qu'artiste-chercheuse, il me semble essentiel d'interroger les motivations de mon travail qui s'origine, au moins partiellement, dans un vécu personnel, comme nous l'avons postulé dans l'introduction, pour toute œuvre d'art. La recherche-crédation en arts plastique implique une réflexion sur et surtout à partir de la création. Il s'agit donc d'une recherche (auto-)poétique<sup>6</sup>, qui interroge l'œuvre en train de se faire et cherche à saisir, dans le va-et-vient entre production et réflexion artistiques, les mécanismes et motivation à l'œuvre dans la création.

Pour éclairer mon intérêt pour la guerre, il n'est pas anodin que je sois Allemande. Mon arrivée en France a été marquée par une prise de conscience de mon statut d'« étrangère », renforcée par la confrontation, dans l'espace public parisien, avec des plaques commémoratives de la Seconde Guerre mondiale. Celles-ci rappellent en effet aux passant.e.s les actes atroces commis, lors de l'Occupation, par « les Allemands », désignés dans leur ensemble. Jeune étudiante, amoureuse de la France, cette appartenance à « l'ennemie héréditaire » m'a mise mal à l'aise, et ce d'autant plus que j'ai découvert en parallèle que mon grand-père, soldat de la *Wehrmacht* stationné à Paris au début de la guerre, a aidé des familles françaises à échapper à l'arrestation par la Gestapo.

---

<sup>6</sup> C'est Paul Valéry qui a décrit le premier une telle poétique, dans son cas à partir de l'écriture poétique. Cf. Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1940.



Illustration 1 : plaque commémorative, Paris. © Susanne Müller, 2011.

Le dilemme est devenu complet quand mes recherches sur les noms des victimes inscrits sur les plaques m'ont fait découvrir mon homonyme, Suzanne Muller. Juive française, elle a été déportée en 1944, dans l'un des derniers convois partant pour Auschwitz, d'où elle n'est pas revenue. Le fait qu'elle a vécu dans le même quartier parisien que moi (l'adresse de son dernier domicile étant l'une des rares choses que je sais d'elle), m'a d'autant plus rapproché de cette inconnue, devenue mon double-fantôme dont le seul nom m'évoque la vertigineuse complexité de l'histoire, que les livres d'histoire ne donnent que rarement à lire. De cette découverte est né un travail d'installation qui a donné une forme artistique à cette recherche menée dans le cadre de ma thèse doctorale sur *das Unheimliche* (« l'inquiétante étrangeté »), intitulé *Fragments de mémoire*.



Illustration 2 : Fragments de mémoire, vue de l'installation. © Susanne Müller, 2012.

Mes travaux sur l'inquiétante étrangeté, en allemand *das Unheimliche*, concept-clé de ma thèse, ont enfin trouvé un prolongement logique lorsque j'ai obtenu un poste à Metz, région littéralement déchirée par les trois dernières guerres ayant opposé Français et Allemands et deux fois annexée par l'Allemagne au cours des 150 dernières années.

## **2. Paysage(s) de l'étrange du Grand Est : quelles commémoration et transmission par l'art ?**

Préfecture du département Moselle située dans la région Lorraine qui fait désormais partie, avec l'Alsace et la Champagne-Ardenne, de la grande région Grand Est, Metz se trouve à l'extrême est de la France, à la frontière avec l'Allemagne et le Luxembourg, non loin également de la Belgique.

Ancien haut-lieu militaire, Metz a joué, durant des siècles, un rôle de bastion et de ville stratégique. Lors des annexions de l'Alsace et de la Moselle par les Allemands, d'abord entre 1871 et 1918, puis pendant la Seconde Guerre mondiale, Metz, qui a pourtant eu traditionnellement une population francophone, a, elle aussi, été germanisée de force. Non seulement, sa population a donc maintes fois changé de nationalité et de langue officielle au cours des 150 dernières années, mais les hommes de cette région ont aussi été enrôlés, lors des deux Guerres Mondiales, dans l'armée allemande. Le patrimoine mosellan est donc fortement hybride, mélangeant éléments allemands et français, hybridation qui impacte évidemment la mémoire et la commémoration.

En Moselle, écrit l'historien Philippe Wilmouth, il n'y a pas une unité mémorielle mais bien une hétérogénéité, une balkanisation des mémoires qui a longtemps divisé, d'où la difficulté d'une construction mémorielle qui normalement cherche à préserver une identité et à légitimer une action passée. (Wilmouth, 2018 : 155).

L'histoire de la Moselle est donc, toujours selon Wilmouth, spécifique à un territoire de l'entre-deux et originale par rapport à l'Histoire nationale. « Cette Histoire non partagée avec le reste du territoire français induit une mémoire spécifique, qui, longtemps, est restée muette et sans lieu pour y être évoquée ». (Ibid : 154) Théâtre de multiples affrontements, la Moselle est aussi un terrain de guerre, ce qui rend plus difficile encore le travail sur l'histoire.

C'est dans ce contexte mémoriel bien particulier qu'est née l'idée d'un projet de recherche associant pratique artistique et approches théoriques. Entre 2016 et 2018, ce projet intitulé *Paysage(s) de l'étrange*<sup>7</sup> a associé des artistes et chercheurs et chercheuses de différentes disciplines, des partenaires locaux (musées, association) et des étudiant.e.s en Arts, à partir d'un travail sur le paysage dans ses dimensions naturelles, culturelles et mentales, et plus spécifiquement sur les traces que l'histoire a laissées dans les paysages. Notre but était de contribuer à la construction d'une mémoire locale qui n'écarte pas d'emblée les aspects difficiles, ambigus et parfois douloureux de l'héritage de cette région qui pourrait être qualifié, avec Ashworth and Tunbridge de « patrimoine dissonant » (*dissonant heritage*) (Ashworth, Tunbridge, 1995), car beaucoup d'éléments de l'héritage local ne s'intègrent pas dans l'identité nationale et rappellent au contraire la suprématie de l'« ennemie héréditaire », l'Allemagne.

L'objectif de *Paysage(s) de l'étrange* était de proposer une approche complexe permettant à chacun.e d'y inscrire sa propre histoire personnelle et familiale. Pour cela, l'ancrage artistique du projet, en complément à deux manifestations scientifiques, de par l'ouverture et la non-détermination de ses formes, nous a paru particulièrement pertinent. Par les expositions réalisées dans le cadre du projet nous souhaitions proposer aux différents publics des « lieux » de commémoration et, par les productions contemporaines, toutes en lien avec la notion de paysage, un ancrage de la mémoire dans le présent.

Les lieux et cadres des expositions ont d'ailleurs été choisis pour ouvrir notre travail à un public le plus large possible. Ainsi, une première exposition (2016) a été organisée dans un lieu patrimonial ayant connu une histoire changeante et servant aujourd'hui de salle d'exposition, la Porte des Allemands (Metz). Le nom de ce site, ancienne porte de ville fortifiée médiévale, évoque non sans ambiguïté le rapport de Metz à l'Allemagne. Il a d'ailleurs fait l'objet de l'un des travaux plastiques qui y ont été présentés lors de l'exposition intitulée *Non-lieux de la mémoire*.

---

<sup>7</sup> Le titre entier : « Paysage(s) de l'étrange. Sur les traces visibles et invisibles d'un patrimoine régional en transformation : (re)constructions artistiques et théoriques d'une histoire transfrontalière marquée par les grands conflits ».



Illustration 3 : affiche de l'exposition  
Non-lieux de la mémoire, Metz, 2016.

Programmée dans le cadre d'un festival célébrant l'amitié franco-allemande, *Metz est wunderbar* (l'adjectif allemand *wunderbar* signifiant « merveilleux »), une deuxième exposition – *Traces, vestiges, reliques : le patrimoine culturel d'une ville au prisme de son passé franco-allemand* – a eu lieu en 2017 à la Basilique Saint-Vincent, église désaffectée de la ville de Metz servant désormais de salle d'exposition. Conçue par et pour un public jeune, elle a permis à des étudiant.e.s de licence Arts plastiques d'y exposer leurs travaux réalisés lors d'un cours de pratique consacré à l'histoire franco-allemande de la ville, cours qui a été pour certain.e.s l'occasion de découvrir ce passé complexe et ambigu.

Montrée dans un ancien fort militaire, le Fort de Verny ou *Feste Wagner*, situé dans la forêt à 20 km de Metz, *Surfaces mouvementées : traces du temps sur les architectures de guerre* (2016) s'est adressée aux randonneurs et touristes explorant les traces de la ceinture fortifiée autour de Metz. Construit par l'armée allemande lors de la première annexion, puis repris par l'armée française et enfin réaffectée par les troupes d'Hitler, ce fort est l'une des rares structures militaires ouverte au public, car il est entretenu par une association locale qui a même ouvert un petit musée. Exposées à l'extérieur, sur la grille entourant le fort, nos photographies en grand format, montées sur bâches, ont été accessibles à toute personne. Toutes représentaient des détails de l'architecture militaire des forts en mettant l'accent sur les éléments rongés par le temps, en état de délabrement ou camouflés par la nature qui reprend ses droits.

Enfin, le support de cartes postales, distribuées gratuitement dans divers lieux publics et patrimoniaux devait joindre un public plus large et fournir une trace matérielle maniable de

notre projet pour, idéalement, « voyager » même au-delà de la région.



Illustration 4 : cartes postales éditées dans le cadre du projet *Paysage(s) de l'étrange*, photographies extraites de l'exposition *Surfaces mouvementées*.  
© Susanne Müller, Aurélie Michel, 2016.

D'autres artistes se sont naturellement intéressé.e.s au patrimoine du Grand Est et aux traces des conflits qui s'y sont déroulés et dont Verdun représente indéniablement l'exemple le plus célèbre. On remarque d'ailleurs une prédilection pour le médium photographique qui, tout comme le travail basé sur des documents d'archives (le *research based art* mentionné auparavant), permet l'ancrage dans un territoire réel. Concrètement, il s'agit pour ces « photographes-historiens » de rendre visibles et intelligibles les traces du passé dans les paysages d'aujourd'hui. Il ne s'agit point, dans ces travaux, de représenter ce qui a trait à la mémoire, mais de présenter une mémoire latente, qui habite notre environnement actuel.

Mentionnons à titre d'exemple le travail de Jacques Grison qui a été présentée à l'Arsenal de Metz dans le cadre du Centenaire de la Première Guerre Mondiale et qui s'intéresse notamment au site de Verdun, et celui de Jean Richardot, autre arpenteur des champs de bataille et de sites chargés d'histoire. Les deux cherchent à mettre en lumière les restes matériels d'un temps révolu. Avec sa série *Verdun, 30.000 jours plus tard* de 2008, Jacques Grison met l'accent sur les déformations et « cicatrices » des paysages de guerre, encore visibles aujourd'hui. Avec *Ça fait partie du paysage* (2013), Jean Richardot, présente, quant à lui, des photographies panoramiques qui ne dévoilent leur étrangeté ou dissonance qu'au second regard, lorsque l'œil perçoit un élément dérangeant, en déphasage avec son contexte.

Citons enfin la série *Stèles (Monuments aux morts)*, 2005, de Patrick Tournebœuf qui aborde la mémoire de manière plus frontale, en photographiant les monuments aux morts de divers villes et villages de France. Prises au petit matin, en poses longues à la chambre, ses clichés soignés attirent l'attention sur ces monument « à l'ancienne » que les passant.e.s ne regardent plus guère consciemment, tant leur forme est familière. Ils apparaissent cependant comme seul élément immobile dans le tourbillon de la vie quotidienne rendue flou par la pose longue.

L'exposition *La mémoire traversée : paysages et visages de la Grande Guerre*, présentée au Centre d'art Éléphant Paname à Paris (2014-2015), a permis de regrouper diverses approches artistiques en lien avec la mémoire de la Première Guerre mondiale, tandis que l'exposition itinérante *Sans tambour ni trompette*, conçue par Julie Crenn et présentée depuis 2014 dans divers lieux culturels en France (parmi lesquels le Centre d'art contemporain Faux mouvement à Metz<sup>8</sup>), regroupe, quant à elle, des travaux d'artistes contemporains qui ont en commun de porter plus généralement un regard singulier sur la guerre, depuis la Première Guerre mondiale jusqu'aux conflits armés de nos jours.

### **Conclusion : l'histoire (de l'art) comme survivance**

Les différents exemples d'œuvres d'art en lien avec l'histoire, notamment l'histoire de la guerre du 20<sup>e</sup> siècle, nous ont montré que l'art peut devenir « lieu de mémoire » et donner

---

<sup>8</sup> <https://crennjulie.com/2018/11/18/exposition-sans-tambour-ni-trompette-cent-ans-de-guerres-chap-5-faux-mouvement-metz/> [consulté le 30/IX/2023].

une forme et à l'histoire partagée, et à l'histoire intime. Les travaux présentés s'inscrivent dans un renouvellement des formes de commémoration, loin du monument et du monumental, et permettent de relier le passé à des questions d'actualité, ce qui garantit une mise en récit et une forme de transmission au-delà d'un enseignement linéaire et unilatéral. Contrairement au récit de l'Histoire des manuels scolaires, ces travaux plastiques parviennent à faire prendre conscience des ruptures et ambiguïtés dans l'Histoire, tout en proposant, sans vouloir être exhaustif, une relecture de faits historiques par leur ancrage dans le vécu intime et présent. Une telle prise en compte de l'histoire dans et par les œuvres d'art semble particulièrement importante dans des régions qui ne peuvent s'appuyer sur une mémoire collective partagée par toutes et tous et qui, par conséquent, ne disposent pas d'un patrimoine permettant la mise en récit d'un passé comme point de repère et référence. C'est ici, comme l'a montré l'exemple du projet *Paysage(s) de l'étrange* dans l'est de la France, que des interventions artistiques accessibles au plus grand nombre, voire impliquant divers publics, peuvent jouer un rôle décisif dans la transmission d'une connaissance sensible, si difficile à transmettre par les moyens traditionnels.

La mémoire historique que conservent et transmettent les œuvres d'art tels des « lieux de mémoire », en la réactualisant et en la réactivant, cette mémoire renvoie cependant toujours à autre chose encore, à savoir à une mémoire propre aux images que l'on peut situer avec Georges Didi-Huberman et Aby Warburg « au cœur même de leur *histoire*, la *mémoire* à l'œuvre dans les images de la culture » (Didi-Huberman, 2002 : quatrième de couverture). Mnémosyne, « mémoire » en français, est le nom que l'historien de l'art et fondateur de la discipline iconologique Aby Warburg a donné à son projet d'une immense collection d'images regroupées sur des planches. Conçue d'abord comme support à ses conférences, elle est devenue, au fil du temps, « un ensemble se suffisant à lui-même (...) au point de détenir une fonction discursive » (Recht, 2012 : 26), mettant en évidence l'efficacité des images. Sans cesse arrangé et réarrangé par son auteur, l'Atlas *mnémosyne* illustre « à la fois une mémoire collective, culturelle, commune et une mémoire individuelle » (Marx : 2022), mémoire en train de se constituer et reconstituer, à l'instar du fonctionnement du cerveau.

La survivance – *Nachleben* en allemand, qui signifie littéralement la « vie après » – apparaît comme le fil rouge qui relie les images de toutes sortes, produites à différentes périodes, par différentes cultures, y compris leurs œuvres contemporaines. Loin d'un mécanisme passif, il s'agit dans la survivance d'une mise en scène active qui demande à l'artiste

de s'approprier l'histoire visuelle de l'être humain pour la perpétuer dans des formes toujours renouvelées et de mettre ainsi en lumière la mémoire inhérente des images, reflet de la mémoire de l'humanité. Le projet de Warburg est resté inachevé. L'histoire de l'art est aussi ouverte que l'œuvre qui demande à être visitée encore et encore.

### Bibliographie

- ASHWORTH, Gregory J., TUNBRIDGE, John E. (1995). *Dissonant heritage : the management of the past as a resource in conflict*. Chichester : John Wiley and sons.
- AUDOUIN ROUZEAU, Stéphane, KRUMREICH, Gerd, RICHARDOT, Jean (2008). *Cicatrices, la Grande Guerre aujourd'hui*. Paris : Tallandier.
- BACHELARD, Gaston (1957), *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- DURUP DE BALEINE, Airy, GRISON, Jacques (2008). *Verdun, 30.000 jours plus tard*. Paris : Textuel.
- ECO, Umberto (1965). *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- FUKUYAMA, Francis (1989). « The end of history ? », *National Interest*, n° 16, pp. 3-18.
- GODFREY, Mark (2007). « The Artist as Historien », *October*, n° 120, pp. 140-172.
- LAVIE, Juliette, SÉRIÉ, Pierre (dirs.) (2016). *L'artiste-historien, Histoire de l'art*, n° 79.
- MACEL, Christine (2014). « L'artiste comme historien », *Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours* (catalogue d'exposition), C. Macel dir.. Paris : Flammarion, Centre Pompidou, pp. 51-83.
- MACEL, Christine (2014). « Une histoire », *Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours* (catalogue d'exposition), C. Macel dir., Paris : Flammarion, Centre Pompidou, pp. 15-22.
- MARX, William (2022). Cours du collège de France. Podcast France Culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/les-cours-du-college-de-france-du-mercredi-19-janvier-2022-7509162> [consulté le 12/IV/2023]
- MICHEL, Aurélié, MÜLLER, Susanne (dir.) (2018). *Paysage(s) de l'étrange : arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*. Lormont : Le Bord de l'eau.
- Mois de la photo (2014, Paris). *La mémoire traversée : paysages et visages de la Grande guerre, 1914-2014*. Issy-les-Moulineaux : "Beaux-arts" éd.-TTM.
- MÜLLER, Susanne (2016). *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre : das Unheimliche et l'art contemporain*,

Paris : Publications de la Sorbonne.

NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

RECHT, Roland (2012). « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *Atlas mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé, pp. 7-48.

VALERY, Paul (1940). *Introduction à la poésie*. Paris : Gallimard.

WARBURG, Aby, RECHT, Roland (2012). *Atlas mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé.

WILMOUTH, Philippe (2018). « Sauvegarder la mémoire de l'annexion nazie en Moselle : l'expérience d'Ascomémo », *Paysage(s) de l'étrange : arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, A. Michel, S. Müller dirs. Lormont : Le Bord de l'eau, pp. 151-164.