

UCLA

Paroles gelées

Title

Subversion, fragmentation et mixité - Structures de la mémoire dans *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8z72z95w>

Journal

Paroles gelées, 27(1)

ISSN

1094-7264

Author

Kila, Noémi

Publication Date

2012

DOI

10.5070/PG7271011619

Supplemental Material

<https://escholarship.org/uc/item/8z72z95w#supplemental>

Copyright Information

Copyright 2012 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Subversion, fragmentation et mixité — Structures de la mémoire dans *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein

Noémi Keresztes-Kila
Université d'Artois

La fragmentation, la subversion et la mixité sont des éléments poétiques dont l'usage contemporain nous paraît particulièrement intéressant. Lorsqu'il s'agit de les mettre au service de la narration, ils remplissent des fonctions-clé. L'étude de *C'est maintenant du passé* de Marianne Rubinstein et plus spécifiquement celle des rapports entre ces éléments et la mémoire représente un domaine inexploré par les littéraires. Ce texte comprend non seulement des photos, mais également des cartes postales et des lettres qui (re)travaillent, *complètent* d'une manière singulière aussi bien l'histoire des Juifs que l'histoire personnelle. Pour rendre hommage à ses grands-parents disparus, le narrateur rappelle que l'on ne connaîtra jamais leur existence que de manière fragmentaire. L'évocation des motifs de sa recherche ne se fait qu'à la fin du texte ce qui met en avant la subversion de l'ordre chronologique canonique :

Voilà. Je suis à la fin et je n'ai pas écrit la moindre ligne de la saga dont je rêvais : cinq cents pages de rebondissements . . . , évoquant la destruction des Juifs d'Europe en l'insérant dans le temps qui passe et l'enchaînement des générations.

Dès qu'il fallut commencer, l'idée d'imaginer, d'inventer, de *compléter* sur cet événement historique particulier m'a insupportée. *Le complet, c'est le mensonge*. . . À la pince à épiler, j'ai récolté les fragments que je trouvais, maigres et fragiles comme des ailes de papillon. Certains avaient des couleurs flamboyantes . . . (Rubinstein 151-152).

Le narrateur prend la défense de la technique narrative fragmentaire, condition de l'authenticité qui ne se réalise qu'à travers l'exploitation de l'incomplet. Selon notre hypothèse, les éléments susceptibles de disloquer la narration sont accompagnés de ceux qui créent l'effet contraire. On y rencontre notamment non seulement des allusions concrètes, mais des techniques de contrebalance et de structuration en sourdine.

Le livre de David Mendelsohn, *Les Disparus*, aura joué un rôle essentiel dans la démarche de reconstruction de l'histoire familiale. Son évocation éclaire aussi la technique narrative du roman :

Sans doute voulais-je mieux cerner l'emprise d'une histoire que nous n'avions pas vécue, et qui pourtant pesait sur nos vies. Mais il y avait autre chose. J'avais cru, moi aussi, que toute trace des miens avait été anéantie. Ce n'était pas seulement qu'ils avaient été assassinés : leur monde avait été englouti, effacé de la surface de la terre. De cette béance, il n'était resté que mon père, à vif. À la lecture des *Disparus*, je compris alors quelque chose qui, auparavant, était resté *impensé* : tout n'avait pas pu disparaître. Des traces de leur vie, même infimes, devaient subsister ici ou là (29).

Penser l'*impensé* et non l'impensable : tel est non seulement le principe de la reconstruction de l'histoire, mais également celui de la narration. Il consiste à faire surgir la potentialité de l'attribution du sens et à le garder en suspens jusqu'à l'accomplissement des mouvements entre les bribes de mémoire, entre texte et image. Notre propos est d'une part de présenter les différentes formes du subversif, du fragmenté et du mixte qui font surgir des problèmes liés à l'incomplet, à l'impensé, à la potentialité du sens et de la mémoire, d'autre part d'attirer l'attention sur les modalités des techniques de contrebalance et de structuration.

I. SUBVERSION, FRAGMENTATION ET MIXITÉ

Dans un premier temps, nous étudions la question de la subversion du temps, élément incontournable lorsqu'il s'agit d'un texte dont le paratexte y fait référence. Elle sera suivie de l'analyse des différents types de fragmentation et de mixité formelle et générique et de celle des jeux de va-et-vient entre texte et image. Vu l'importance des phénomènes langagiers et spatiaux reflétant le caractère imaginaire et fragmenté de la mémoire, nous nous arrêtons plus en détail. Nous examinons les solutions que la narration rubinsteinienne propose pour contrebalancer et structurer les éléments qui nous intéressent. Comme elles servent le travail de mémoire, elles apparaîtront tout au long de la réflexion qui suit.

Subversion chronologique. Le titre du roman indique que la subversion du temps représente l'un de ses principaux motifs. Les membres de famille déportés apparaissent comme des “éléments du passé” et ne deviennent présents que grâce et au sein du récit. L'imbrication des niveaux temporels est explicitée dans l'interprétation du titre qui préfigure aussi quelques éléments récurrents du texte :

Dans le recueil le plus célèbre de contes traditionnels japonais — le *Konjaku monogatari* –, l'équivalent de notre *Il était une fois* se dit : *C'est maintenant du passé*. Mais alors que notre *Il était une fois* met le passé à distance, le *C'est maintenant du passé* japonais, comme les deux caractères chinois à l'origine du titre le révèlent (*kon/jaku*, littéralement présent/passé), entremêle passé et présent, le passé mordant sans cesse sur le présent, et le présent, à peine vécu, devenant passé à son tour (37).

La subversion du temps s'effectue parallèlement à celle des éléments sémantiques construisant le titre : pour comprendre l'effet de sens qu'il crée, le lecteur francophone moyen a notamment besoin de recourir à l'intertexte cité ci-dessus. Le titre — outre son caractère autoréférentiel — se rattache d'une part à une connaissance supposée comme extra-textuelle (la signification de *C'est maintenant du passé* japonais), d'autre part à l'interprétation donnée par la narration et apparaît ainsi comme élément construisant un rapport entre les moments de lecture passés et présents.

À l'instar des liens entre passé et présent, des rapports s'instaurent aussi entre les différentes bribes de mémoire. L'empreinte du passé sur le présent est palpable — entre autres — dans l'exemple qui suit : “Sur eBay, j'ai retrouvé une carte postale ancienne de la pension Donche-Gay que j'ai payée 5,12 euros après avoir choisi mon pseudo : Miss Maillot” (18). Du point de vue de la narration, il s'agit d'une rétrospective. La triple structure de cet extrait — analogue à celle des haïkus — apparaît comme telle : les deux bribes décrivant le grand-père (17-18) et la reproduction de la facture de pension sous forme d'image (19) se complètent et trouvent leur apogée dans l'évocation de la carte postale trouvée sur Internet quatre-vingt ans après le vivant du grand-père et représentant la même pension (18). Nous soulignons que cette bricbe alterne les éléments du passé et du présent de manière systématique et structurée : “eBay”, “euros” et “pseudo” sont des éléments qui renvoient à l'époque moderne et au processus de l'enquête fragmentaire. Ils représentent d'une part des éléments inhérents au présent, d'autre part ils se rattachent au processus de l'enquête qui — du point de

vue du monde de la narration — apparaît comme lié au passé. La “carte postale ancienne de la pension Donche-Gay” et “Miss Maillot” rappellent la génération du grand-père et celle du narrateur (respectivement) et ne s’actualisent qu’au sein du récit.

Nous constatons que les phénomènes relatifs à la subversion du temps sont accompagnés d’une tendance à la structuration des différents niveaux temporels et des moments de lecture. Toutefois, le fragmentaire et le mixte s’avèrent encore plus significatifs et complexes au niveau formel et générique.

Fragmentation et mixité au niveau formel et générique. “Mais quel récit, quelle forme choisir, comment trouver cette ”forme juste” dont parlait Roland Barthes ?” (Folliot). À ce propos, les mots de Barthes sur les haïkus, tels qu’ils apparaissent dans le roman-même sont également à évoquer : “La brièveté du *haïku* n’est pas formelle ; le *haïku* n’est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d’un coup sa forme juste” (Rubinstein 82). La forme juste se construit à partir d’une enquête fragmentaire, servant à la reconstruction de l’histoire personnelle et collective, qui s’accompagne du mélange des formes et des genres.

On trouve entremêlé dans ce récit des témoignages, des arrêts, des souvenirs personnels et des anecdotes concernant la période de l’enquête, des photos et des lettres privées, mais aussi la reproduction d’une facture ou des bribes de réflexion sur l’écriture. Le récit englobe les caractéristiques du roman épistolaire, du journal intime et du roman historique.

Mais on trouve aussi une référence à un autre univers qui constitue le contre-point essentiel du récit d’enquête : celui de la littérature japonaise, des poèmes et contes traditionnels, des *Notes de chevet* de Sei Shônagon et des haïkus . . . , paradoxalement, c’est dans le silence que projet de l’écrivain et haïkus japonais viennent à coïncider : le silence qui entoure les haïkus, celui qui intervient “après que ce qui doit être dit l’a été dans une forme juste (Servoise).

Quoique les références à la littérature japonaise abondent, un rapprochement avec la littérature de commémoration nous paraît tout aussi révélateur du point de vue de l’analogie de la démarche. Emmanuel Sivan définit ce type de littérature comme suit :

Le terme fait référence aux livres et aux brochures, publiés et diffusés généralement à fonds privé par les familles et / ou les

amis des disparus. . . . De plus cette littérature populaire représente une tentative unique en son genre de saisir et de retenir la personnalité d'un défunt . . . C'est toute la vie du soldat ou du groupe de soldats . . . qui devient le sujet de chaque livre ; les biographies sont élaborées à partir des récits de la famille, des amis, des professeurs ou des camarades de la même unité. Elles sont souvent illustrées de photos, d'extraits de journaux intimes ou de correspondances (Sivan 29).

Quant à sa mise en page, *C'est maintenant du passé* est construit de bribes de mémoire d'une à trois pages, souvent entrecoupées par des reproductions de photos, de cartes postales et mises en évidence par des espaces vides, équivalent aux moments de silence qui a gardé les souvenirs absents pendant longtemps. Quels sont les moyens permettant de restituer les liens entre le présent et le passé, ainsi qu'entre les différentes bribes de mémoire? Paradoxalement, ce sont les occurrences d'une question et d'une réponse, ne formant d'ailleurs aucune unité, qui se posent comme les moyens les plus adéquats.

La question du début des deux premières bribes ["Que sait-on d'eux?" (Rubinstein 13. 15.)] et la réponse au pourquoi de l'écriture ["J'écris parce que j'ai un problème de place" (22. 26.)] reflètent non seulement la logique thématique, mais représentent également des éléments intertextuels importants. Ils constituent une technique adaptée pour combler les vides présents aussi bien dans la mémoire du narrateur que dans la structure du texte.

Le fragmentaire est omniprésent dans le récit, même à l'intérieur des bribes de mémoire. C'est le cas par exemple d'un courrier provenant du père du narrateur :

marianne
rien de mieux qu'une exhumation
pour créer une insomnie, quelle douleur,
une violence à peine contenue de mon oncle à mon père
dans des difficultés qui sont celles d'aujourd'hui
comment subvenir à une vieille mère
quand on est soi-même dans la misère
et dans des circonstances si extrêmes.
Les morts parlent
et ce qu'ils disent est de tous les temps,
mais pour eux l'horrible nuit du nazisme
fait ces lettres encore plus douloureuses.

Mais il faut savoir regarder cela en face.

Nous verrons (53).

Il s'agit d'une lettre rédigée sous forme poétique, rappelant l'écriture automatique. Lorsqu'on tourne la page, elle continue conformément aux lettres traditionnelles :

je t'embrasse ;

je suis content que tu t'appropries l'histoire de ton grand-père paternel

papa (54).

La particularité de cette lettre peut être résumée de la manière suivante : les deux parties qui la constituent sont reliées et séparées en même temps : elles sont notamment reliées par l'énonciateur et séparées dans l'espace, plus précisément par le style. Cette double appartenance s'accompagne d'une double fragmentarité : il s'agit d'une part d'un fragment issu de la correspondance entre le narrateur et son père, d'autre part — à l'intérieur de ce fragment — on assiste à une fragmentarité spatiale et stylistique. Nous constatons qu'il s'agit des bribes de mémoire structurées, séparées dans l'espace (par un nouveau chapitre ou une nouvelle page), mais en même temps reliées par la reprise du même énoncé ou du même énonciateur. Un autre type de mixité est représenté par la coprésence du texte et de l'image : qu'il s'agisse de la reproduction de photos, de cartes postales ou d'autres documents, des rapports étroits et complexes s'y profilent.

Entre texte et image. Le roman qui nous intéresse est émaillé de photos, surtout de photos de famille. Les jeux polyvalents entre le lu et le vu (ainsi que les relations entre les niveaux temporels) surgissent tout au long du texte et sont étroitement liés aux questions relatives à la forme poétique juste, au caractère fragmentaire du récit et de la mémoire, ainsi qu'à la question de l'identité. Pour introduire notre réflexion à propos des jeux narratifs, nous reprenons une idée de Roland Barthes, citée dans le roman étudié :

Dans *L'empire des signes* où texte, photos, illustrations et légendes manuscrites s'entremêlent, Roland Barthes annonce en préambule : «*Le texte ne "commente" pas les images. Les images n'"illustrent" pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.*»

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. . . . Ces *haïku* . . . m'enseignent qu'il est possible d'écrire sur des fragments, des bribes et des silences (116-117).

Les vacillements visuels et l'utilité de la structure des *haïku* représentent effectivement des éléments récurrents du roman et nous reconduisent aussi à la problématique de "penser l'impensé" et de l'identification des référents. Ce sont notamment les différents jeux de va-et-vient qui rendent possible le vacillement du sens. Les personnes sont soit incarnées, voire remplacées par une autre image, soit leur identification nécessite le déchiffrement des jeux narratifs.

de ne pas toujours être accepté, offre-t-elle d'autre alternative à la violence ou à la soumission qu'une politesse scrupuleuse? Mon père dit du sien qu'il était très grand. Après de multiples démarches, j'ai fini par obtenir l'acte d'engagement de Chaim Rubinsztein dans la Légion étrangère. Il s'est engagé le 9 mai 1940. Son signalement est le suivant :

Poids : 56 kg
Taille : 1,65 m
Dentition : Passable

« C'est une erreur, réagit mon père. C'était un géant. Quand il me tenait par la main, je touchais pas terre. » Puis : « T'ai-je dit que j'ai été voir l'appartement de mes parents? C'est une erreur. Depuis, j'essaie d'effacer cette image. Il faut éviter les superpositions, rester avec ses souvenirs. »

Tout ce qu'on a gardé de lui évoque le maintien. Même cette facture de la pension Donche-Gay qu'il avait conservée. Un homme qui voyageait avec sa dignité, soigneusement emballée au milieu de ses affaires. Sur eBay, j'ai retrouvé une carte postale ancienne de la pension Donche-Gay que j'ai payée 5,12 euros après avoir choisi mon pseudo : Miss Maillot.



(18-19)

Sur la page de gauche de la troisième brise de mémoire constituant le récit, c'est le physique du grand-père du narrateur qui est décrit, avec citation de différents chiffres et dates issus d'un document de légion. Une fois notre regard sur la page de droit, l'image d'une feuille avec chiffres et dates surgit. S'agirait-il de l'original des renseignements cités sur le grand-père? L'évocation de la pension et le va-et-vient du regard entre les deux pages nous fait découvrir qu'il ne s'agit pas de la carte postale trouvée sur Internet, mais d'une facture conservée par le grand-père. Sa reproduction, étant associée à la figure décrite, fonctionne comme une sorte de

remplacement de la personne, dont les traits physiques ne sont donnés que par l'évocation du document de légion et dont la photo n'apparaît que plus loin. L'identité physique du grand-père reste ainsi suspendue jusqu'à l'apparition de son image qui n'intervient qu'une trentaine de pages plus loin :

cousins et cousines du côté de leur mère née Flaksbaum, dont mon grand-père. Ils devaient se retrouver pour les mariages, les enterrements, et peut-être pour des sorties à la campagne, aux alentours de Varsovie.

Ryfka, la sœur de Sara Altman, et son mari Mordekhai Gudanski avaient immigré avant-guerre en Belgique. Avec mon grand-père, c'était même le seul couple sur les vingt-cinq personnes déclarées qui ne résidait pas à Varsovie. Parce qu'ils étaient en Occident, Ryfka et Mordekhai Gudanski avaient-ils pu sauver leur(s) enfant(s) de la mort, comme l'avaient fait mes grands-parents? Dans l'annuaire téléphonique de Bruxelles, je trouvais un certain Marcel Gudanski. J'appelai. Il était mort depuis peu, mais sa femme Rosa m'expliqua qu'il était bien le fils de Ryfka et Mordekhai. Marcel était né en 1929. Il était le cousin issu de germain de mon père, et avait été recueilli alors que ses parents partaient pour Auschwitz. Entre sa mère Ryfka et mon grand-père, il y avait, si l'on en croit les photos que Rosa m'envoya, un air de famille : même bouche fine, même nez fort et droit, même regard clair, même visage fier.



(42-43)

Le texte décrit différents membres de famille, jadis disparus. En ce qui concerne la figure masculine, son identification reste difficile car le texte parle du grand-père du narrateur et du fils de Ryfka Altman (la sœur de la cousine germaine du même grand-père) jusqu'au moment où le narrateur évoque une ressemblance : “[e]ntre sa mère Ryfka et mon grand-père, il y avait, si l’on en croit les photos que Rosa m’envoya, un air de famille : même bouche fine, même nez fort et droit, même regard clair, même visage fier” (42). Ainsi s’impose l’identification entre la figure du grand-père et sa photo : l’image de la facture à laquelle il était associé jusqu’à ce moment narratif est complétée par sa photo.

Les références aux détails de la photo qui apparaît soit antérieurement, soit postérieurement, mais en tout cas en décalage avec le texte caractérisent également le récit.¹ Cette technique est analogue avec celle qui consiste à relier les bribes de mémoire et les différents niveaux temporels. La description du père du narrateur illustre la séparation des références à la photo et sa reproduction-même :

sont peut-être plus nombreux qu'on ne le croit) sont susceptibles de devenir des passionnés de *haïku*».

Sur sa vie d'enfant, mon père a choisi 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.



Le silence qui entoure les anecdotes de mon père n'est pas celui du *haïku*.

Deux verbes latins expriment l'acte de faire silence, note Lacan. L'un, *silere*, correspond à un état passif, celui d'être silencieux. L'autre, *tacere*, exprime l'acte de taire quelque chose, le silence actif.

C'est le silence du *haïku* que je cherche ici : *silere*.

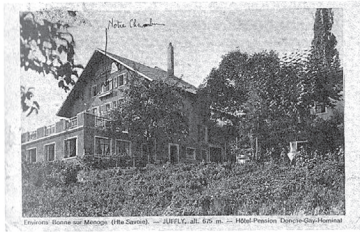
Tacere : se taire pour se protéger de l'incrédulité ou de l'indifférence de l'autre ; pour le préserver ou pour éviter d'user ses souvenirs à force de les divulguer. Mon père se tait (*tacere*).

Je cherche le silence après ce qui doit être dit l'a été dans une *forme juste*. C'est un silence, je le devine,

(80-81)

Parallèlement à la description du père, le narrateur lui dédie deux poèmes et renvoie à un détail de sa photo, apparaissant sur la page suivante : il s'agit d'une branche de l'étoile jaune : "Deux poèmes pour mon père, l'enfant au visage plein et à l'étoile jaune dont on peut apercevoir, en bas à droite de la photo, une des branches cousue au plastron" (79). Dans l'un des exemples cité plus haut, c'était la facture qui "remplaçait" en quelque sorte et jusqu'à un certain moment narratif le portrait du grand-père, tandis que dans ce cas-ci, c'est à un détail visuellement infime et momentanément absent, mais d'une importance majeure que la personne en question est associée. La technique de la séparation de la description et de l'image associée s'inscrit dans la démarche fragmentée du récit, mais elle est contrebalancée par une triple structure. Elle est introduite par le passage cité ci-dessus, qui est suivi d'un haïku et d'un tanka commentés auxquels s'enchaîne une réflexion sur le silence du père.

Miss Maillot? C'était mon surnom, lorsque j'avais les cheveux courts, que l'on me prenait pour un garçon et que je me cramponnais à mon sac bleu en moleskine, rempli de maillots de bain dont j'avais hérité de mes cousines germaines. Miss Maillot était une toute petite fille que les adultes trouvaient rigolote et qui était en colère. Quand mon père avait exhumé ce surnom que j'avais oublié, je venais de débiter la recherche qui conduirait à ce livre. L'été précédent, alors qu'il m'appelait « mon poussin » au téléphone, Monique, sa compagne, lui avait fait remarquer que désormais, « mon poussin », c'était elle, et lui, mi-sérieux, mi-ironique, m'avait alors annoncé qu'il ne m'appellerait plus ainsi. Ce qui dura quelques mois. C'est ainsi que Miss Maillot avait ressurgi.



(20-21)

Dans une autre bribe de mémoire, on voit apparaître le surnom d'enfance du narrateur, Miss Maillot. Le rapport avec le père ainsi que différents souvenirs d'enfance y sont évoqués. Côté gauche, sur l'image, un écriteau : "Notre chambre". À ce moment interprétatif, on pourrait croire que c'est la maison d'enfance qui est représentée. En y regardant de près, un autre écriteau se dessine entre celui de "Notre chambre" marqué avec un crayon et la fenêtre : "Hôtel Pension". Le regard descend et retrouve des renseignements sur la pension : il s'agit d'un hôtel près de Bonne sur Menoge, à Donche-Gay. Vu le rapport anaphorique entre la représentation de la pension et celle de la facture apparaissant antérieurement, l'image de la carte postale peut être interprétée comme l'annexe de l'ensemble "texte et image" qui préfigure la pension en question. La narration fait ainsi appel à la mémoire du lecteur qui, parallèlement à l'identité des membres de famille, se trouve suspendue pendant la lecture et demande des va-et-vient entre le lu et le vu.

Les vacillements visuels accompagnés de vacillements interprétatifs créent un réseau dominé par la suspension des référents et de l'identité qui ne fait que renforcer le caractère fragmentaire de la mémoire et la complémentarité du texte et de l'image. Le travail de mémoire et ses différentes modalités sont également régis par différentes techniques langagières et spatiales dont l'étude nous permet de mieux exploiter le phénomène de la construction de l'identité.

Langage, espace, mémoire. Le fragment de mémoire qui apparaît à côté de l'image de la pension déjà évoquée commence comme suit : "Miss Maillot? C'était mon surnom, lorsque j'avais les cheveux courts . . . Miss Maillot était une toute petite fille que les adultes trouvaient rigolote et qui était en colère. Quand mon père avait exhumé ce surnom que j'avais oublié, je venais de

débuter la recherche qui conduirait à ce livre” (20). C’est donc le processus de remémoration qui déclenche le projet littéraire. Le narrateur se décrit avec une certaine distance, une vue extérieure, à la troisième personne du singulier. Ce choix linguistique représente une façon de se distancer de soi-même dans le but d’être mieux intégré dans l’univers des membres de famille disparus, dont on parle normalement à la troisième personne.

Concernant les éléments d’orthographe et de typographie rendant compte du caractère fragmentaire du récit, on propose deux exemples. Le premier évoque les grands-parents du narrateur et entremêle souvenir et imagination : “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, “Serguelou”)” (13). Les parenthèses consacrées à l’imaginaire du narrateur sont en corrélation avec le caractère interchangeable de l’énoncé qu’elles encadrent. Dans la suite de la même bribe, on rencontre un emboîtement de souvenirs, dont les fragments sont présents dans la reprise de la correspondance des grands-parents du narrateur : elle suit l’orthographe d’origine. Les phrases issues de cette correspondance se trouvent entrecoupées par des points de suspension : “Ils s’aimaient. Mon père s’en souvient, et je le sens à la lumière de tout ce que j’ai lu, ou entendu. «Tu me manque partout. . . la nuit de mes rêves sont de toi. . . le jour sans longue sans toi mon chéri. . . ta femme que pense toujours à toi», écrivait ma grand-mère dans un français maladroît à son mari détenu en Allemagne” (13). L’orthographe d’origine rend le souvenir plus présent et nous ramène également à l’idée du rapprochement du présent et du passé. En revanche, les points de suspension renvoient plutôt au caractère saccadé et incomplet du souvenir qui se trouve contrebalancé par une technique d’enchassement : le souvenir du récit du père se rattache au narrateur, tandis que celui des grands-parents au père. Ainsi se construit une triple structure des niveaux d’évocation, correspondant aux trois générations. L’autre exemple est celui de la double description de Chaim Rubinsztein, grand-père du narrateur :

Il s’est engagé le 9 mai 1940. Son signalement est le suivant :

Poids : 56 kg

Taille : 1, 65 m

Dentition : Passable

«C’est une erreur, réagit mon père. C’était un géant. Quand il me tenait par la main, je touchais pas terre»(18).

Les deux portraits apparaissent sous forme de citation : l'un est issu du signalement officiel de l'époque de la déportation du grand-père et visualisé en forme ternaire de haïku ; l'autre provient du père du narrateur et contredit le premier. Leur incompatibilité accentue la subjectivité de la mémoire (25).² L'espace qui se construit autour de ce portrait est tout aussi révélateur : le portrait "officiel" occupe une place plus importante que le portrait subjectif correspondant à l'image que le père du narrateur a du sien. Ce problème de l'espace est analogue à l'évocation des rêves de Juifs : "Ces rêves de Juifs . . . traitent essentiellement de la place. Ou plutôt de l'absence de place" (25).

Avant d'arriver à la conclusion, nous proposons quelques réflexions sur la restructuration de la mémoire qui renforcent la démarche consistant à contrebalancer le caractère mixte et fragmentaire du récit.

II. FRAGMENTATION DU RÉCIT ET RESTRUCTURATION DE LA MÉMOIRE

Nous avons pu constater que la fragmentation, la subversion et la mixité sont présentes dans *C'est maintenant du passé* au niveau temporel, générique, narratif, formel et langagier ce qui concorde avec le caractère lacunaire de la mémoire représentée. Ces éléments se trouvent contrebalancés non seulement par les techniques étudiées plus haut, mais également — plus concrètement — par différentes allusions philosophiques, littéraires et linguistiques soulignant la volonté de la restructuration de la mémoire.

Au niveau philosophique, il faut noter les réflexions sur l'utilité du fragment. Ce phénomène se rattache au passage qui justifie son caractère incomplet, par conséquent véridique : "*Le complet, c'est le mensonge.*" En nous inscrivant dans l'idée de la subversion, nous proposons de montrer comment l'idée de la justification de la fragmentation située à la fin du texte (et citée au début de cette étude) et la même idée développée sous une autre forme se complètent : "*«Le complet, c'est le mensonge»,* disait George Steiner en citant Adorno, et il poursuivait : "*L'écharde, le fragment ne captent-ils pas l'essentiel ?*" (40). La réflexion sur la fragmentation continue avec l'aveu du narrateur : "Au fur et à mesure que j'avais, je me suis mise à aimer ces fragments, non seulement pour ce qu'ils révélaient de la vie de ma famille, mais pour leur fragilité même, leur incomplétude, qui témoignait de la violence de l'anéantissement, de cette volonté qu'il ne reste rien d'eux, et de ce qui avait subsisté malgré tout" (40). À l'appui du caractère incomplet inhérent à la mémoire répond la triple structure de la réflexion (le narrateur citant Steiner qui évoque Adorno), ainsi que l'intertexte représenté par la reprise de la formule «Le complet, c'est le mensonge».

En ce qui concerne le niveau littéraire, le désir de faire un livre sonore qui viendrait compléter la mémoire fragmentée, lacunaire est exprimé à deux reprises. La première fois lorsqu'il est question des cassettes ayant conservé la voix de quelques membres de famille : "Domage que l'écrit ne puisse pas restituer leur accent, la manière dont ils roulent les *r* et dont ils bousculent les phrases. . . . Mais peut-être ne fais-je que projeter ma propre gourmandise à les entendre parler comme l'auraient fait mes grands-parents" (74). La mémoire gardée sur la cassette et celle du narrateur s'imbriquent dans la même bribe de souvenir. L'autre passage relatif à cette question indique la volonté de pousser la mixité formelle à l'extrême. Elle s'exprime par le désir de faire un livre sonore : "J'aurais voulu qu'il y ait de la musique dans ce livre et que certaines pages s'ouvrent, comme ces cartes-anniversaire pour enfants, sur des chansons de Chava Alberstein ou d'Hilda Bronstein" (99). Il faut aussi noter que ces deux passages forment un ensemble non seulement du point de vue du contreponds apporté à la mémoire fragmentée, mais également de celui de leur unité : il s'agit notamment d'une réflexion faisant appel à la mémoire collective qui se complète par une référence à la mémoire individuelle.

Les effets de contrebalance trouvent leur apogée dans une forme typographique qui "regroupe" en quelque sorte la famille : "Dans les années 1970, Mike Brant fut une star météorique de la chanson. . . . Dans mon imaginaire de petite fille, il devait être un modèle de virilité, je devais le trouver très beau. Je dis "devais", car cette attirance, je ne pouvais l'exprimer, ni même la penser, tant il représentait, pour mes parents-et-donc-pour-moi, le comble de la vulgarité . . . (118). La construction "pour mes parents-et-donc-pour-moi" représente non seulement un élément typographique marquant ; les traits d'union reliant les membres de la famille expriment également le rapport entre leurs imaginaires convergents qui se complètent.

CONCLUSION

Pascal Quignard résume les bienfaits de la fragmentation dans une réflexion sur l'état formel de l'écriture :

Une liberté de pur contenu n'est rien si sa forme ne la prouve pas. En d'autres termes les bienfaits du fragment sont au nombre de deux. L'un de ces bénéfices n'est que personnel ; l'autre est purement littéraire : le fragment permet de renouveler sans cesse
1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque.
(Quignard 61-62.)

Dans *C'est maintenant du passé*, le fragmentaire, le subversif et le mixte, le double ont non seulement des bienfaits, mais s'imposent comme des nécessités narratives, accompagnées d'une technique de structuration en sourdine, dans un contexte où une narration traditionnelle ne peut être qu'inefficace. Les (en)jeux de la narration rubinsteiniennes expriment pleinement l'*incomplet*, l'*impensé*, condition de l'authenticité des souvenirs. L'astuce consiste à nous immerger dans la logique du fragmentaire tout en basant la narration sur des techniques censées structurer non seulement le récit, mais aussi le travail de mémoire. Il s'agit de différents éléments liés aux jeux intertextuels (par exemple le cas de «Que sait-on d'eux?» ou de «Le complet, c'est le mensonge») ainsi qu'à ceux entre texte et image (par exemple l'identification "suspendue" des personnages) et aux effets de contrebalance qui comprennent aussi bien des jeux langagiers que des réflexions liées à la mémoire collective ou à la création littéraire. L'incomplet, l'impensé apparaît très souvent dans une structure double ou ternaire : la présence et l'absence de la place, la séparation et la liaison des référents à une personne et la reproduction de sa photo-même, la construction du sens effectuée dans un triple mouvement témoignent de la possibilité de construire à base de bribes, de fragments.

Pour clore, nous proposons une brève de réflexion écrite par Marianne Rubinstein à l'invitation de Gilles Rozier sur le thème *De la terre natale à la terre adoptée*. Elle s'inscrit dans la suite de nos propos d'une part par sa logique thématique et structurelle, d'autre part par sa triple structure anaphorique et son caractère *in medias res* : «Oui, l'espace d'écriture est une terre adoptée. Où je forge ma langue, la travaillant sans cesse pour l'améliorer. Où rien n'est jamais acquis, où l'existence reste conditionnelle, fragile, mais dans un espace ô combien choisi. Où je ne cesse de décortiquer les manières d'écrire de ceux qui sont légitimes, de ceux qui "en sont", indubitablement" (Rubinstein b).

Notes

1. Voir aussi : Rubinstein 84-86. 122-126.

2. Elle caractérise également le portrait du narrateur-même : ««Bretonne», avais-je affirmé enfant, en colonie de vacances, quand on m'avait demandé qui j'étais. «Non, tu n'es pas bretonne», avait corrigé la monitrice, une blonde aux cheveux courts avec des lunettes" (Rubinstein 26). L'autodescription ou plutôt l'autoidentification du narrateur est ainsi nuancée avec la représentation que se fait son entourage.

Il faut souligner qu'on a des renseignements plus amples de la monitrice que du narrateur, dont l'autoportrait se trouve renversé : l'image de la monitrice l'"efface" virtuellement.

Bibliographie

- Folliot, Françoise, *C'est maintenant du passé*. In : *Le Square*, Grenoble, le 15 octobre 2009. <http://www.initiales.org/C-est-maintenant-du-passe.html> (26 août 2011) On-line.
- Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments — Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris : Galilée, 2005. Print.
- Rubinstein, Marianne, *C'est maintenant du passé*, Paris : Gallimard, 2009. Print.
- Rubinstein, Marianne (b), *De la terre natale. . . 25 novembre 2011*. <http://remue.net/spip.php?article3955> (26 août 2011) On-line.
- Servoise, Sylvie, *Des fragments, des bribes et des silences*. <http://www.raison-publique.fr/Des-fragments-des-bribes-et-des.html> (26 août 2011) On-line.
- Sivan, Emmanuel, *Pour la mémoire et pour l'oubli : la guerre d'indépendance d'Israël (1948)* (trad. de Nicolas Weill). In : *Pardès*, n° 18/1993, 28-47. Print.

