Au-delà de l'ère du témoin ? Contours d'un sujet post-mémoriel

Beyond the Era of Contemporary Witnesses Postmemory and Intermediality Today?

Sébastien Fevry

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/7293>

DOI : 10.4000/temoigner.7293

ISSN : 2506-6390

Traduction(s) :

Beyond the Era of Contemporary Witnesses - URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/7323>
[en]

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 2 avril 2018

Pagination : 92-103

ISBN : 978-2-930953-06-9

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Sébastien Fevry, « Au-delà de l'ère du témoin ? Contours d'un sujet post-mémoriel », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 126 | 2018, mis en ligne le 24 janvier 2022, consulté le 04 février 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/7293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.7293>

Au-delà de l'ère du témoin ? Contours d'un sujet post-mémoriel¹

→ Sébastien Fevry

Professeur à l'École de Communication de l'Université catholique de Louvain (UCL) et coordinateur du GIRCAM (Groupe Interdisciplinaire de Recherche sur les Cultures et les Arts en Mouvement), Sébastien Fevry travaille dans le champ des *Memory Studies* en se focalisant sur les processus de représentation des groupes minoritaires, principalement à travers le cinéma et la photographie. Il a notamment coédité un recueil d'articles sur l'imaginaire de l'apocalypse au cinéma (2012). En 2016, il a coordonné l'édition d'un ouvrage intitulé *Regards croisés sur Incendies. Du théâtre de Mouawad au cinéma de Villeneuve*. Il est aussi l'auteur de nombreux articles dans des revues comme *Image & Narrative*, *Cahiers Mémoire et Politique*, *Espace temps.net*, *Studies in French Cinema*...

À l'heure d'Internet et de l'avènement de la culture numérique, il y a lieu de sonder les mutations, profondes ou non, qui entourent les dynamiques d'appropriation mémorielle des grands événements du passé. Dans ce nouveau contexte culturel, nous aimerions faire valoir l'hypothèse que nous assistons aujourd'hui à l'émergence d'une nouvelle figure mémorielle qui n'est ni celle de l'historien ni celle du témoin, et que nous appellerons pour l'instant le sujet post-mémoriel. Ce sont les contours de ce sujet post-mémoriel que l'on essayera de préciser. Quels sont ses modes d'action et de création ? Dans quels types d'œuvres cinématographiques ou littéraires apparaît-il ? Quels rapports entretient-il avec le passé ? Et, surtout, pourquoi ce sujet post-mémoriel émerge-t-il avec autant de force dans un univers culturel qui se caractérise par la numérisation des images, l'entrecroisement des médias et l'accessibilité toujours plus grande de documents en provenance du passé ?

Pour répondre à ces questions, on pointera d'abord certains grands traits caractérisant notre époque contemporaine avant de préciser le concept de post-mémoire que l'on doit à la chercheuse américaine Marianne Hirsch. Partant de ces acquis, nous pourrions définir le profil du sujet post-mémoriel et explorer la dynamique de certaines productions culturelles qui découlent de cette posture d'énonciation.

UN NOUVEAU PAYSAGE MÉMORIEL ?

Deux grands traits du paysage socioculturel contemporain conditionnent l'émergence de nouveaux comportements mémoriels ou, du moins, l'apparition d'un rapport spécifique au passé.

Comme première caractéristique, on peut relever la disparition progressive des témoins des événements les plus marquants du XX^e siècle comme la Seconde Guerre mondiale ou la Shoah. C'est une évidence de dire que ces témoins meurent les uns après les autres et qu'il deviendra de plus en plus rare à l'avenir de pouvoir discuter avec des personnes qui ont été contemporaines de ces événements. Même si les témoignages sont dûment enregistrés et archivés, se perd avec la disparition des témoins la situation dialogique qui est celle de tout témoignage, et qui consiste fondamentalement, comme le pointait Paul Ricoeur, à pouvoir réitérer son discours et à être en mesure de répondre aux questions émanant de l'espace public (Ricoeur, 2000, p. 204-208).

D'ailleurs, au-delà de la disparition physique des témoins, on peut aussi se demander si ce n'est pas un modèle de mémoire sociale qui s'efface peu à peu. De manière schématique, on distingue deux grands régimes mémoriels se succédant à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle : l'ère de l'archive avec le rôle central de l'historien et l'accès limité et réglementé aux traces du passé et l'ère du témoin qui s'épanouit à partir des années soixante-dix et qui culmine lors de la sortie du film *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985. Dans son célèbre ouvrage *L'ère du témoin* (1998), Annette Wieviorka précise que le témoignage ne correspond plus alors à une simple nécessité intérieure, mais devient « un véritable impératif social qui fait du témoin un apôtre et un prophète. » (Wieviorka, 2013, p. 171) Cependant, si l'on en croit certains chercheurs, cette ère serait sur le point de prendre fin. Dans *Agents of Liberation. Holocaust Memory in Contemporary Art and Documentary Film* (2016), le chercheur en études culturelles Zoltán Kékesi soutient que l'on assiste depuis le début des années 2000 à un retour des documents et des archives, du moins en ce qui concerne la mémoire du judéocide². Comme exemple, il s'appuie notamment sur la publication de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman *Images malgré tout* (2003) consacré à des photographies prises depuis l'intérieur des centres d'extermination.

Pour notre part, nous pensons qu'il faut prendre garde aux tentatives de périodisation trop linéaires. Plutôt que de soutenir l'idée que des régimes mémoriels se succèdent de façon chronologique, nous préférons plaider en faveur d'un entrecroisement partiel de ces grandes périodisations. Ainsi, il semble erroné d'avancer que nous quittons l'ère du témoin, puisque les témoignages continuent à habiter notre espace médiatique. Il suffit de penser aux témoignages des vétérans de la guerre du Golfe, aux récits des survivants des attentats de Paris ou de Bruxelles ou encore aux récits de ce qui se passe aujourd'hui en Syrie. Le témoignage reste clairement un mode d'appréhension du passé. Cependant, en ce qui concerne un passé plus éloigné, remontant à trois ou quatre générations, se fait ressentir la nécessité de penser des modes de transmission qui ne passent plus nécessairement par l'entremise d'un témoin vivant qui communique à autrui son expérience du passé.

Comme deuxième trait du paysage mémoriel actuel, il faut aussi intégrer ce que le sociologue et philosophe Rémy Rieffel a appelé la révolution numérique (Rieffel, 2014). Une révolution qui repose sur un important changement technologique, caractérisé par la numérisation des contenus, l'essor d'Internet et des réseaux sociaux. Ainsi que le souligne Rieffel, cette révolution n'est pas simplement technologique, mais culturelle en ce sens qu'elle affecte en profondeur différents secteurs de l'activité humaine, en abolissant par exemple les traditionnelles frontières entre créateurs et spectateurs, chacun pouvant devenir aujourd'hui diffuseur et producteur de contenus culturels.

Cette révolution numérique n'est pas sans conséquence sur les pratiques mémorielles³. Tout d'abord, on assiste à une accessibilité toujours plus grande d'archives

(1) Cet article est paru sous un titre légèrement différent dans les actes du colloque : Sébastien Fevry, « Au-delà de l'ère du témoin. Post-mémoire et intermédialité », in Frank Schroeder (dir.), *Questions sur l'avenir du travail de mémoire. Colloque international à Esch-sur-Alzette*, Esch-sur-Alzette, Musée national de la Résistance, 2017, p. 166-188.

(2) Pour un compte rendu de cet ouvrage, voir Rémy Besson, « Zoltán Kékesi, *Agents of Liberation. Holocaust Memory in Contemporary Art and Documentary Film* », in *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus/2016, mis en ligne le 17 février 2016, consulté le 4 janvier 2017, <http://lectures.revues.org/20143>.

(3) Pour un aperçu des pratiques mémorielles à l'ère numérique, voir : Ori Schwarz, « The past next door: Neighbourly relations with digital memory-artefacts », *Memory Studies*, vol. 7, n° 1, janvier 2014, p. 7-21.

Au-delà de l'ère du témoin ?
Contours d'un sujet post-mémoriel
(suite)

en ligne, comprenant aussi bien des lettres, des photographies que des films d'actualité. Ces archives ne sont pas toujours centralisées dans des bases de données, mais peuvent flotter librement sur des sites particuliers, être rattachées à des blogs personnels, si bien qu'on se retrouve face à un ensemble de documents disparates, pouvant aller de l'archive officielle jusqu'à des documents privés, comme des photographies de famille. Par exemple, le site originalsnapshop.com (cf. illustration 1) propose d'acheter des photographies trouvées sur des marchés aux puces, sélectionnées en raison de leur valeur esthétique ou dans le but de rendre l'acquéreur nostalgique d'un passé qu'il n'a pas connu.

Si on couple cet état de fait à la première caractéristique (la disparition progressive des témoins), on s'aperçoit alors que circulent sur Internet un ensemble

impressionnant d'images et de documents du passé, mais qui sont en quelque sorte privés de mémoire. Ces images disent quelque chose d'un temps révolu, se réfèrent à un événement ancien, mais il n'y a plus de témoins pour les commenter. Ce sont des images orphelines, des documents anonymes, détachés de tout porteur de mémoire qui pourrait les rattacher à une histoire spécifique. À la disparition progressive, mais inéluctable des témoins, répond une circulation toujours plus grande de

documents anonymes, rendant d'autant plus palpable l'absence des personnes qui pourraient encore les expliquer. C'est peut-être déjà à ce niveau que l'on peut pressentir une des caractéristiques du sujet post-mémoriel sur laquelle nous reviendrons par la suite, à savoir redonner sens à ces images, les réinsérer dans une véritable dynamique mémorielle.

Une deuxième conséquence de la révolution numérique est que les blogs et autres sites personnels renforcent l'apparition de ce que Laurence Allard a appelé un individualisme expressif⁽⁴⁾. Les réseaux sociaux et les nouveaux supports numériques sont liés à une quête de soi et chacun peut dorénavant se mettre à la recherche de sa propre histoire, de sa propre mémoire, sans nécessairement être un porteur de mémoire institutionnalisé, ainsi qu'en atteste par exemple le développement des sites et des forums liés aux recherches généalogiques. Le « je » devient central et la quête mémorielle prend souvent des allures autobiographiques, comme s'il était nécessaire de recomposer son propre passé familial dans une société qui va de plus en plus vite et qui tend à dissiper les repères traditionnels⁽⁵⁾.

— Illustration 1

(4) À ce sujet, voir Laurence Allard, « Express yourself 2.0! Blogs, pages perso, fansubbing... : de quelques agrégats technoculturels ordinaires à l'âge de l'expressivisme généralisé », in Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 145-172.

(5) À ce sujet, voir Rosa Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

LE CONCEPT DE POSTMEMORY

C'est dans ce contexte à la fois culturel, technologique et social qu'il faut faire jouer le concept de *postmemory* développé par Marianne Hirsch. Dans *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012), Hirsch définit en premier lieu la *postmemory* comme la relation qu'entretiennent les enfants de la seconde génération avec les traumatismes historiques vécus par leurs parents, en se basant particulièrement sur la difficile transmission mémorielle qui affecte les enfants dont les parents ou les grands-parents ont connu l'expérience des camps de la Seconde Guerre mondiale. Pour Hirsch, ces enfants de la seconde génération sont marqués par le fait de demeurer à proximité de la peine et de la souffrance ; ils sont hantés par les histoires et les souvenirs qui précèdent leur naissance⁽⁶⁾ (Hirsch, 2012, p. 5).

Au sens strict, la *postmemory* ne constitue pas une mémoire à proprement parler, puisque les membres de la deuxième ou troisième génération vivent dans l'ombre d'un événement qu'ils n'ont pas vécu et dont ils ne peuvent réellement se souvenir. Pourtant, Hirsch maintient le terme de « mémoire » pour désigner cette relation affective au passé et renvoyer à cette dynamique de transmission mémorielle qu'essayent de restaurer les enfants de la deuxième génération se trouvant confrontés à un passé familial marqué par les silences et les disparitions.

Par la suite, Hirsch élargit sa définition en introduisant la notion de mémoire affiliative qui désigne un positionnement post-mémoriel plus large, dépassant la relation parents/enfants. Par *postmemory*, il s'agit alors d'entendre le positionnement d'une génération à l'égard d'événements vécus par les générations précédentes, lorsque, par exemple, des individus d'un même horizon générationnel manifestent la volonté de s'approprier un événement historique qui n'appartient pas nécessairement à leur sphère familiale.

Que la *postmemory* soit entendue dans un sens réduit ou plus large, il paraît cohérent que Hirsch utilise la notion de « post » puisque ce positionnement générationnel vient *après* la mémoire des parents, *après* le traumatisme qu'a vécu la génération précédente. Déjà par cette première approche, on voit comment la *postmemory* désigne un ensemble d'attitudes mémorielles relevant d'une société où le passé n'est plus nécessairement médiatisé par les témoins de la première génération.

Par ailleurs, la *postmemory* ne renvoie pas seulement à un positionnement générationnel, mais aussi à une manière de mettre en scène les événements du passé. Hirsch consacre de longues analyses à des œuvres post-mémorielles comme la bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelman (1986 et 1991 pour le deuxième tome) ou le texte *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald. Ici, la *postmemory* n'est plus envisagée comme une structure cognitive, mais comme un ensemble de productions culturelles tra- duisant ce positionnement générationnel. Selon Hirsch, la spécificité du travail

(6) Pour Marianne Hirsch, la post-mémoire « décrit la relation que la "génération d'après" entretient avec le trauma personnel, culturel et collectif de ceux venus avant avec leurs expériences dont ils se "souviennent" seulement au moyen des histoires, des images et des comportements parmi lesquels ils ont grandi. » Traduction de l'auteur.

Au-delà de l'ère du témoin ?
Contours d'un sujet post-
mémoriel
(suite)

post-mémoriel tient dans le rôle de l'imaginaire qui vient combler les failles de la mémoire familiale. Il ne s'agit pas seulement de se souvenir, mais de faire appel à l'imagination pour essayer de se connecter à un passé que l'on n'a pas vécu et qui est constitué d'ellipses et de silences. Une des stratégies les plus courantes du travail post-mémoriel consiste à puiser dans d'autres ressources mémorielles et à compenser, par exemple, le manque de photos privées par l'appropriation d'images officielles portant trace du même événement traumatique. Par exemple, lorsqu'il doit évoquer la libération de son père dans les centres d'extermination, Art Spiegelman dans *Maus* reprend, pour combler cette image manquante, une photographie de presse passée dans la mémoire collective. Il incorpore et transpose par le dessin une image de la mémoire culturelle dans son propre album familial.

PREMIÈRE APPROCHE DU SUJET POST-MÉMORIEL

À travers cette brève présentation, on mesure déjà l'intérêt d'intégrer la question de la *postmemory* à une réflexion sur le devenir contemporain de la mémoire. En même temps, il nous semble que le travail mené par Hirsch pourrait se préciser davantage quant à la posture d'énonciation conduisant à formuler des œuvres post-mémorielles. C'est pourquoi nous souhaiterions proposer une inflexion spécifique au travail de Hirsch en distinguant les contours d'un sujet post-mémoriel. Ce sujet renvoie à un sujet d'énonciation, c'est-à-dire non pas à une personne réelle, mais plutôt à un processus de subjectivation et de prise de parole que l'on retrouve dans différentes productions culturelles. Ce sujet post-mémoriel ne se cantonne pas à un média précis, mais apparaît avec des traits communs dans le cinéma, la bande dessinée ou le roman.

Pour développer cette hypothèse, la suite du propos sera dorénavant articulée autour de trois productions précises. Nous nous attarderons sur la bande dessinée *Palacinche. Histoire d'une exilée* (2012) de Caterina Sansone et Alessandro Tota, le roman-enquête *Les gens dans l'enveloppe* d'Isabelle Monnin (2015) et le film de Henri-François Imbert *No pasarán, album souvenir* (2003).

Avec *Palacinche*, le lecteur suit le voyage de l'auteure Caterina Sansone et du dessinateur Alessandro Tota. Caterina refait à l'envers, depuis la France vers l'Italie, le trajet que ses parents ont effectué autrefois. Avec ses grands-parents et d'autres membres de sa famille, les parents de l'auteure vécurent douze ans dans des camps de réfugiés en Italie après avoir été chassés de Croatie à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Les gens dans l'enveloppe est un livre-objet d'Isabelle Monnin. En 2012, l'auteure achète sur Internet un lot de 250 photographies provenant d'une famille dont elle ne connaît rien. Elle commence par écrire un roman à partir de ces photos, puis, dans la deuxième partie de l'ouvrage, elle se rend dans la région où les photos ont été prises pour retrouver la trace des personnes et confronter son imagination à la réalité.

Enfin, dans *No pasarán, album souvenir*, Henri-François Imbert revient sur l'histoire des républicains espagnols réfugiés en France après la victoire des franquistes en 1939. Ces exilés seront enfermés dans des camps de concentration dans le sud de la France. Plus tard, certains d'entre eux seront remis aux Allemands, puis transférés vers le camp de concentration de Mauthausen en Autriche. Le film est constitué à partir d'une série de cartes postales prises au moment des faits et que le réalisateur retrouve dans le grenier de ses grands-parents. Le récit se présente alors comme une enquête où la voix off du réalisateur cherche à compléter la série d'images pour retracer le parcours des réfugiés espagnols.

Même si ces trois productions mémorielles sont différentes, tant par la forme médiatique que par le contenu, elles mettent pourtant en scène un sujet post-mémoriel présentant certaines caractéristiques identiques.

UN TYPE DE SUJET : LE « INVESTIGATING SELF »

Le premier trait constituant du sujet post-mémoriel est qu'il se définit comme un « investigating self ». Le héros emblématique de la *postmemory* est un « moi », un sujet qui se met en scène, un auteur-narrateur qui enquête sur son propre passé ou sur un passé familial qui ne lui appartient pas en propre, mais dont l'exploration lui paraît urgente et nécessaire. On retrouve ici le contexte socioculturel précédemment évoqué, à savoir l'émergence d'un individualisme contemporain expressif où la quête mémorielle est enclenchée par un processus de recherche identitaire.

Au-delà de l'ère du témoin ?
Contours d'un sujet post-
mémoriel
(suite)

Dans *No pasarán, album souvenir*, le réalisateur Henri-François Imbert se met à la recherche des cartes postales oubliées et retrace, par le biais de la voix off, le cheminement de son enquête mémorielle qui l'amène à croiser un brocanteur de Narbonne ou un ancien exilé catalan. Un même processus d'enquête se retrouve dans *Les gens dans l'enveloppe* ou la bande dessinée *Palacinche*. À chaque fois, les auteurs se mettent en scène et enclenchent une démarche d'investigation visant à élucider le mystère d'un passé proche, mais qui a été occulté par les mémoires officielles. Ce parti pris scénaristique s'apparente à la logique de découverte de l'historien telle que l'a développée Carlo Ginzburg : il s'agit de mettre en place dans le récit les progressions, les limites et les tâtonnements de l'enquête en train de se faire⁷.

Dans les trois productions examinées, la démarche d'investigation emprunte toutefois moins au travail de l'historien qu'à l'enquête journalistique avec ses composantes sociales et culturelles : le reporter/journaliste comme figure principale, le dispositif médiatique de l'interview, la collecte de documents et les déplacements sur le terrain. Par exemple, lorsque les deux auteurs de *Palacinche* essayent de convaincre l'éditeur de soutenir leur projet de bande dessinée, la scène semble se tenir dans le bureau du rédacteur en chef d'un journal.

L'affiliation entre le sujet post-mémoriel et le journalisme se trouve également appuyée par la personnalité des auteurs. Avant de se consacrer à l'écriture, Isabelle Monnin a longtemps été journaliste au *Nouvel Observateur*. Dans *Les gens dans l'enveloppe*, elle utilise cette expérience de journaliste pour retrouver la trace des personnes anonymes figurant sur les photos achetées sur Internet. Dans *Palacinche*, la démarche suivie par Catherine Sansone et Alessandro Tota ressemble aussi à une enquête journalistique. Avant de se lancer dans le projet de cette bande dessinée – que certains qualifient d'ailleurs de « BD reportage » –, Sansone a travaillé dans le photojournalisme, pour l'agence Magnum notamment. À travers ces exemples, on s'aperçoit que certains des auteurs œuvrant dans le champ de la *postmemory* ne sont pas nécessairement des artistes plasticiens ou des cinéastes, mais des personnes ayant d'abord connu une expérience professionnelle dans le monde de la presse.

En termes strictement mémoriels, il est important de souligner l'intentionnalité qui préside à ce type de démarche. L'action du sujet post-mémoriel est déterminée par une volonté consciente d'éclaircir certains points obscurs du passé : le sujet post-mémoriel n'est pas soumis aux caprices de la mémoire involontaire ou à de brusques réminiscences qui lui dicteraient la route à prendre. Encore une fois, il s'agit de s'approprier, de manière consciente et décidée, les bribes d'un passé que l'on n'a pas vécu, mais dont la saisie participe pourtant d'une quête identitaire.

(7) Au sujet de ce parti pris scénaristique, voir Magali Uhl, « Les montages narratifs de l'intime entre mémoire et fiction. *De Stories we Tell à Vies possibles et imaginaires* », in Magali Uhl (dir.), *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographiques de l'intime*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 240.

UN MODE D'ACTION : SE CONFRONTER AUX IMAGES

Le deuxième trait constituant du sujet post-mémoriel est son mode d'action qui est celui de se confronter aux images. Le « investigating self » interroge des documents privés de mémoire, ce qui renvoie de nouveau à une caractéristique importante de notre paysage mémoriel contemporain. Avec l'arrivée de la culture numérique, il y a un nombre sans cesse plus grand d'images du passé circulant sur Internet sans être nécessairement rattachées à des porteurs de mémoire. Il s'agit de photographies, de vidéos, de films super 8 qui ont été séparés du contexte social qui leur a donné naissance.

Ce sont ces images sans témoin qui se trouvent questionnées par le sujet post-mémoriel. *No pasarán, album souvenir* commence lorsque le réalisateur découvre dans le grenier de ses grands-parents une série incomplète de cartes postales retraçant l'arrivée dans le sud de la France des réfugiés espagnols, une arrivée dont personne ne lui avait jamais parlé jusque-là. Dans *Les gens dans l'enveloppe*, Isabelle Monnin démarre son roman en se basant sur des photographies anonymes achetées sur Internet. Elle n'a aucune idée de qui sont ces personnes, elles n'ont aucun lien avec son histoire familiale, mais l'auteure s'y intéresse, car il lui semble que ces photos pourraient remplacer les photos de sa propre famille (Monin et Beaupain, 2015, p. 180). Enfin, dans *Palacinche*, le point de départ est un lot de photographies que la narratrice retrouve dans une boîte en fer-blanc. Ces photographies lui font

— *Palacinche*

© Caterina Sansone et Alessandro Tota

Au-delà de l'ère du témoin ?
Contours d'un sujet post-
mémoriel
(suite)

accéder à un passé dont elle ne connaissait que « des anecdotes éparpillées ici et là ». (Sansone et Tota, 2012, p. 14)

Ce positionnement par rapport à des traces déjà existantes du passé explique que les œuvres post-mémorielles sont souvent des œuvres intermédiaires, c'est-à-dire des œuvres où coexistent plusieurs médias différents : roman et photographie chez Isabelle Monnin, dessin et photographie dans *Palacinche*, ou encore cinéma et photographie dans le film de Henri-François Imbert. Cette intermédialité se manifeste à un autre niveau encore. La plupart du temps, les œuvres post-mémorielles ne se contentent pas d'intégrer des documents visuels du passé ; elles revisitent aussi des dispositifs médiatiques liés à l'exposition d'une mémoire familiale. Par exemple, la couverture des *Gens dans l'enveloppe* reprend l'esthétique du pêle-mêle, tandis que certaines constructions visuelles de *Palacinche* ou de *No pasarán, album souvenir* utilisent les codes de l'album photographique. Par ces constructions esthétiques, les œuvres tendent à rejouer les dispositifs qui permettent en temps normal de s'approprier une mémoire familiale, comme s'il s'agissait de donner une deuxième chance à ces images orphelines en les insérant à nouveau dans des dispositifs de médiation mémorielle.

Dans ces conditions, on comprend mieux le mode d'action du sujet post-mémoriel. Celui-ci a souvent pour but de compléter une série d'images, de remettre de l'ordre dans le fouillis des photographies que l'on retrouve dans une boîte en fer-blanc. Chez Henri-François Imbert, il s'agit de terminer la série des cartes postales et de retrouver les lieux où ces photographies ont été prises. Même principe pour Caterina Sansone et Alessandro Tota qui font coexister les anciennes photographies en noir et blanc avec des images en couleur des mêmes lieux dans le temps présent. Quant à Isabelle Monnin, avec *Les gens dans l'enveloppe*, elle cherche à imaginer l'existence des personnes figurant sur les photographies anonymes qu'elle a achetées sur eBay. L'auteure se demande « quel voyage elles ont fait pour se retrouver chez moi qui ai si peu de photos de ma propre famille. Pourquoi me les a-t-on abandonnées ? » (Monin, 2015, p. 180)

Dans tous les cas, le « investigating self » apparaît comme un collectionneur d'images, quelqu'un qui réassemble des images du passé pour leur trouver un nouveau contexte signifiant. Il s'agit de compléter, de restaurer, de faire parler, et plus généralement d'inscrire dans sa propre quête mémorielle et dans sa propre histoire, une image qui a été prise dans un autre contexte.

UN MODE MÉMORIEL : LA RECONNAISSANCE

Ces modalités d'action activent à leur tour un investissement mémoriel spécifique par lequel le sujet s'approprie un passé familial qu'il n'a pas lui-même vécu. Au sens littéral, le « investigating self » ne se souvient pas, puisqu'il n'a pas personnelle-

ment expérimenté les événements qu'il rapporte. Il n'y a pas de véritable travail de remémoration. Par contre, le réagencement et la re-contextualisation des images du passé sont suffisants pour produire des effets de reconnaissance qui peuvent être rapprochés d'un acte mémoriel.

La quête du « investigating self » se trouve en effet placée sous le signe de la reconnaissance que le philosophe Edward Casey décrit, dans son approche phénoménologique de la mémoire, comme une aventure de la perception, le fait de reconnaître dans le présent des éléments en provenance du passé⁸. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricoeur soutient également que la reconnaissance est au cœur de tout processus mémoriel :

Je tiens la reconnaissance pour le petit miracle de la mémoire. Comme miracle, il peut lui aussi faire défaut. Mais quand il se produit, sous les doigts qui feuilletent un album de photos, ou lors de la rencontre inattendue d'une personne connue, ou lors de l'évocation silencieuse d'un être absent ou disparu à jamais, le cri s'échappe : « C'est elle ! C'est lui ! » Et la même salutation accompagne de proche en proche, sous des couleurs moins vives, un événement remémoré, un savoir-faire reconquis, un état de choses à nouveau promu à la « ré cognition ». Tout le faire-mémoire se résume ainsi dans la reconnaissance (Ricoeur, 2000, p. 644).

Sur cette base philosophique, on peut considérer que la reconnaissance vient couronner l'investigation entreprise par le sujet post-mémoriel. Dans *Palacinche*, Caterina Sansone retrouve les endroits qui avaient été mis en images une cinquantaine d'années plus tôt. Elle reconnaît dans le temps présent les lieux autrefois photographiés. Dans *Les gens dans l'enveloppe*, la reconnaissance surgit quand l'auteure constate d'étranges similitudes entre la vie réelle des personnes photographiées et l'œuvre romanesque qu'elle avait imaginée à partir de ces mêmes photographies.

Une séquence de *No pasarán, album souvenir* illustre aussi ce phénomène de reconnaissance⁹. À plusieurs reprises, Imbert part d'une carte postale pour retrouver le lieu photographié et voir à quoi il ressemble aujourd'hui. Par exemple, lors de la découverte de l'ancien camp d'Amélie-les-Bains devenu un terrain de camping, la séquence commence par un plan en mouvement qui montre le paysage montagneux entourant les lieux. Une fois que l'on arrive sur l'ancien site de détention, le réalisateur abandonne la caméra et met à l'écran l'ancienne carte postale du camp (cf. illustration 2) qu'il fait suivre de deux photographies noir et blanc représentant le site actuel (cf. illustration 3).

Dans ce jeu entre les deux images, l'image au passé et l'image au présent, s'établit un sentiment de reconnaissance : le réalisateur, comme le spectateur, est à même de dire : « Oui, c'est bien là que ça s'est passé ; je reconnais l'endroit que j'ai vu auparavant sur les cartes postales. »

(8) Pour plus de détails au sujet de la reconnaissance ou du « recognizing », voir Edward S. Casey, *Remembering: a phenomenological study*, Bloomington, Indiana University Press, 2000 [1987], p. 122-140.

(9) Pour plus de détails au sujet de ce film et du processus de reconnaissance, voir Sébastien Fevry, « Aesthetics of Recognition and Photofilmic Dynamics: Remembering in the Cinema of Henri-François Imbert », in *Image & Narrative: online magazine of the visual narrative*, 16, 2015, p. 4-16.

Au-delà de l'ère du témoin ?
Contours d'un sujet post-mémoriel
(suite)

Comme pour *Palacinche*, la reconnaissance opère par un jeu de complémentarité entre différentes ressources médiatiques. Il s'agit de faire converger vers un même point d'identification des images de différentes natures, réalisées à différentes époques, permettant au spectateur de reconnaître un même objet, un même lieu ou une même personne à travers les multiples prismes d'une sorte de kaléidoscope visuel. La reconnaissance surgit alors dans le mouvement de l'enquête elle-même, lorsque le sujet post-mémoriel parvient à rétablir un lien de familiarité avec les images et à faire en sorte que celles-ci produisent un jeu d'échos avec sa propre situation présente.

— No pasarán. Illustration 2

— No pasarán. Illustration 3

CONCLUSION

Cet article a permis de dessiner les contours d'un sujet post-mémoriel qui n'est ni la figure du témoin ni celle de l'archiviste. Cette nouvelle figure ne pouvait pleinement survenir que dans un contexte contemporain marqué à la fois par la disparition progressive des témoins des grands événements du XX^e siècle et par une circulation sans cesse plus importante d'images privées de mémoire. En ce sens, le sujet post-mémoriel, par ses modes d'investigation, a finalement pour charge d'interrompre le flux des images, d'activer l'une d'entre elles pour l'insérer dans une dynamique mémorielle qui puisse faire advenir à nouveau le petit miracle de la reconnaissance.

C'est d'ailleurs à ce niveau qu'apparaît peut-être la torsion la plus significative de notre époque contemporaine. On peut en effet se demander contre quoi se bat le sujet post-mémoriel. Contre l'oubli évidemment, contre la lente disparition des mémoires et des existences qui nous ont précédées. Cependant, cet oubli contre

lequel lutte le sujet post-mémoriel n'est pas tellement un oubli qui proviendrait d'une raréfaction des documents du passé, mais plutôt de leur abondance elle-même. Il existe tellement de traces de mémoire autour de nous qu'il devient de plus en plus difficile de les sélectionner, de les hiérarchiser, de sorte que si l'oubli menace, c'est par une sorte d'incapacité à faire surgir de cette masse de documents un appui mémoriel solide qui puisse nous aider à comprendre notre propre présent.

Paul Ricœur, de nouveau lui, distingue à cet égard l'oubli par effacement de trace et l'oubli de réserve : « D'un côté, l'oubli nous fait peur. Ne sommes-nous pas condamnés à tout oublier ? De l'autre, nous saluons comme un petit bonheur la venue d'une bribe de passé arraché, comme on dit, à l'oubli. » (Ricoeur, 2000, p. 542) C'est bien contre cet oubli de réserve que lutte le sujet post-mémoriel : il réactive certaines traces plutôt que d'autres, fait dialoguer des images que l'on croyait orphelines, et se trouve toujours en quête de ce petit bonheur, fragile et fugace, que constitue le moment de reconnaissance, lorsqu'une image vient tout à coup relancer la dynamique de la mémoire. ■

BIBLIOGRAPHIE

- Laurence Allard, « Express yourself 2.0! Blogs, pages perso, fansubbing... : de quelques agrégats technoculturels ordinaires à l'âge de l'expressivisme généralisé », in Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 145-172.
- Edward S. Casey, *Remembering: a phenomenological study*, [1987], Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Sébastien Fevry, « Aesthetics of Recognition and Photofilmic Dynamics: Remembering in the Cinema of Henri-François Imbert », in *Image & Narrative: online magazine of the visual narrative*, 16, 2015, p. 4-16.
- Rosa Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Isabelle Monnin (avec Alex Beaupain), *Les gens dans l'enveloppe. Roman, enquête, chansons*, Paris, JC Lattès, 2015.
- Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rémy Rieffel, *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris, Gallimard, 2014.
- Caterina Sansone, Alessandro Tota, *Palacinche. Histoire d'une exilée*, Paris, Olivius, 2012.
- Magali Uhl, « Les montages narratifs de l'intime entre mémoire et fiction. De Stories we Tell à Vies possibles et imaginaires », in Magali Uhl (dir.), *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographiques de l'intime*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015.
- Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, [1998], Paris, Fayard, « Pluriel », 2013.