



HAL
open science

Histoire et histoire(s) : le regard porté par la littérature de jeunesse russe sur la période soviétique

Laure Thibonnier

► To cite this version:

Laure Thibonnier. Histoire et histoire(s) : le regard porté par la littérature de jeunesse russe sur la période soviétique. Le second degré dans la littérature de jeunesse russe, Mar 2014, Clermont-Ferrand, France. hal-01916168

HAL Id: hal-01916168

<https://hal.science/hal-01916168>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Histoire et histoire(s) : le regard porté par la littérature de jeunesse russe sur la période soviétique

Laure Thibonnier

(Université Grenoble Alpes, ILCEA/CESC)

Intervention à la journée d'études "Le second degré dans la littérature de jeunesse russe", organisée par le CELIS (Université Blaise Pascal Clermont Ferrand II) avec la participation de l'ILCEA (université Grenoble Alpes) le 28 mars 2014 à Clermont-Ferrand.

Histoire et second degré

Mon intervention s'intitule « Histoire et histoire(s) : le regard porté par la littérature de jeunesse russe sur la période soviétique ». Elle s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus large qu'Irina Arzamastseva, Katia Goloubinova-Cennet et moi-même menons sur « Temps, histoire, mémoire dans la littérature d'enfance et de jeunesse russe ». Cette interrogation sur les rapports entre histoire et littérature peut sembler assez éloignée de la problématique du second degré qui nous réunit aujourd'hui. Pourtant, si on considère les faits, les événements comme un premier degré, et leur représentation écrite, comme un second degré, nous sommes dans le vif du sujet.

Ce second degré n'est pas innocent : il participe de la construction des représentations individuelles et collectives, surtout lorsqu'il s'agit d'ouvrages destinés à la jeunesse. Et il est lui-même construit : l'auteur opère un choix parmi la masse des faits, n'en retient que certains (pour leur valeur explicative ? significative, emblématique ? émotionnelle, affective ?), et les présente d'une manière singulière (par leur agencement, par le style, par les images...), qui apporte un supplément de sens. Enfin, ce second degré se divise lui-même en deux champs pouvant fonctionner tels des miroirs : la représentation historique et la représentation littéraire.

Dirigés l'un vers l'autre, ces deux miroirs révéleront l'écart existant entre la représentation historique et la représentation littéraire d'une même réalité, mais aussi leur interdépendance : quelle est la résonance des théories historiques sur la littérature, quel est l'impact des œuvres littéraires sur l'écriture de l'histoire ? Surtout, miroirs tendus vers le premier degré de la réalité brute, ils en donneront un reflet plus ou moins déformé : d'un côté, la représentation historique qui s'assigne une forte visée de vérité ; de l'autre, la représentation littéraire qui, du fait de la part nécessaire de fiction qu'elle implique, introduit un rapport moins rigide à la vérité, sans pour autant l'annihiler totalement. Dans les deux cas, cette déformation est amplifiée par le fait que la réalité reflétée n'existe en réalité plus : il s'agit de représentations du passé, or, ce passé n'a souvent d'autre existence que le souvenir que l'on en a, souvenir dont la fiabilité peut être questionnée.

Quel équilibre donc entre vérité et fiction dans l'œuvre littéraire sur un sujet historique ? Comment se positionne cette œuvre par rapport à l'écrit historique ? Faut-il nécessairement faire dériver une appréciation axiologique de ce rapport à la vérité, comme si une adéquation plus grande à la vérité factuelle était gage de qualité face à une mémoire subjective, partielle, voire défaillante ? Et, finalement, peut-on réduire la vérité à cette dimension factuelle ?

La période

Impossible bien sûr de répondre à ces vastes questions ici : je me contenterai de donner un petit aperçu de quelques directions de travail possibles, au prix d'un gros effort de resserrement de la perspective. Le critère discriminant le plus commode est probablement d'ordre chronologique. La littérature contemporaine constitue un champ privilégié pour qui entend observer la sélection des faits et leur agencement dans un discours construit, prélude à la constitution de l'histoire et de la mémoire d'une société (la distinction entre les deux est également à interroger). Or, une des réflexions historiques principales qui travaillent aujourd'hui la société russe est celle de l'héritage soviétique, liée à celle de la constitution d'une nouvelle idée nationale. C'est donc sur la représentation contemporaine de la période soviétique que j'entends m'arrêter. Garde-t-on les mêmes héros que précédemment, les déboulonne-t-on, en trouve-t-on de nouveaux ? Ou bien la distance temporelle permet-elle un discours plus apaisé, plus conciliant ? Après les années soviétiques où le collectif primait sur l'individu, quelle peut aujourd'hui être la place de l'individu, du personnel, dans un récit historique ? A-t-on pu trouver un équilibre entre individu et collectif ?

Parmi tous les ouvrages récemment parus, j'ai retenu *Oblačnyj polk*, d'Eduard Verkin, et *Fotografii na pamjat'*, de Marija Martirosova. Ces deux ouvrages sont parus chez le même éditeur (KompasGid), la même année (2012), tous deux sont destinés aux lecteurs adolescents (à partir de 16 ans ; для старшего школьного возраста). Tous deux sont présentés comme des повести (des nouvelles), même s'ils se distinguent assez nettement à la fois par leur volume (290 pages pour le premier, 70 pages pour le second) et leur style ; d'ailleurs, l'auteur de l'introduction à l'ouvrage de Verkin parle, elle, de roman. Tous deux ont obtenu diverses récompenses et distinctions : pour Verkin, 1^e place au concours national de littérature d'enfance et de jeunesse « Kniguru » (ce prix est attribué en fonction des votes des lecteurs) ; pour Martirosova, prix Gajdar de la revue *Pioner* et place parmi les finalistes du prix littéraire « Zavetnaja mečta » (un autre concours de littérature de jeunesse).

On peut s'interroger sur la représentativité de ces ouvrages : il serait exagéré d'en faire les porte-parole de la société russe dans son ensemble. Mais les prix qui leur ont été attribués révèlent leur apport au travail précédemment évoqué de réinterprétation et de réécriture du passé soviétique à l'aune des questionnements actuels. En ce sens, il est particulièrement significatif que le premier soit consacré à la Seconde guerre mondiale (ou plutôt, comme l'appellent les Russes, à la Grande guerre patriotique), et le second au conflit entre Azéris et Arméniens en 1988-1989. Si la révolution de 1917 a été remise en question (on a pu la qualifier de révolte), si la NEP, la révolution culturelle et la collectivisation font, elles aussi, l'objet d'appréciations diverses, la Grande guerre patriotique de 1941-1945 n'a jamais été remise en cause : après l'union du peuple russe, nobles et paysans, autour d'Alexandre I pour bouter Napoléon hors du sol russe lors de la Guerre patriotique en 1812, le peuple russe se réunit une nouvelle fois, malgré les divisions violentes qui avaient opposé les communistes et les divers « ennemis du peuple » (croyants, koulaks, espions, parasites...), pour chasser l'envahisseur allemand. Cette union nationale constitue finalement un socle fondateur de l'identité russe, non remis en cause même après la chute de l'URSS. A l'autre bout de la chaîne, avec le texte de Martirosova relatant l'arrivée à Bakou des réfugiés azéris chassés d'Arménie, puis les pogromes arméniens en Azerbaïdjan (1988-1989), on trouve le réveil des nationalités qui a conduit à la chute de l'URSS. Ces deux œuvres éclairent donc deux moments décisifs dans l'histoire russe et soviétique, d'où leur intérêt pour nous aujourd'hui.

En outre, tous les deux abordent la question de l'histoire par le prisme des souvenirs personnels, ce qui rejoint notre double interrogation initiale sur la connexion, d'une part, entre mémoire et histoire et, d'autre part, entre individuel, personnel et collectif. Au fond, Verkin et Martirosova soulèvent les questions de la mémoire et du témoignage. Comment passer du 1^{er} degré

des faits au 2nd degré de la représentation lorsque les souvenirs sont occultés, lorsque la mémoire est lacunaire ? Quelle attitude face au 2nd degré des représentations collectives lorsqu'il ne coïncide pas avec le 1^{er} degré de l'expérience vécue ? Et, puisque ces textes sont faits avant tout de mots, de langage, quelle place et quel rôle pour la parole dans ces processus ? Nous allons voir que, sur tous ces plans, Verkin et Martirosova adoptent des positions souvent opposées.

Pourquoi ce retour vers le passé ?

Les deux ouvrages reposent pourtant sur un ressort semblable et assez évident dans le contexte de la mémoire : dans les deux cas, c'est la photographie qui sert de prétexte au regard rétrospectif, au retour vers un passé fait de souvenirs personnels. Chez Verkin, le récit commence avec un arrière-grand-père et son arrière-petit-fils qui passent en revue de vieux objets, et tombent sur une prise de guerre du vieil homme : un appareil photo allemand. Les chapitres suivants (2 à 14) seront consacrés aux souvenirs de l'arrière-grand-père, avant un retour au présent dans le quinzième et dernier chapitre. La particularité de la photographie chez Verkin est son absence : ayant été exposée à la lumière, la pellicule n'a jamais été développée. La mémoire est donc dans le même temps posée et niée. D'une part, la photo est la manifestation, la trace tangible et présente d'un événement passé et donc révolu, mais aussi le chemin du souvenir, qui permet au passé d'exister encore dans le présent («Кроме того, старые вещи – это ведь память.» « Et puis, les vieilles choses, c'est de la mémoire. », dit le jeune Vovka). D'autre part, les photos n'ayant pas été développées, le souvenir est nié, absent, il ne peut être partagé avec autrui : seul le grand-père se souvient de ce qui y était représenté, l'absence d'image, de trace matérielle, ne suscite pas l'interrogation de l'entourage, la mise en mots de la mémoire et sa transmission.

Inversement, chez Martirosova, les photographies existent bien, mais elles ne sont matérialisées qu'à la fin du chapitre 3. C'est alors qu'on comprend que les enfants mis en scène dans les chapitres précédents sont le père de la narratrice et ses amis d'enfance, que les scènes évoquées correspondent à de vieux clichés que la narratrice contemple, et que ces clichés ont été pris par un des amis du père, oncle Vova. Les chapitres suivants narrent, au fil des photographies, l'histoire de la narratrice. Et ce n'est qu'avec le dernier chapitre qu'on comprend que ces photos avaient été soustraites à la connaissance de la narratrice, qui, en les redécouvrant, se réapproprie une histoire personnelle douloureuse et occultée. Chez Verkin, donc, le souvenir est présent dans l'esprit du témoin, mais n'a laissé aucune trace dans le présent ; chez Martirosova, il y a trace dans le présent, mais le souvenir est occulté, absent de l'esprit du témoin.

Verkin : la mémoire non verbalisée

Chez Verkin, les souvenirs du vieil homme renvoient principalement aux années 1942-1943 (chapitres 2 à 13). Après un bombardement pendant lequel disparaît sa famille, le jeune adolescent se retrouve dans un régiment de partisans. La narration décrit la vie quotidienne de ce régiment : habitat rudimentaire et nourriture frugale, rapports avec la hiérarchie, jalousies personnelles, amours naissantes, mais aussi, puisque c'est la guerre, prisonniers allemands, missions de reconnaissance et scènes de combat. Verkin renverse ici les canons de la représentation héroïque soviétique, tels qu'on les trouve par exemple dans *La jeune garde* de Fadeev. Ainsi la scène où les jeunes partisans troquent du corned-beef américain contre des grenades fait apparaître une complicité inattendue entre les deux ennemis. Kovalec, valeureux soldat aux multiples décorations, est principalement préoccupé de son apparence physique, et semble avoir pour principal objectif de

séduire la jeune Alevtina, dont est également épris Sanyč, le compagnon du narrateur et principal héros de ses souvenirs. Contrairement à une certaine représentation romantique de la guerre proposée par la littérature soviétique, avec de valeureux et héroïques combattants de l'Armée rouge prêts au sacrifice, le narrateur s'en souvient comme d'une période marquée par la faim, le froid, l'envie de dormir, semblable à une maladie, et même à la mort.

Ce décalage est d'autant plus frappant que Sanyč est un personnage bien réel et bien identifié dans la culture soviétique : il s'agit de Lënja Golikov, un de ces « pionniers-héros » auteurs de hauts faits de guerre donnés ensuite en exemple aux petits Soviétiques. On retrouve chez Verkin les principaux éléments du récit quasi mythique sur Golikov, notamment le meurtre du général allemand qui lui a permis de s'emparer de documents secrets de la plus haute importance, et sa mort héroïque au combat. Sans remettre en cause ces exploits, Verkin s'attache à donner un portrait démythifié du jeune garçon. Pour cela, il brouille volontairement les pistes, rendant l'identification moins évidente (sauf pour un lecteur adulte passé parmi les rangs des pionniers). En ce sens, si le titre du livre, *Le régiment céleste*, littéralement « le régiment des nuages ») renvoie aux nuages, la brume est également omniprésente dans la composition : c'est la brume des marais dans lesquels évoluent les partisans, le voile qui recouvre les photos exposées à la lumière, les rendant inutilisables, c'est la brume de l'oubli qui recouvre la mémoire, rendant l'accès à la vérité historique plus difficile, mais permettant de prendre ses distances avec le mythe et l'idéologie.

La réalité semble ici comme diluée dans le brouillard des impressions confuses du narrateur : commotionné lors des bombardements qui ont coûté la vie à sa famille, il a perdu le sens de l'orientation. Il suit donc Sanyč comme son ombre, pour éviter de se perdre dans les forêts et les marais qui abritent les partisans. De manière assez inattendue dans une nouvelle consacrée à la Seconde guerre mondiale, le récit prend par moments des allures fantastiques. C'est Sanyč, fermement convaincu de l'existence d'une créature tout droit issue des contes de sa grand-mère, et persuadé que le sortilège d'une vieille Tsigane le protège des balles. C'est cet épisode où Sanyč et son compagnon sont hébergés pour la nuit chez un peintre, dans un petit village. Dans cette isba hors du temps, peuplée de tableaux et de sculptures semblant s'animer et vivre une vie propre, du fond de son sommeil, et sans bien distinguer le rêve de la réalité, le narrateur perçoit des bribes de discussions aux allures prophétiques entre Sanyč et le peintre. Au petit matin, il s'avèrera que le peintre a représenté Sanyč dans un tableau aux allures millénaristes, dont le titre donné à la fin de l'ouvrage (*Heavenly Host, L'Armée céleste*) permet de comprendre qu'il représente les soldats tombés au combat au cours de l'histoire russe. Voici comment Sanyč le décrit : « люди какие-то. Одеты странно, вроде все в рубашках белых, а если присмотреться, то и нет – из-под рубаш другое просвечивает. У некоторых мундиры старинные, у других кольчуги, и в форме тоже есть. И это... [...] Темно, конечно, было... Но они как живые. Словно покачиваются. И сколько их, непонятно, вроде немного, но если долго смотреть... На самом деле, может и полк.» (« des gens. Habillés bizarrement : ils ont tous l'air de porter des chemises blanches, mais à bien y regarder, quelque chose d'autre transparaît sous les chemises. Chez certains, d'anciens uniformes, chez d'autres des cottes de mailles, d'autres encore ont des uniformes modernes. Et puis... [...] Bien sûr, le tableau est sombre... Mais ils sont comme vivants. On dirait qu'ils oscillent. Combien sont-ils ? A première vue, peu, mais si on regarde longtemps... peut-être bien tout un régiment. ») (p. 124) Le dernier chapitre permet de relier cet épisode qu'on aurait pu croire totalement inventé à la réalité : parmi les souvenirs de l'arrière-grand-père se trouve le catalogue, publié en Grande-Bretagne, du peintre Yephim Chistiakoff – il s'agit en réalité de Efim Čestnjakov, auquel la légende prête volontiers les traits d'un saint thaumaturge et prophète. Verkin n'a donc pu proposer une relecture d'un mythe soviétique qu'en rendant la réalité, ou du moins sa représentation canonique, opaque, et en effaçant la frontière entre réel et fantastique – et cela alors même qu'il est historien de formation.

C'est probablement justement en cette qualité d'historien que Verkin ajoute à son texte une réflexion sur le statut du témoignage et l'écriture de l'histoire. Un épisode de la vie des partisans est consacré au bref séjour d'un journaliste parmi eux, chargé d'écrire un article à la gloire de ces héros. On le voit déjà soucieux d'accentuer les traits héroïques des partisans, de les faire correspondre au cliché du soldat de l'Armée rouge valeureux et animé d'une conscience de classe aiguë. Le chapitre 14 (l'avant-dernier chapitre) montre les retrouvailles entre ce journaliste, devenu écrivain, et le narrateur témoin des événements. L'écrivain souhaite écrire un ouvrage sur Lënja Golikov, et emmène le narrateur chez la sœur de Golikov. Au narrateur qui lui a fait partager ses souvenirs sur cette période, il livre une conception toute personnelle de la vérité : « Виктор стал рассказывать про правду. Что есть правда жизни, а есть правда художественного произведения, и совсем не обязательно они должны совпадать. » (« Victor se mit à lui parler de la vérité. Il y avait la vérité de la vie, et la vérité de l'œuvre artistique, et elles ne devaient pas forcément coïncider. »). La littérature a besoin d'une intrigue, d'un développement, d'optimisme aussi (c'est fondamental dans le réalisme socialiste). Cet arrangement de la réalité trouve son aboutissement dans la photographie de Lënja : sur le portrait officiel du jeune héros, c'est en réalité sa sœur qui pose (dans le livre de Verkin, on voit l'écrivain organiser cette mise en scène). Verkin donne son explication de la chose : le sortilège de la Tsigane avait rendu Sanyč « imphotographiable », ce dont il était particulièrement fier.

Cet arrangement de la réalité a directement donné naissance au mythe de Lënja Golikov, assez éloigné dans sa grandeur des souvenirs du narrateur. Devenu vérité officielle, ce mythe s'impose au témoin (le grand-père), qui n'ose plus faire entendre une voix discordante. Au chapitre 15, on revient au présent avec une question de l'arrière-petit-fils (« Так ты расскажешь? », « Alors, tu me raconteras ? »), que le vieil homme élude : « Расскажу. [...] Как-нибудь. Только я не все помню, путаюсь. Сам понимаешь, сколько времени прошло. И как будто не я там был... », « Oui. [...] A l'occasion. Mais je ne me souviens pas de tout, c'est embrouillé. Tu comprends, tellement de temps est passé. C'est comme si ce n'est pas moi qui avais été là-bas... ») Et plus loin, le récit se clôt sur ce renoncement à la mémoire : « Наверное, это мои фантазии. Наверняка. Я старый, а с годами люди не умнеют, электрическое течение в голове ослабевает и ломается вихрями, между желанием почесаться и движением руки уже пролегал время, что уж говорить о фантазиях, о памяти. » (C'est certainement mon imagination. Sans doute. Je suis vieux, et l'âge ne rend pas plus intelligent, la circulation de l'électricité dans le cerveau faiblit et devient discontinue. Entre le moment où on éprouve l'envie de se gratter et celui où la main bouge, du temps passe. Alors, l'imagination, la mémoire... » (p. 291). La représentation officielle, pourtant déformée, inexacte, s'impose au témoin des événements, qui en vient à douter de sa propre mémoire, de lui-même. Il ne se sent plus légitime pour témoigner, et on devine qu'il ne livrera jamais ses souvenirs à son arrière-petit-fils, pourtant désireux de les entendre.

Martirosova : la mémoire et la parole retrouvées

Chez Martirosova, au contraire, la réalité est ancrée dans le moindre détail avec des descriptions précises et réalistes du Bakou de l'après-guerre, puis de l'URSS de la perestroïka. A vrai dire, il serait difficile de classer ce texte parmi les récits historiques : il traite avant tout d'une problématique de société, celle du racisme, de la haine nationale. Mais le contexte historique transparaît en filigrane tout au long de la narration : l'amitié des peuples, des nationalités, dans l'URSS victorieuse de l'Allemagne nazie (la narratrice, Margo, est Arménienne ; les amis de son père sont respectivement russe, azéri, juif, et il ne peut y avoir alors pour eux pire crime que l'antisémitisme), l'école soviétique dans laquelle Margo fait ses premiers apprentissages, avant que l'arrivée des réfugiés azéris d'Arménie n'entraîne peu à peu, imperceptiblement, des tensions entre

les nationalités. Les *Photos-souvenirs* sont en quelque sorte une chronique de la haine raciale ordinaire. Mais aussi un sérieux avertissement : de vexation en humiliation, la situation dégénère et Bakou est secouée par des pogromes azéris dirigés contre les Arméniens. Le père de Margo tente de s'interposer entre un vieil Arménien et ses agresseurs : il meurt sous les coups de ces derniers. Au même moment, des Azéris pénètrent dans l'appartement de Margo, cachée sous le lit parental par les soins de sa mère. Elles ne seront sauvées que par l'arrivée inopinée d'un ami de la famille. Elles sont recueillies à Mourmansk par un autre ami d'enfance du père, où la mère de Margo, souffrant d'une malformation cardiaque, décède des suites de l'infarctus provoqué par les événements de Bakou. La petite fille finira par être adoptée par l'oncle Vova, lui aussi ami d'enfance de son père et auteur des photographies, qui, dans la foulée, profite de sa judaïcité pour émigrer (avec elle) aux Etats-Unis.

Avec l'épisode de l'adoption, une double problématique se met en place : d'une part, celle de la mémoire et de l'oubli, de l'autre, celle de la constitution de l'identité personnelle de Margo. Lors de son adoption, elle apprend incidemment que ceux qu'elle considérait comme ses parents, en réalité, l'avaient eux-mêmes adoptée bébé. Mais cette première réappropriation de son histoire est bientôt annihilée. Inquiet pour cette petite fille angoissée lorsqu'elle devait rester seule dans une pièce, qui ne pouvait pas dormir, manger, ne parlait pas, ne voulait rien, l'oncle Vova emmène Margo consulter un psychiatre, dont le conseil est l'oubli : «Знаете [...], сейчас наша страна без разбора хватает все, что идет с Запада. Одежду, фильмы, жвачки, методы лечения. А там психоаналитики, кушетки, Фрейд, самокопание в поисках истоков депрессивного состояния. Очень часто такие методы срываются. Но в вашем случае... Не думаю. Единственный выход для ребенка справиться с пережитым – забыть. Все-все забыть, что было в предыдущей жизни. И хорошее, и плохое. Отца, мать, дом, школу, одноклассников... Уехать, выбросить старые вещи, начать новую жизнь.» (« Vous savez [...], aujourd'hui, dans notre pays, on prend tout ce qui vient de l'Ouest sans y regarder de plus près. Les vêtements, les films, les chewing-gums, les traitements. Y compris les psychanalistes, les divans, Freud, l'introspection à la recherche des sources d'un état dépressif. La plupart du temps, ces méthodes marchent. Mais dans votre cas... Je n'y crois pas. La seule solution pour que cet enfant se sorte de ce qui lui est arrivé, c'est d'oublier. D'oublier absolument tout de sa vie passée. Le bon comme le mauvais. Son père, sa mère, sa maison, son école, ses camarades de classe... Partir, jeter ses vieilles affaires, commencer une nouvelle vie. » (p. 60) D'où l'émigration aux Etats-Unis : si la main de ses agresseurs a réussi à rejoindre la mère de Margo jusqu'à Mourmansk, elle ne la retrouvera pas là-bas : «Дядя Вова торопился окончательно разорвать тонкую ниточку, которая связывала меня с моим прошлым. Ведь не сможет же она протянуться через Атлантику. Ниточка оборвется, и я забуду все.» (« Oncle Vova se pressait de rompre définitivement le lien ténu qui me reliait à mon passé. Ce lien ne pourrait tout de même pas s'étendre de l'autre côté de l'Atlantique. Il se romprait, et j'oublierais tout. ») (p. 60).

Là, effectivement, Margo se fait à sa nouvelle vie. Mais les jalons du souvenir sont posés. Alors qu'il lui faisait ses adieux à Moscou, un ami de son père lui avait murmuré à l'oreille : « N'oublie pas ». L'oncle Vova, lui-même grand amateur de photographie, initie Margo à cet art. Il en a une conception hautement morale, et voit la photographie comme la possibilité d'un témoignage permettant de lutter contre le mal. Encore à Bakou, au début des événements, il avait expliqué à Margo sa profession de foi : «Знаешь, Марго, почему я занимаюсь фотографией? Нет, не для того, чтобы деньги загребать... Просто фотография запечатлеват что-то навсегда. И хорошее, и плохое. Запечатлеват и не дает забыть. Если человек помнит о чем-то хорошем, ему обязательно захочется это хорошее сделать снова. А если плохое не забыл, то, значит, никогда его и не повторит.» (« Sais-tu, Margot, pourquoi je suis photographe ? Pas pour gagner de l'argent... C'est simplement que ce que la photographie fixe l'est pour toujours. Le bon comme le mauvais. Elle

le fixe, et empêche qu'on l'oublie. Si on se souvient de quelque chose de bon, on souhaitera forcément le refaire. Et si on n'oublie pas le mauvais, on ne le répètera jamais. ») (p. 48). Plutôt douée, elle remporte quelques concours, et s'installe à New-York pour y faire carrière dans cette profession. Oncle Vova lui confie alors la boîte contenant les souvenirs de Bakou, essentiellement des photographies, en lui disant : «Если почувствуешь, что можешь уже смотреть на них, тогда распакуй.» (« Quand tu te sentiras capable de les regarder, ouvre-la. ») (p. 66).

Mais elle ne le fera pas immédiatement. Elle se fera d'abord un nom dans le monde des reporters photos. Et c'est une nouvelle fois oncle Vova, venu l'aider à préparer un concours pour une exposition de jeunes photographes, qui lui met entre les mains les photos de Bakou : cette fois, elle les regarde, et les souvenirs (qui composent les chapitres précédents, l'essentiel du récit) lui reviennent. Cette mémoire retrouvée se traduit immédiatement en un geste salvateur de création (elle trouve le titre de son exposition, consacrée – chaque détail a son importance – à l'attentat de 2001 contre les Twin-towers : *Les photos-souvenirs*) et de « retissage » du lien avec le passé (elle éprouve le besoin de retrouver les amis de son père, et de leur parler : «Сказать, что я ничего не забыла, что я их помню и очень люблю.» (« Leur dire que je n'ai rien oublié, que je me souviens d'eux et que je les aime très fort. ») (p. 70). Finalement, ce qui avait pu sembler une fuite vers les Etats-Unis et l'oubli s'avère un détour conduisant au souvenir – une sorte de quête du souvenir, de la vérité de la narratrice, sur le mode de la quête initiatique du héros des contes.

Contrairement à ce qui se passe chez Verkin, où le souvenir n'est pas verbalisé et partagé et où la mémoire personnelle cède le pas devant la représentation collective, la mémoire retrouvée de Margo, qui est en réalité le double fictionnel de l'auteur, se matérialise dans un témoignage littéraire, comme l'indique la 4^e de couverture du livre : «По словам Марии Мартиросовой, «Фотографии на память» были написаны для очень узкого круга читателей – в дальнейшем вовлеченных в действие повести и, конечно, не хуже ее знавших, что на самом деле происходило в Баку в 1947-1989 гг.» (« D'après Marija Martirosova, *Les photos-souvenirs* ont été écrites pour un cercle étroit de lecteurs, qui avaient été impliqués dans l'action de la nouvelle et, bien sûr, savaient aussi bien qu'elle ce qui s'était réellement passé à Bakou en 1947 et 1989. »). Ici, le souvenir est un acte fondateur de la personnalité : en témoignant, la narratrice devient actrice de son histoire, là où, précédemment, elle la subissait. Mieux, en faisant œuvre de création dans l'espoir d'éviter que de tels drames se reproduisent, elle dépasse son drame personnel et lui donne un sens presque ontologique. Si le récit de Verkin semble illustrer l'affirmation de Ricoeur selon laquelle « Il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre », celui de Martirosova semble être un exemple de mémoire heureuse.