



HAL
open science

Sur la scène intérieure ou les insuffisances de la mémoire

Maxime Decout

► **To cite this version:**

Maxime Decout. Sur la scène intérieure ou les insuffisances de la mémoire. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2023, 1125-1126, p. 75-85. hal-03953008

HAL Id: hal-03953008

<https://hal.science/hal-03953008>

Submitted on 23 Jan 2023

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.

SUR LA SCÈNE INTÉRIEURE OU LES INSUFFISANCES DE LA MÉMOIRE

Publié en 2013, *Sur la scène intérieure* surgit de manière impromptue pour le lecteur familier de l'œuvre de Marcel Cohen qui, depuis les années 1980, s'adonne surtout à une écriture fragmentaire et impersonnelle, du *Grand paon-de-nuit* aux trois premiers volumes de la série des *Faits*. Avec *Sur la scène intérieure*, l'écrivain se lance dans une enquête sur les traces de sa famille déportée, adoptant une forme qui, à côté de la fiction, est devenue l'unique moyen de questionner un événement qui n'a pas été vécu directement, comme l'avaient fait Patrick Modiano dans *Dora Bruder* (1997), Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* (2006), Lydia Flem dans *Lettres d'amour en héritage* (2006), Marianne Rubinstein dans *C'est maintenant du passé* (2009), Ivan Jablonka dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) et comme le fera aussi Hélène Cixous avec *Gare d'Osnabrück à Jérusalem* (2016). Biographies incomplètes des disparus et autobiographies obliques de celui qui raconte, ces enquêtes sondent la disparition et mettent le plus souvent en scène leur démarche d'investigation. Mais la rupture qui s'inaugure avec *Sur la scène intérieure* n'est peut-être pas si radicale qu'elle pourrait le paraître. Un lecteur attentif aura

constaté que l'Occupation, la guerre, le nazisme, la judéité forment une basse continue qui gronde en sourdine dans l'œuvre antérieure et qui vient, sous la forme d'éclairs, en déchirer la trame. De manière plus essentielle, il semble que ce soit l'écriture du détail et de l'ordinaire qui, pratiquée pendant des années, soit peut-être le seul viatique pour explorer les traces minuscules que les disparus ont laissées derrière eux, aborder leur existence sans la réinventer, faire apparaître leur disparition sans la combler, et surtout les ramener à une forme de vie qui s'oppose au projet de leur anéantissement complet par le nazisme.

LE FRAGMENT CONTRE LE GRAND RÉCIT

Si l'enquête sur les disparus s'est révélée possible à la lecture de tous les récits d'investigation familiale depuis les années 2000¹, tous affrontent deux obstacles majeurs : le silence des survivants et la ténuité des traces. Marcel Cohen ne l'ignore pas et en fait état dès l'ouverture du livre :

Bien des survivants [...] n'ont trouvé la force de fonder une famille qu'en se murant dans le mutisme. Pressé par l'une de ses filles de dire enfin ce qu'il savait de ses parents, de ses frères, de sa tante, l'un de mes oncles paternels n'a su qu'éclater en sanglots. [...] Son amnésie était si parfaite, elle était à ce point devenue sa vraie nature, qu'elle avait effacé des pans entiers de sa propre existence liés aux disparus².

¹ Marianne Rubinstein en particulier signale le rôle de déclencheur qu'a joué pour elle *Les Disparus* de Mendelsohn dans *C'est maintenant du passé* (Paris, Verticales, 2009, p. 290).

² Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure*, Paris, Gallimard, « Folio », 2015 [2013], p. 9. Les références à cette œuvre seront désormais indiquées entre parenthèses.

Les questions du narrateur ont alors quelque chose de sacrilège pour la souffrance de ceux qui ont survécu (29) si bien que c'est « en dehors de la famille que j'ai recueilli les très rares anecdotes qui tirent Marie des lieux communs et du flou, y compris lorsqu'il s'agit de ses rapports avec ses parents » (30). Les informations glanées sont nécessairement de seconde main et ne peuvent que rarement émaner d'un contact direct avec des témoins. Le second obstacle à la restitution de leur existence tient à un savoir nécessairement parcellaire :

Les pages qui suivent contiennent, en effet, tout ce dont je me souviens, et tout ce que j'ai pu apprendre aussi sur mon père, ma mère, ma sœur, mes grands-parents paternels, deux oncles et une grand-tante disparus à Auschwitz en 1943 et 1944. Une tante par alliance seule est revenue. J'avais cinq ans et demi. Les faits rassemblés ici ont beau constituer autant de petits sédiments, ils sont trop lacunaires pour broser des portraits, et tenter de les relier sous forme d'un récit aurait tout d'une fiction. Elle laisserait notamment entendre que l'absence et le vide peuvent être exprimés. (7-8)

C'est de cette situation que découle l'organisation du texte sous la forme d'une suite de sections portant sur un membre de la famille et non d'une fresque où chacun trouverait sa place, qui se structurerait selon les relations des uns et des autres, où les différentes histoires s'imbriqueraient à l'aide d'interactions, de péripéties et d'une intrigue. Avant de raconter, l'enquêteur informe : chaque chapitre s'ouvre par une page donnant le nom du disparu, sa date de naissance et, au lieu de sa date de décès, celle du convoi qui l'a conduit à la mort, avant d'en reproduire une photo. « Maria Cohen. Née le 9 octobre 1915 à Istanbul. Convoi n^o 63 du 17 décembre 1943 » (11) : à la manière d'un avis de décès, ces renseignements suppléent l'absence de pierre

tombale. En dehors de tout *pathos*, ils laissent entendre un silence où se réserve une douleur informulable. L'agencement romanesque, avec son architecture narrative, est de la sorte repoussé, parce qu'il est non seulement inaccessible mais aussi dangereux : la totalisation ne saurait se faire qu'en charriant une part de falsification. Comme Perec avait conjuré la dislocation de la fiction et de l'autobiographie dans *W* par une série de sutures³, des renvois maintiennent un raccord fragile entre les lambeaux disjoints du texte. « Voir Jacques » (17, 26), « David (voir ce nom) » (29), « Monique (voir ce nom) » (36), « voir Monique » (43) : le laconisme de cette langue presque académique et la sécheresse de ses codes interdisent cependant l'illusion d'une véritable circulation entre les disparus par-dessus les cloisons qu'érige le texte. Les ligatures ne cessent de montrer les blancs qui les ajoutent. Naviguant d'un passage à l'autre, le lecteur n'est pas en mesure de tisser ensemble les existences mais éprouve plus violemment encore l'impossibilité d'une telle entreprise.

Sur la scène intérieure se présente ainsi comme l'aboutissement du deuil d'une certaine conception du récit que Marcel Cohen a accompli de longue date. Si le texte, autobiographique et ponctué de noms propres, peut apparaître comme un *hapax*, son écriture plus ou moins fractionnée justifie son insertion entant que quatrième volume de la série des *Faits*. Des épisodes, souvent brefs, se juxtaposent, quelquefois sans lien apparent, et pourraient, sans peine, être détachés de l'ensemble, lus à la manière de saynètes autonomes qui rappellent celles du *Grand Paon-de-nuit* (14-15), comme lorsque l'enfant se cache dans une malle (18) ou qu'il mime la mort, les bras en croix, au sol, à la manière du Christ, dans une anecdote ciselée, écrite sur le registre

³ Sur la notion de sutures chez Perec, voir Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan université, « Écrivains », 1999.

comique et achevée par une chute (19-20).

La plupart de ces passages se ramassent autour d'un noyau narratif ténu ou de faits, parfois privés de toute explication. De longueur variable, ils peuvent se réduire au pur constat d'une phrase nominale isolée : « Né, comme Marie, un 9 octobre. » (22) Le participe passé évince le sujet pour laisser résonner un lien potentiel avec la mère qu'aucune glose n'est en mesure d'affermir ou d'attester. C'est l'infra-ordinaire de la biographie qui essaime, avec ses coïncidences, relevées parce qu'elles pourraient être signifiantes mais sans prendre le risque de les actualiser et, peut-être, de les forcer, de les fausser, en leur octroyant un sens que rien ne garantit. Quand la vie est marquée par le vide, le blanc et le tragique, l'écriture morcelée sur des faits pourrait bien être la seule ressource disponible pour certains, comme Perec qui y avait eu recours, notamment dans *Je me souviens* et *Ellis Island*, ou encore Marianne Rubinstein qui, dans *C'est maintenant du passé*, prend pour modèle, comme Perec, les *Notes de chevet* de Sei Shônagon⁴. Est-ce un hasard si Perec et Cohen ont tous deux pratiqué cette écriture minimaliste de l'ordinaire quand ils ont tous deux été confrontés à un passé foré par la disparition ? C'est le rêve d'une impossible quotidienneté, d'une banalité que l'Histoire a évacuée, qui, sans être formulé explicitement, hante ces textes.

À DISTANCE DE L'HISTORIOGRAPHIE

Écrire avec et sur les faits est ainsi autant une nécessité, imposée par les blancs du savoir, un fantasme d'échapper au gigantisme de l'Histoire, qu'un garde-fou contre l'affabulation. La parole de l'historien, volontiers mobilisée pour remplir les lacunes des enquêtes familiales

⁴ Perec s'y réfère dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 165-166, et Marianne Rubinstein dans *C'est maintenant du passé*, *op. cit.*, p. 117.

de Modiano, Mendelsohn ou Jablonka, pour inscrire les trajectoires individuelles dans un cadre collectif, s'amenuise pourtant à l'extrême. Elle n'émerge que par touches discrètes, brèves mentions ou courts paragraphes (36). Même ce recours semble, chez Marcel Cohen, inenvisageable⁵.

Un unique épisode questionne ouvertement la réticence face à l'historiographie qui caractérise *Sur la scène intérieure* : la cérémonie de dévoilement d'une plaque à l'hôpital Rothschild où la mère du narrateur avait été internée (45-53). La plupart des événements qui s'y déroulent, comme la présence de deux femmes à la fenêtre ou le bruit du micro, ont « quelque chose de sacrilège » (48) dans ce lieu qui fut le dernier à permettre un contact avec la mère. La scène est l'occasion d'allocutions sur le passé que le narrateur commente de la sorte :

Les discours n'étaient pas dénués de sens. Ils étaient même pertinents. Simplement, les considérations générales sur l'Histoire, sur l'Humanité, sur le Crime étaient si graves que personne n'aurait songé à évoquer la solitude d'une jeune mère avec son bébé dans les bras, perdant ses cheveux, et qui, derrière une vitre, articulait des mots sans oser les prononcer, se découvrait chaque jour un peu plus abandonnée [...]. (50)

Par sa généralité même, par l'étendue du Mal qu'il dévoile, le discours officiel, celui de la mémoire comme celui de l'Histoire, ne peut pas renouer avec les existences

⁵ La relation de l'écrivain avec le discours de l'historien n'est d'ailleurs pas privée d'ambiguïté dans les autres volumes de la série *Faits* comme le remarque Marie-Jeanne Zenetti, soulignant que l'auteur met en scène des discours issus des sciences humaines, s'appuie régulièrement sur des travaux d'historiens qu'il juxtapose cependant sans produire d'analyse ou de discours unificateur (cf. *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014).

individuelles, comme en convient aussi Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* au moment de visiter Auschwitz⁶. D'autant que « [d]evant son micro, l'orateur parlait [...] au passé, mais comme si le passé ne se conjugait jamais au présent. Cela aussi semblait tout à fait anachronique. » (50) Or la douleur et le lien rompu avec les disparus, eux, se disent et se vivent avant tout au présent. C'est ce que confirme la réaction de la foule quand elle perçoit les sanglots d'une femme parmi elle et que l'orateur élève la voix pour couvrir les bruits. Le narrateur est saisi par la honte parce que, comme les autres, il se tait au lieu d'accueillir cette plainte. Il en vient alors à exprimer son rejet de tout ce qui a trait à la commémoration :

Pour ceux qui se souviennent, la mémoire ne relève ni du devoir, ni d'une fraternité posthume. Toute injonction à se tourner vers le passé ne paraît pas seulement risible, elle est presque insultante. Dans la foule, l'inconnue se voyait sommée de se recueillir alors même qu'elle semblait avoir tout le poids sur les épaules. Comment ne pas avoir le sentiment, et à tort sans doute, que cette femme était de trop, que sa place n'était plus là, que, dans la foule, ses larmes n'étaient plus recevables ? (51-52)

La mémoire ne peut répondre à quelque impératif. Parce que collectif, légitimé par les autorisés, standardisé, l'acte de commémoration ne peut pas héberger dans leurs expressions singulières les relations entretenues individuellement avec la disparition. Une poétique du texte

⁶ Daniel Mendelsohn affirme ainsi : « Auschwitz représentait le contraire de ce qui m'intéressait » parce qu'il est « le symbole géant, la généralisation grossière, la formule consacrée de ce qui est arrivé aux Juifs en Europe ». Or « c'était pour sauver mes parents des généralités, des symboles, des abréviations, pour leur rendre leur particularité et leur caractère distinctif, que je m'étais lancé dans ce voyage » (Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, trad. P. Guglielmina, Paris, « J'ai lu », 2010 [2006], p. 204-205).

se dessine en creux dans ce refus : *Sur la scène intérieure*, incapable de se satisfaire d'une parole au passé, figée dans son historicité, ou d'une mémoire collective, se replie sur le minuscule et le quotidien des vies brisées.

UNE ENQUÊTE SANS ENQUÊTE ?

C'est dès lors sur le mode du scrupule et de la vigilance que s'écrit le texte où se relayent des passages en italique et en romain. Une brève note signale le rôle de cette alternance : l'italique estampille les souvenirs de l'enfant, « reproduits aussi fidèlement que possible, comme autant de petites anamnèses » (15), alors que les caractères romains sont utilisés pour relater les découvertes faites par l'adulte. Comme dans *W* de Perec où la fiction et l'autobiographie s'opposent typographiquement, un tel dispositif met en lumière ce qui relève de l'enquête menée après et ce qui a été vécu par l'enfant. Il traduit une défiance devant le risque de s'approprier ce qui n'est pas de l'ordre du souvenir personnel. Il fait voir les béances, en séparant le passé et le présent de l'investigation, fonctionne comme une fin de non-recevoir adressée à la reconstruction *aposteriori* et à l'illusion réaliste.

Matérialisant une exigence de l'exactitude et un désir de ne pas frelater les souvenirs, ce balancement est l'expression la plus économique qui soit d'une épistémologie de l'enquête. Exprimée au niveau de la structure du texte, celle-ci ne s'objective que rarement dans un discours qui en détaille les règles, les enjeux, les risques et les implications ainsi que le font par exemple Jablonka ou Mendelsohn. Une telle mise à distance s'accroît d'ailleurs quand on constate que les passages reconstruits après-coup, imprimés en romain, ne précisent pas toujours la source des informations rapportées.

C'est aussi pourquoi, alors même que le texte se morcelle, l'enquête et l'enquêteur ne viennent pas pour autant rétablir une sorte de fil directeur du récit comme c'est le cas chez Modiano, Mendelsohn et Jablonka où la mise en scène de l'investigation façonne une trame narrative qui rassemble *a minima* les fragments éparpillés au sujet des disparus. Marcel Cohen se prive, lui, de tout ce qui pourrait relever de l'enchaînement, du mouvement, du suspense, de la tension, de la dramatisation, autant d'éléments inhérents à l'intrigue qui, peu ou prou, se forme autour de l'investigation et de celui qui la pilote. Les rares recherches détaillées se présentent plutôt comme des micro-enquêtes sur des petits faits ou objets, comme le violonou l'eau de Cologne de Jacques (72-73, 123-127).

Marcel Cohen éloigne de la sorte tout ce qui appartient à une forme d'ostentation personnelle et d'héroïsation de l'enquêteur, de sa ténacité, de ses réussites, de ses échecs. C'est qu'il s'agit de donner la priorité aux autres. Dès que l'enquêteur se peint au travail, il risque d'accaparer l'attention, desécréter de l'intrigue et de déplacer la focale. Si le titre du texte affiche d'emblée une subjectivité, celle-ci n'a aucune exclusive. L'article défini n'attribue à personne « la scène intérieure ». L'interrogation sur son propre destin plane pourtant sur le récit mais elle n'est presque jamais questionnée expressément. C'est la structure du texte qui, peut-être, nous en parle en premier, avec ses sections dévolues à Maria, Jacques, Monique, Sultana, Mercado, Joseph, Rebecca et David. On ne peut manquer de le noter : tous ont été déportés entre septembre et décembre 1943, à l'exception de David, en 1944 ; toutes les générations sont concernées, celle des grands-parents, des parents, des enfants ; tous, autour de lui, ont disparu presque en même temps. Le narrateur qui nous parle est un rescapé. C'est seulement vers la fin, dans la section

consacrée à Mercado, qu'émerge discrètement la question de son destin. Celui-ci raconte que son grand-père avait scolarisé leur bonne, Annette (108), révélant peu à peu comment celle-ci l'a sauvé d'une rafle, l'a emmené en Bretagne, comment, avec elle, « une vie d'enfant caché commençait » (113). Le narrateur s'interroge avant de faire le récit de son sauvetage par Annette : « serais-je, vraiment, passé à travers les mailles du filet si, bien des années avant la guerre, Mercado n'avait décidé de réinscrire Annette à l'école ? » (112) Sa survie, il la doit à cette femme et peut-être à son grand-père, mais il ne la place jamais au cœur du récit.

DES BIOGRAPHIES PAR LES OBJETS

On comprend ainsi mieux que, s'écrivant depuis des lambeaux de réel, *Sur la scène intérieure* ait choisi d'être aussi un recueil de biographies par les objets. Car c'est par eux qu'un lien peut se tisser, comme lorsqu'un proche fait remarquer au narrateur qu'il a longtemps porté des lunettes similaires à celles de Jacques, auxquelles il n'a renoncé que pour un modèle analogue à celles de Joseph (75). Marcel Cohen retrace la vie de ses proches par celles d'objets, en particulier pour son père à propos de qui se succèdent le violon, la résille, le pot de Gomina en porcelaine qui a été brisé (78), un étui à cigarettes, un ours brun en bois sculpté (79), un sac qu'il avait confectionné et que le narrateur a utilisé pendant longtemps, notant que le seul reproche qu'on pouvait lui faire « était de trop rappeler la guerre » (83). Trop la guerre mais, peut-être, pas assez les disparus eux-mêmes...

Métonymies des défunts sans jamais devenir des fétiches, ces traces miniatures autorisent un ancrage qui est aussi, pour reprendre une expression de Perec dans *W*, un

encrage⁷. Nulhasard dès lors à ce que le récit s'ouvre par l'un de ces objets : le coquetier que Marie a offert à l'une de ses amies (13). Mais l'encrage ne suffit pas toujours à ancrer. Le texte a alors besoin d'incarner ces objets, de nous les donner à voir, grâce à des photographies qui complètent celles de chaque disparu, placées à l'ouverte de la section qui le concerne. Le texte fait parfois référence directement aux visages photographiés (111) tandis qu'il entretient un silence complet sur les images des objets qui, eux, sont évoqués en dehors de toute référence à leur reproduction. Le lecteur n'est donc pas averti qu'il pourra les contempler à la fin du texte, rassemblés sous une appellation désinvestie de tout affect : « Documents ». Celui qui est immergé dans sa lecture a toute chance de ne pas avoir repéré au préalable leurs photographies. *Sur la scène intérieure* se lit d'abord comme un texte dont les images sont uniquement celles des disparus, et non des objets. Il aurait ainsi comme un épilogue sur le mode mineur : des objets auxquels le texte a donné une histoire pénètrent d'un seul coup dans la sphère du visible. Que se passe-t-il en nous ? Nous sommes invités à confronter ces images avec la représentation que nous nous en sommes faite. Plus encore : nous sommes encouragés à reprendre le texte, à traquer leur présence dans le livre, à faire nous-même œuvre d'enquêteur. Pouvons-nous les identifier ? Dans quel ordre apparaissent-ils ? À quel disparu sont-ils associés ? Nous relisons l'histoire de ces objets, nous leur restituons leur importance et leur singularité. Nous faisons surtout, à une échelle dérisoirement petite, dans l'espace et le temps tellement restreints d'un livre, l'épreuve de notre propre mémoire, de ses imperfections et de ses impasses. La comparaison s'impose et elle contient, presque à elle seule, tout ce *pathos* que le livre

⁷ Perce Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997 [1975], p. 59.

expulse de ses pages : en regard des souvenirs du narrateur dont nous avons suivi le cheminement accidenté, les vicissitudes, les zones d'ombre, le clignotement incessant, les insuffisances de notre mémoire ont quelque chose d'inadmissible.

Une autre collusion, plus sidérante peut-être, est occasionnée par ces images : c'est celle qui s'opère entre les objets et les personnes, celle qui est le signe de la disparition et de ce qui reste, de l'écart entre le projet d'un effacement total et ce qui a malgré tout subsisté. Le narrateur constate par exemple comment le petit chien qui lui servait de jouet, reproduit sur la deuxième photo, a pu « survivre aux désastres » (63). Concernant le violon de son père, lui aussi photographié, il note que « l'instrument a survécu à sept déménagements » (68). Le verbe est le même et le rapprochement est inévitable : le père, lui, n'a pas connu le même destin. Le malaise est grand face à la disproportion : les seuls survivants photographiés sont des objets et jamais des êtres humains qui ne deviennent *visibles* sur une image que quand ils ont *disparu*.

Le violon, troisième « document » présenté à la fin, a, à cet égard, un statut à part : le lecteur a déjà pu l'observer sur la photographie de Jacques donnée en tête de sa section. Cette dernière est singulière puisque deux versions de la même image sont reproduites côte à côte. Ces deux photos sont interrogées minutieusement par le narrateur dans le but de découvrir si Jacques savait ou non jouer du violon, si l'instrument avait été utilisé et d'où proviennent les différences d'expression de son visage sur les deux clichés. Cet examen est raconté précisément et c'est quasiment le seul passage où une enquête quelque peu méthodique est décrite. L'intérêt est celui-ci : être sûr qu'il ne s'agit pas d'une pose. « On ne peut arracher un tel secret au passé et se contenter d'approximations » (66), affirme gravement le narrateur

qui a pris l'avis d'un professionnel lui certifiant que Jacques était un violoniste confirmé. La conclusion est que celui-ci ne simule pas pour les besoins de la photographie ; il joue. L'essentiel est là : « Tout à coup, il ne s'agissait donc plus d'une simple photo de Jacques, ni même de deux photos : un violoniste jouait sous mes yeux. » (66) C'est le mouvement qui ressuscite et dont on s'approche, le quotidien qui renaît, qui vient remettre le vivant à sa place et tempérer, au moins partiellement, l'absence de véritables souvenirs au sujet de cette passion pour la musique.

Qui plus est, ces deux photographies sont les seules à réunir un disparu et un objet survivant. Quand le lecteur découvre, à la fin, le violon, il avise en réalité beaucoup plus un manque qu'un objet : une place est vacante, c'est celle de Jacques. C'est la disparition qui apparaît brutalement sous nos yeux, qui se concrétise d'un coup.

Ce rapprochement entre un être humain et un objet se produit aussi avec la petite sœur déportée, Monique, dont la date de naissance et la date de convoi sont effroyablement proches. Tournant la page, le lecteur ne trouve pas, comme il s'y attendait, la photographie de la disparue mais à la place deux images de sa gourmète, l'une à l'endroit, avec son nom, l'autre à l'envers, avec sa date de naissance, inscrite une nouvelle fois. C'est, là encore, l'absence d'un visage que le lecteur voit.

L'ÉTIOLEMENT DE LA MÉMOIRE

« Aujourd'hui encore, chaque fois que je vois un tapis rouge dans un escalier, je pense à celui du boulevard de Courcelles. Le tapis me rappelle les assiettes, lesquelles me font penser à la soupe aux poireaux pommes de terre de Sultana et d'Annette » (101) : cette chaîne du souvenir, qui

procède par associations et glissements métonymiques successifs, ne connaît aucune arrivée métaphorique, comme c'est souvent le cas chez Proust⁸. Il n'y aura pas de cathédrale de la mémoire, mais une patiente collecte des faits et un progressif étiolement des souvenirs.

Un examen plus attentif de la répartition de l'italique et du romain révèle en effet ce que le récit ne parvient pas toujours à dire : la plupart des objets dont l'existence est retracée ne peuvent pas déclencher de « petites anamnèses » (15). Le coquetier, qui est convoqué dès la première phrase et sera le premier objet reproduit dans les « documents », n'existe que dans une section en romain. Le petit chien lui aussi s'écrit en romain et le narrateur indique ceci : « À défaut de me rappeler quoi que ce soit, il m'a beaucoup appris sur Jacques, et en premier lieu sur son habileté manuelle peu commune. » (62) Le violon, troisième objet photographié, se trouve dans la même situation et le narrateur signale qu'il ne se souvient pas avoir entendu son père en jouer (64). Il faut attendre plusieurs pages pour en apprendre le pourquoi : « la raison me paraît aujourd'hui aveuglante : lorsqu'on portait l'étoile jaune, il n'était pas utile, pendant l'Occupation, de se rappeler à l'attention de ses voisins » (67). Cette chute, où l'Histoire survient sans aménité, contient un implicite tragique : la mémoire d'avant est pauvre, l'Histoire, « avec sa grande hache⁹ », l'a peut-être fauchée puisque le souvenir de son père jouant du violon avant-guerre semble avoir irrémédiablement disparu. À deux reprises, le narrateur précise ceci : « j'ai le petit chien jaune sous les yeux tandis que j'écris ces lignes » (62), « [l]e violon est devant moi tandis que j'écris » (68). Les « documents » ne sont pas des

⁸ Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 41-63.

⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 17.

objets du souvenir, ce sont des opérateurs d'écriture et des vecteurs vers un quotidien non pas retrouvé mais imaginé.

Sur la scène intérieure est ainsi un texte où les faits suppléent des souvenirs en voie d'effritement, comme en témoigne la progressive disparition de l'italique au profit du romain à partir de Monique, après qui les sections deviennent beau-coup plus courtes : un seul passage en italique au début de cette section, deux au sujet de sa grand-mère, un seul pour son grand-père, puis aucun pour Joseph, Rebecca et David. Le livre ne marche pas vers l'épanouissement d'une mémoire retrouvée mais s'étend peu à peu dans un assèchement du souvenir et du savoir, à mesure que les disparus sont de moins en moins proches du narrateur. La séparation entre le romain et l'italique est d'ailleurs beaucoup moins nette que celle qui prévaut dans *W* où la distinction typographique entre la fiction et l'autobiographie ne pose pas problème. La mention « [d]ans mon souvenir » (124) peut ainsi s'infiltrer étrangement à l'intérieur d'un passage en romain. De la même manière, au sujet de Rebecca, le narrateur explique : « Lorsque je la rencontrais dans l'appartement de mes grands-parents, c'était toujours furtivement, presque par effraction [...]. Je ne retrouve bien que le froissement de ses amples jupes noires dans la pénombre. » (131) Indubitablement, il y a souvenir mais celui-ci est traité comme une information rapportée. Glissé dans une section en romain, il s'agit d'un souvenir en contrebande. Trop ténus et trop liés à d'autres, ces micro-souvenirs peuvent difficilement être isolés les uns des autres et ne sont plus insérés dans des passages en italique. Le narrateur en atteste comme au passage, au sujet de l'eau de Cologne : « les souvenirs les mieux établis n'étaient pas menacés seulement par le temps. Ils l'étaient aussi par la prolifération et la multiplicité des

ressemblances comme dans un jeu sans fin de miroirs. » (100) Ces souvenirs n'ont pas de réelle autonomie, ne parviennent pas à être détachés de leur recomposition *a posteriori*, comme dans le cas où le narrateur questionne la différence d'eau de Cologne entre Jacques et Joseph (123-124).

Se trouve-t-on alors face à un renoncement progressif au discours du scrupule qui voulait maintenir la frontière entre les faits et la mémoire ? En partie seulement. Tout se passe comme si, après les efforts déployés pour collecter les traces sur la mère et le père, le travail d'exactitude et de distinction perdait un peu de sa pertinence. Que peut-il par exemple si même la photographie de Rebecca donnée en ouverture de section n'est peut-être pas la sienne (132) ? Faits et souvenirs se fragilisent tout en se soutenant réciproquement. Tout cela ne transforme pas pour autant *Sur la scène intérieure* en un livre désabusé. Il s'agit plutôt d'un livre lucide qui éconduit les fausses consolations. Son entreprise, annoncée au début, n'était nullement de redécouvrir une mémoire engloutie mais d'interroger les faits et les objets pour redécouvrir une vie, fût-elle forée de lacunes, chez ceux que le nazisme avait voulu anéantir :

Aux monstruosité passées, il n'était pas possible d'ajouter l'injustice de laisser croire que ces matériaux étaient trop minces, la personnalité des disparus trop floue et, pour utiliser une expression qui fait mal mais permettra de me faire comprendre, trop peu « originale » pour justifier un livre. (8)

Est-il besoin d'une cathédrale du souvenir pour redonner leur vie aux disparus ? Pour faire de leur disparition un livre ? Pour restaurer une quotidienneté que l'Histoire avait broyée ? Le narrateur n'a-t-il pas eu l'immense bonheur de voir Jacques jouer du violon, à défaut de l'entendre ? Marcel Cohen écrit sur des faits ; c'est sur eux et les blancs qui les accompagnent qu'il érige, à sa manière, humble et

minuscule, un monument à la mémoire des disparus. De ce point de vue, le pari est gagné et l'on ne saurait se taire à notre tour sans leur rendre un ultime hommage, en citant, une nouvelle fois, leurs noms, Maria, Jacques, Monique, Sultana, Mercado, Joseph, Rebecca, David, parce que, comme l'indiquait Gary en mettant le point final aux *Cerfs-volants* et à toute son œuvre, en convoquant le nom du pasteur André Trocmé, qui avait sauvé de la mort des enfants juifs au Chambon-sur-Lignon, « on ne saurait mieux dire¹⁰ ».

Maxime DECOUT

Ce texte a initialement été publié dans Jérémie Majorel et Marie-Jeanne Zenetti (dir.), *Lire Marcel Cohen*, Paris, Hermann, 2021, p. 155-170.

© Hermann, www.editions-hermann.fr

¹⁰ Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005 [1980], p. 369.