



Varia 2

- Marie-Jeanne Zenetti

Écrire avec et contre l'image, dispositifs de l'enquête
mémoirelle dans *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*
de Georges Perec et Robert Bober et *Les Émigrants* de W. G. Sebald

Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement¹.

Le parallèle tissé par W. G. Sebald dans *Austerlitz* entre processus mémoriel et développement photographique, s'il a été posé bien des fois depuis l'invention du daguerréotype, présente ici pourtant des accents singuliers, en ce qu'il se place non sous le signe de l'évidence, mais sous celui de l'image fuyante, qui se dérobe à toute tentative prétendant la fixer. La photographie comme le souvenir, dans une commune précarité, « s'assombrissent » et « échappent » à qui veut les saisir. L'image photographique, si elle est synonyme de cette magie de l'apparition qui

¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, Gallimard, « Folio », p. 109.

caractérise la mémoire, porte également, et comme elle, le risque permanent d'une disparition, où l'opacité de la chambre noire ferait retour.

Comment alors pallier cette dissolution, si ce n'est à travers le travail patient de l'écriture qui ressaisit, rassemble, et peut-être cerne les ombres ? L'hypothèse qui sera proposée ici est celle d'une investigation littéraire de la mémoire qui ne pourrait être menée à bien qu'à travers une approche mixte alliant photographie et écriture. Evoquant l'un comme l'autre les histoires d'émigrants, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errances et d'espoir* de Georges Perec et Robert Bober et *Les Émigrants* de W.G. Sebald se rejoignent autour d'une pratique littéraire de l'investigation, de l'enregistrement et de la transcription. En collectant les histoires de personnes croisées au cours de leur existence, en consignant ces vies menacées par l'oubli, ils interrogent le rapport de la littérature à l'exil, à la mémoire et à la disparition. Ce dialogue avec l'autre passe par un dialogue avec l'autre de la littérature : les photographies qui font partie intégrante de ces œuvres manifestent ainsi le désir, mais également le besoin qu'ont ces auteurs de collecter des indices, de multiplier les langages, de croiser les pratiques. Ils pensent l'écriture comme lien entre passé et présent, entre leur histoire et celle d'autrui, entre ici et ailleurs, et semblent nous dire que la mémoire et le réel ne s'approchent que dans la mixité des gestes et des discours.

Il s'agira ainsi, dans ces deux œuvres, d'étudier le dialogue entre écrit et image comme dispositif d'enquête et de questionnement de l'investigation littéraire et mémorielle. On pourra dans cette optique interroger la notion de dispositif en tant que combinaison d'éléments hétérogènes articulés à des fins stratégiques. Au-delà d'une simple complémentarité (le texte commentant l'image, l'image venant à l'appui du texte sur le mode de l'illustration ou de l'ancrage du récit dans le réel), ces œuvres proposent un décalage, une association problématique, une mise en rivalité et en tension des médiums. Dans ces œuvres hantées par la lecture et l'écriture de l'image, avec l'image ou contre l'image, il s'agira ainsi de voir comment la photographie informe en profondeur une poétique de la trace mémorielle fondée sur un rapport à l'altérité.

Mixité et écueils de l'enquête mémorielle

Les deux œuvres que l'on propose de rapprocher ici sont certes unies par une thématique commune, celle de l'exil, mais aussi, au-delà, par une logique semblable, celle de l'investigation mémorielle, que vient scander la présence d'images photographiques. Elles s'offrent toutes deux au lecteur sous la forme complexe d'objets mixtes, alliant différents types de discours, que l'on tentera de décrire rapidement avant d'en analyser le fonctionnement.

Récits d'Ellis Island, histoires d'errances et d'espoir de Georges Perec et Robert Bober est une œuvre multiple, complexe, non seulement par sa structure mais aussi par son histoire. À un même titre correspondent en réalité différentes œuvres. Un film, d'abord, co-réalisé par Bober et Perec entre 1978 et 1980, peu avant la mort du second. Ellis Island, île située juste en face de Manhattan, a constitué entre 1892 et 1924 l'antichambre du rêve américain. Là étaient accueillis les migrants européens désireux d'entrer aux Etats-Unis ; ils y passaient une visite médicale et un entretien, à l'issue desquels ils étaient autorisés ou non à venir s'installer dans le pays. Quand Perec et Bober se rendent sur l'île, en 1978, dans le but de réaliser un film sur son présent et son histoire, les bâtiments ont été abandonnés depuis plus d'un quart de siècle et seuls les touristes foulent encore la terre d'Ellis Island. Le film, qui répond initialement à une commande de l'INA, est tourné essentiellement en 1979, puis diffusé sur TF1 les 25 et 26 novembre 1980, en deux parties : la première, « Traces », déroule un commentaire écrit et lu par Perec, et qui se superpose aux images filmées sur l'île ; la seconde, « Mémoires », regroupe une série d'entretiens de témoins². La même année paraît aux éditions du Sorbier un livre, réédité en 1994 par P.O.L. Souvent décrit comme un « journal de tournage », il reprend le titre mais modifie la structure du film. Après un chapitre intitulé « L'île des larmes » qui retrace l'histoire de l'île chronologiquement d'un point de vue surtout informatif, « Description d'un

² Un extrait du film et une interview de Georges Perec et Robert Bober sont consultables sur le site internet de l'INA aux adresses suivantes : <http://www.ina.fr/media/television/video/CAA8001860205/dessin-recits-d-ellis-island.fr.html> et <http://www.ina.fr/video/MAN8597484225/extraits-du-dvd-consacre-a-georges-perec-volume-1.fr.html>.

chemin » reconfigure ces données, sous la forme d'une exploration et d'un questionnement poétique, qui correspond au commentaire lu par Perec dans la première partie du film. Ainsi, l'avancée dans la lecture se fait sous la forme d'un parcours, comme si les enquêteurs avaient cherché, à partir des indices rassemblés, à s'approprier ce lieu et son histoire. Le second volet du film, « Mémoires », se retrouve également dans le livre, mais séparé des parties précédentes par deux nouvelles sections, « Album », qui présente des photographies d'archives, et « Repérages », consacrée au déroulement du projet. Enfin, en 1995, un livre simplement intitulé *Ellis Island* est publié chez P.O.L., sous le seul nom de Perec : il contient uniquement les textes correspondant aux deux premiers chapitres « L'île des larmes » et « Description d'un chemin »³.

Si l'on s'intéressera ici principalement au « journal de tournage », il convient de garder à l'esprit cette plasticité de l'œuvre, qui semble irréductible à un seul de ses aspects, qu'il soit documentaire, cinématographique ou poétique. *Récits d'Ellis Island* n'est pas un objet de forme unitaire : les différentes moutures de l'œuvre dialoguent, langage et image s'y répondent, s'y mêlent, et nous verrons que cette mixité des médiums prend sens dans le questionnement ouvert par Perec et Bober. Tous deux d'origine juive polonaise, ils assument dans cette œuvre une approche individuelle et subjective du lieu. Il s'agit selon Perec de « tenter de se représenter » ce qu'ont pu vivre les migrants arrivant et patientant à Ellis Island, ultime étape sur la route de l'exil. Il s'agit également de sonder les raisons qui les poussent, en tant qu'auteurs et en tant qu'hommes, à réaliser le film et à écrire le livre, tout en se confrontant à la difficulté d'une telle tentative : comment aller au-delà des apparences et des faits pour retrouver le vécu de ceux qui ont autrefois transité par l'île?

Dans *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)*, W. G. Sebald enquête lui aussi sur l'exil. Cette œuvre, publiée en allemand en 1992, la première de l'écrivain à avoir été traduite en français (1999), a connu un succès important, qui lui a valu

³ Pour davantage de précisions, on se reportera à l'analyse très complète que proposent A. Chauvin et M. Madini, dans leur article intitulé « La remontée des images, sur les *Récits d'Ellis Island* », dans *Le Cabinet d'amateur*, n°6, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, décembre 1997, pp. 39-81

plusieurs prix et une reconnaissance internationale. L'auteur y rassemble quatre histoires, intitulées d'après le nom de leur protagoniste, quatre histoires d'hommes exilés, que le narrateur, qui a été lié à chacun d'entre eux, tente de reconstituer, à travers ses propres souvenirs, mais aussi à travers des entretiens menés auprès de leurs proches et des photographies ou des documents trouvés, reproduits en partie dans le livre.

Lui-même exilé de son pays natal, l'Allemagne, Sebald s'avouait incapable d'y habiter, tant il avait subi la lourde atmosphère d'après-guerre, le silence étouffant de cette époque sur laquelle pesait la honte de la guerre et de la Shoah. Il avait choisi en 1966 de s'expatrier en Angleterre, tout en restant attaché à son pays d'origine par la langue et la culture, ses quatre « romans » ayant tous été écrits en allemand. Tous également comprennent des photographies en noir et blanc, sans légendes, disséminées entre les pages. Elles prennent place dans la patiente reconstruction du passé à laquelle l'auteur se livre, tissant imperceptiblement fiction et document, image et écriture.

Les deux œuvres dont il est ici question, au-delà d'une proximité thématique, semblent donc liées par des ressemblances formelles et structurelles. Mêlant l'une comme l'autre photographies et textes, elles s'inscrivent dans une logique commune d'investigation mémorielle qui informe le récit, lui donne forme en lui donnant sens. Confrontés au besoin de restituer le vécu d'autrui, Perec et Bober d'un côté, Sebald de l'autre se voient contraints d'inventer une forme nouvelle, forme mixte susceptible d'accueillir la multiplicité chatoyante des fragments d'un passé fuyant et menacé par l'oubli. Car la mort pèse sur l'une et l'autre œuvre. Mort de ces hommes et de ces femmes qui nous fixent du regard sur les photographies d'archives dans l'« Album » des *Récits d'Ellis Island*, mort à venir de ces anciens migrants, tous âgés, auxquels Perec et Bober cèdent la parole au cours des entretiens, mort de ces exilés qui hantent le narrateur des *Émigrants*, suicidés pour la plupart, et dont la mémoire ne tardera pas à disparaître si l'écriture n'en conserve la trace.

C'est donc sous la menace conjointe de la mort et de l'oubli que *Récits d'Ellis Island* et *Les Émigrants* s'inventent en tant que formes de l'enquête

mémorielle. Cette logique d'investigation, très présente, structure en effet l'une et l'autre œuvre. La première, *Récits d'Ellis Island*, s'ouvre ainsi sur une brève histoire de « l'île des larmes » et sur une description des formalités d'entrée auxquelles les émigrants étaient soumis. Puis, « Description d'un chemin » déploie d'autres informations collectées par les auteurs, sous forme cette fois d'inventaires : nombre de migrants originaires des différents pays égrenés de ligne en ligne, noms des bateaux qui les ont transportés, noms des ports d'où ils partaient...

 cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
 quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
 un million d'émigrants en provenance de Suède
 six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne⁴.

Ce début, qui porte la marque des listes chères à Perec, s'inscrit dans une logique rigoureuse de l'enquête, où les auteurs choisissent de rassembler, avant toute construction interprétative, les chiffres, les données concrètes et matérielles, sur un mode aussi exhaustif que possible. Très vite pourtant, ces informations semblent perdre de leur force concrète pour glisser vers une forme paradoxale d'abstraction, renforcée par la litanie qui semble progressivement les dé-réaliser, les entraîner dans une logique hypnotique et musicale. Perec d'ailleurs évoque bien dans son texte ce risque de dissolution qui menace toute tentative de reconstitution du passé.

 comment reconnaître ce lieu ?
 restituer ce qu'il fut ?
 comment lire ces traces ?
 comment aller au-delà,
 aller derrière [...] ⁵ ?

Car ce qu'ambitionnent les auteurs, ce serait d'accéder à la mémoire d'autrui, des anonymes, morts pour la plupart, et qui n'ont laissé ni témoignage ni

⁴ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., 2007, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

trace d'aucune sorte ; de donner voix à un passé singulier et qui semble impossible à atteindre par le seul biais des informations fournies dans les livres, ou par les propos du guide touristique que le film nous invite à suivre ; aller « au-delà » des faits pour tenter de reconstituer le vécu d'hommes et de femmes que les manuels d'histoire réduisent à des poignées de chiffres, « la sécheresse des statistiques officielles »⁶.

L'œuvre de Sebald témoigne d'un souci similaire : accéder à la mémoire d'individus, au-delà des simples données que les journaux veulent bien livrer dans les trop superficielles rubriques nécrologiques rapportant « la disparition d'un cher concitoyen » (Paul Bereyter) ou dans leurs suppléments illustrés, vantant la cote élevée des tableaux du peintre Max Ferber. Mais une enquête s'impose pour reconstruire l'histoire de ces hommes, souvent secrets, eux-mêmes hantés par une mémoire traumatique et parfois lacunaire. Comme les migrants anonymes évoqués par Perec et Bober, ils n'ont pas pu témoigner de leur vie, de ce passé qui les a souvent poussés à la destruction, et l'œuvre se charge de prendre le relais de ce témoignage impossible, à travers l'enquête menée par le narrateur.

Cette enquête est triple, puisque qu'elle enchevêtre aux fils de ces vies les questionnements personnels du narrateur, qui à travers eux tente d'accéder à sa propre existence, mais également à certains pans de l'histoire européenne. Mêlant ainsi mémoire collective et mémoire individuelle, Sebald brouille aussi les frontières entre réel et fictionnel. La critique, soucieuse d'évacuer une lecture naïve, qui tendrait à considérer les récits sebaldiens comme des documents à part entière, a beaucoup insisté sur les procédés de reconstruction, de fictionnalisation, voire de manipulation à l'œuvre dans *Les Émigrants*⁷. Si cette interprétation a le mérite de mettre l'accent sur la dimension créée de toute œuvre littéraire, sur son autonomie et sur une écriture pensée comme réappropriation de données, elle risque à la longue de négliger ce qui apparaît comme un aspect essentiel de la démarche de Sebald. Il semble en effet que chez lui la fiction, les réarrangements,

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir S. Horstkotte, « Photo-Text Topographies : Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron », dans *Poetics Today*, vol. 29, n°1, « Photography in fiction », Spring 2008, Duke University Press, pp. 49-78.

la construction narrative doivent d'abord se comprendre comme les clefs d'accès à un passé autrement refusé⁸. Une lecture qui ferait des faits réels dont l'œuvre s'inspire autant de pré-textes semble réductrice. L'invention fabulatrice et la construction narrative sont ici autant de moyens mis au service d'une investigation qui mérite d'être prise au sérieux ; d'autant que, contrairement à d'autres œuvres du même auteur, *Les Émigrants* se détourne en partie de la première personne pour se consacrer à la vie d'autrui, d'hommes que l'auteur a réellement connus, et dont la mémoire articule clairement le projet à une exigence éthique.

Les deux œuvres prennent ainsi sens dans un paradoxe qui implique d'emblée une forme d'aporie, ou du moins d'écueil contre lequel l'écriture viendra constamment achopper. Perec et Sebald se construisent en tant qu'individus et construisent leur œuvre à partir d'une histoire qui s'est déroulée sans eux. Cette thématique de la dépossession n'est évidemment pas étrangère à leur biographie. Perec, dont les parents sont morts durant la Seconde Guerre mondiale, a écrit une œuvre hantée par cette disparition. « Quelque part, écrit-il dans « Description d'un chemin », je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même »⁹. Dans *Récits d'Ellis Island*, il s'interroge, ainsi qu'il le dit lui-même, sur une histoire « potentielle », « une autobiographie probable »¹⁰, une histoire qui aurait pu être la sienne et celle de Robert Bober, si leurs familles avaient choisi de poursuivre la route de l'exil au lieu de s'arrêter en France. Sebald, de son côté, est hanté par l'histoire de l'Allemagne et le silence qui a pesé sur elle, sur l'impossibilité que les Allemands ont eu à se reconnaître coupables des crimes nazis, mais également victimes de la guerre, et notamment des

⁸ Dans une série d'entretiens récemment parus en français, Sebald affirme ainsi que « les histoires telles qu'elles apparaissent dans le livre suivent d'assez près les grandes lignes, l'itinéraire de ces quatre vies telles qu'elles se sont déroulées vraiment. Les changements que j'ai apportés [poursuit-il], par exemple le fait de prolonger certains axes, d'abrégé certaines étapes, d'ajouter ou d'enlever quelque chose ici et là – tous ces changements sont secondaires, ce sont davantage des changements de forme que des changements de fond » (« Chasseur de fantômes », entretien avec E. Wachtel, dans L. S. Schwartz (éd.), *L'Archéologue de la mémoire*, traduit par D. Chartier et P. Charbonneau, Paris, Actes Sud, 2009, pp. 40-41).

⁹ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Op. cit., p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

bombardements de la guerre aérienne. Mais l'un et l'autre étaient trop jeunes pour témoigner d'une Histoire qui, « avec sa grande hache », a pourtant fait d'eux les hommes et les écrivains qu'ils sont devenus.

Comment alors écrire son histoire si l'on se sent dépossédé d'elle? Dans ces œuvres, ils semblent esquisser une échappatoire au dilemme qui les forcerait à écrire autre chose ou à se taire, échappatoire d'une « mémoire potentielle » où autrui pourrait devenir le relais de leur propre mémoire, et où l'auteur en échange se ferait le garant, le collectionneur et l'enquêteur de la mémoire d'autrui. Cette délégation du témoignage prend ainsi corps dans un échange, un va-et-vient continu, qui ne peut se construire qu'à travers l'enquête littéraire ou cinématographique. Elle se manifeste d'abord par la reproduction des paroles d'autrui, qu'il s'agisse des entretiens réalisés par Perec et Bober, des conversations transcrites par Sebald, ou des différents documents (carnets, journaux) qu'il reproduit dans ses livres. Mais cela passe également, et semble-t-il nécessairement, par une collecte qui excède les mots, par la recherche de traces plus tangibles que le langage n'en peut constituer. C'est dans cet échange et cette nécessité que prennent sens les photographies insérées dans ces œuvres, et sur lesquelles nous allons à présent nous attarder.

Les photographies : signes d'un mal d'archive, nostalgie d'une présence refusée.

Les photographies, en effet, engagent une autre idée de la création littéraire, qui implique moins l'invention que la recherche et l'utilisation de matériaux ou de documents. Elles participent d'une logique d'attestation, qui inscrit le discours artistique dans une certaine vérité historique ; ainsi documentée, l'écriture affirme constamment son lien au réel. Dans *Récits d'Ellis Island*, la partie « Mémoires », est entièrement constituée de témoignages d'anciens immigrants ayant transité par l'île, présentés sous forme d'entretiens, sur le modèle journalistique ; ils s'ouvrent tous par un paragraphe d'introduction et par un portrait photographique de chaque témoin, dont plusieurs sont des photogrammes extraits de la seconde partie du film. Ces images, qui font écho aux photographies d'archives présentes dans la

première partie du livre, doublent les interviews et fonctionnent comme autant de preuves du statut documentaire de l'œuvre. Elles sont là pour rappeler, par-delà la lecture personnelle que Perec et Bober ont pu proposer de ce lieu, que le projet s'inscrit dans une logique de restitution du passé. Dans *Les Émigrants*, Sebald insère des documents selon une logique similaire, bien qu'ils servent également d'autres fins. L'enquête en effet prend pour point de départ divers matériaux (carnets de lecture de Paul, notes de voyage d'Ambros, journaux intimes de la mère de Max Ferber, photos de famille) qui viennent étayer les dires de l'auteur. A première lecture, Sebald semble par ce geste se soustraire à l'arbitraire de la fiction, livrer des sources et donner ainsi à chacun la possibilité de juger de l'authenticité de ses propos. Dans un premier temps, l'image photographique paraît ainsi conférer au récit une crédibilité supérieure, et cette impression d'authenticité n'est compréhensible que si l'on se penche davantage sur les implications différentes qu'une photographie et un texte engagent en termes de réception.

Comme de nombreux théoriciens de la photographie l'ont longuement souligné, l'image photographique induit une réception particulière, car elle est spontanément perçue comme trace de ce que Roland Barthes dans *La Chambre Claire* nomme le « ça-a-été »¹¹. Nous ne lisons pas une photographie comme une simple image, mais nous reconnaissons en elle le résultat d'un procédé d'enregistrement, une fixation de la lumière émise ou reflétée par un sujet à un instant donné du passé. Ce savoir, que Jean-Marie Schaeffer désigne comme « savoir de l'archè »¹², savoir qui associe l'image aux procédés qui l'ont produite, nous permet d'interpréter la photographie comme un signe double, à la fois index et icône. Selon la tripartition proposée par Charles Peirce¹³, les signes se divisent

¹¹ « Le discours combine des signes qui sont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la Photographie je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : "Ça-a-été", ou encore : l'Intraitable » (R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres Complètes*, V, Paris, Seuil, 2002 (1980), p. 851).

¹² J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, pp. 13-58.

¹³ C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

en icônes, index et symboles. Dans les premiers, le signifiant entretient avec le signifié une relation de ressemblance (et en effet la photographie « ressemble » à ce qu'elle représente, de la même manière qu'un tableau figuratif). Dans la relation symbolique, le signifiant et le signifié sont liés de façon arbitraire (c'est le cas par exemple des lettres composant un mot). En ce qui concerne l'index, le signifiant est lié au signifié par une relation de causalité : ainsi la fumée fonctionne-t-elle comme signe du feu, elle désigne son origine. Or la photographie est d'abord perçue comme un index, autrement dit une trace, attestant que la personne photographiée a réellement existé, puisqu'elle s'est trouvée devant l'objectif et que son spectre lumineux a ainsi été capturé par l'appareil.

On voit alors combien l'insertion de photographies peut répondre au besoin d'un accès au passé formulé par Sebald et Perec. Contrairement à la multiplicité des discours, souvent contradictoires, ambigus ou lacunaires, la photographie, ainsi pensée comme trace du vécu, offrirait une mise en présence irréfutable, quasi immédiate, à laquelle l'écriture peut seulement rêver. Elle signerait dans le corps de l'œuvre une forme lancinante du « mal d'archive » qu'évoque Derrida dans un texte du même nom. Selon Derrida, Hanold, le personnage du roman de Jensen *Gradiva*¹⁴, « souffre du mal d'archive ». Il espère une trace où le passé s'affirmerait comme encore vivant, une trace qui se confondrait avec son origine même :

Hanold est venu chercher ces traces au sens littéral (*im wörtlichen Sinne*). Il rêve de faire revivre. Il rêve plutôt de revivre lui-même. Mais de revivre en l'autre. De revivre la pression ou l'impression singulière que le pas de Gradiva, le pas lui-même, le pas de Gradiva elle-même, ce jour-là, cette fois, à cette date, en ce qu'il eut d'inimitable, a dû laisser dans la cendre. Il rêve ce lieu irremplaçable, la cendre même où l'empreinte singulière, comme une signature, se distingue à peine de l'impression¹⁵.

¹⁴ *Gradiva*, roman publié en 1903 par l'écrivain allemand Wilhelm Jensen, raconte l'histoire d'un archéologue, Hanold, fasciné par une figure féminine représentée sur un bas-relief du musée de Naples. Il a inspiré à Sigmund Freud un texte majeur, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, que Derrida commente dans son essai en rapprochant le désir d'archive de l'archéologue de celui de Freud soucieux de remonter lui aussi à une origine.

¹⁵ J. Derrida, *Mal D'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 151.

Comment ne pas penser, en lisant ce texte, à certaines photographies où la lumière passée, captée et fixée, semble capable de faire revivre les morts ? Au portrait du jardin d'hiver que Roland Barthes contemple longuement dans *La Chambre Claire* ou aux photographies de l'album familial que Sebald feuillette et où quelque chose semble donné que l'écriture jamais ne parviendra à restituer ?

Une nostalgie similaire émane des photographies d'archive qui se trouvent doublement insérées dans les *Récits d'Ellis Island*, à la fois présentées dans l'« Album » et re-présentées dans des photographies de tournage où elles sont mises en scènes dans les lieux mêmes dont elles témoignent. Ainsi, l'une d'entre elles montre les bancs de la salle d'attente des bâtiments condamnés. Cette « photo de tournage », datée de 1979, représente, posée sur un banc, une ancienne photographie grand format, prise en 1905, que le lecteur a déjà vue dans la partie « Album » : on y voit une jeune femme assoupie sur des ballots de voyages, assise sur ces mêmes bancs qui accueilleront son image quelque soixante-quatorze années plus tard¹⁶.

Cette mise en abîme de la photographie va de pair avec le déroulement du projet, où la collecte des images, dans les archives, s'est révélée essentielle. Manipulées par les auteurs en amont de la réalisation du projet, puis pendant le tournage, enfin au sein du livre, elles structurent constamment l'élaboration de l'œuvre, la balisent, comme si les chemins de l'enquête partaient et aboutissaient toujours aux mêmes photographies. Les portraits de Lewis W. Hine que Perec et Bober ont placés dans certains lieux désaffectés d'Ellis Island semblent ainsi brusquement faire revivre ces corps qui, à trois quarts de siècle d'écart, ont été photographiés à l'endroit précis où les auteurs les mettent en scène. Porte d'accès privilégiée au passé, la photographie s'offre comme une empreinte et dénonce les apories d'un discours incapable d'offrir la même plongée dans le passé. Elle porte en elle la nostalgie d'un langage autre où le signe serait la trace vécue et indubitable de ce qu'il désigne.

¹⁶ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Op. Cit., p. 82 pour la photographie d'archive, p. 92 pour la photographie de tournage.

Le nécessaire dialogue entre écriture et photographie

Ouvrant une brèche entre présent et passé, la photographie véhicule de façon privilégiée l'émotion et confère à l'œuvre une apparente authenticité. Pour autant, cela n'implique pas qu'elle doive être considérée dans ces œuvres de façon trop naïve. Son statut de trace, s'il lui est immédiatement associé, n'en garantit pas pour autant la valeur documentaire. Celle-ci se voit au contraire constamment questionnée, en particulier par Sebald, un auteur fortement enclin au détournement documentaire. Dans son œuvre, l'authenticité associée à l'image photographique se révèle souvent trompeuse. Le quatrième et dernier récit des *Émigrants* comprend ainsi une photographie représentant l'autodafé perpétré en 1933 par les nazis à Wurtzbourg et dont l'artificialité est dénoncée par l'oncle de Ferber, Léo :

L'oncle avait qualifié la photographie de falsification. L'autodafé, disait-il, avait eu lieu dans la soirée du 10 mai, dans la soirée du 10 mai, répéta-t-il plusieurs fois, et comme, en raison de l'obscurité régnant en cette heure tardive, il était impossible d'avoir fait une photo utilisable, on ne s'était pas compliqué la vie, affirmait-il, on avait pris le cliché d'un quelconque rassemblement devant la Résidence, on avait rajouté un volumineux panache de fumée et un ciel nocturne d'un noir d'encre. Aussi le document photographique publié dans le journal était-il un faux. Et de même que ce document est un faux, dit l'oncle, comme si la découverte qu'il avait faite constituait la preuve décisive, tout depuis le début n'avait été que falsification¹⁷.

Cette dernière phrase est à prendre dans un sens multiple. Dans la bouche de l'oncle, elle concerne la propagande nazie ; au-delà, cette altération met directement en cause la valeur d'index des autres photographies présentes dans le texte, et amène le lecteur à s'interroger de la même manière sur les documents produits par l'auteur-lui même, dont le but revendiqué est de faire ainsi peser le soupçon sur l'ensemble des images, comme il le développe dans un entretien :

Cela ne pouvait pas être plus explicite. Cette photo fonctionne comme un paradigme pour toute l'entreprise. Le procédé photographique qui consiste à reproduire un élément du réel en prétendant que c'est le réel, mais ne l'est en

¹⁷ W. G. Sebald, *Les Émigrants*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Paris, Acte Sud, « Babel », 1999, p. 215.

aucune manière, a transformé la perception que nous avons de nous-mêmes, celle que nous avons des autres, notre notion du beau, notre notion de ce qui perdurera et de ce qui disparaîtra¹⁸.

Trompeuse, la photographie l'est doublement. Chez Sebald, elle présente toujours le risque d'un détournement, chez Perec et Bober, elle incarne une autre menace, celle d'une plongée dans le pathos que *Récits d'Ellis Island* aussi bien que *Les Émigrants* cherchent précisément à esquiver, car « il ne s'agit pas de s'apitoyer, mais de comprendre »¹⁹. La présence promise par la photographie peut dissimuler la mystification ou éluder les questions que l'œuvre cherche au contraire à formuler, comme en témoignent les lignes manuscrites reproduites dans le livre sous la forme d'un facsimilé et insérées entre des photographies dont elles semblent dénoncer l'inanité :

Cela ne veut rien dire de vouloir
faire parler ces images, de les
forcer à dire ce qu'elles ne
sauraient dire²⁰.

Christelle Reggiani dans son article sur la « poétique de la photographie » insiste en effet sur l'incomplétude de l'image photographique :

Déceptive, la photographie l'est ici doublement : son ancrage référentiel nécessite apparemment un recours au verbal, mais ce « titre » ne parvient pas à empêcher l'évanouissement radical de toute représentation²¹.

C'est donc bien que la photographie, même légendée, ne se suffit pas à elle-même et que la représentation ne saurait être donnée dans l'instant aussi bien que dans l'unique plan de l'image. On rejoint ainsi l'idée formulée par Sebald dans *Austerlitz* d'une image fuyante comme le souvenir, une image susceptible à chaque instant de s'assombrir et de dissoudre la représentation. D'où la nécessité de prolonger la photographie par un discours littéraire qui témoigne de ce besoin

¹⁸ W. G. Sebald, Entretien avec A. Lubow, « Franchir les frontières », dans *L'Archéologue de la mémoire*, Op. Cit., p. 165.

¹⁹ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Op. Cit., p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p.41.

²¹ C. Reggiani, « Georges Perec : une poétique de la photographie », dans *Un Cabinet d'Amateur*, revue en ligne (www.cabinetpercec.org).

de « comprendre », de ce désir de faire sens, et pour cela de mener l'enquête, même si cette écriture semble d'abord plate et tâtonnante. Perec poursuit ainsi :

Au début, on ne peut qu'essayer
de nommer les choses, une
à une placement,
les énumérer, les dénombrer,
de la manière la plus
banale possible,
de la manière la plus précise
possible,
en essayant de ne rien
oublier²².

L'écriture constitue alors en quelque sorte le contrepoint de l'image, et entre l'une et l'autre s'instaure un dialogue nécessaire à l'investigation, un va-et-vient fondé sur la certitude que le passé et la mémoire ne sont pas donnés tels quels dans la photographie, mais à construire à partir d'elle, en l'insérant dans un discours où elle sera susceptible de prendre sens, un discours qui, fût-il bégayant, s'efforce de « nommer les choses ».

Dans chacune de ces œuvres, il serait donc peu pertinent de parler des photographies insérées en termes d'illustration. Elles ne peuvent se concevoir dans un rapport de subordination d'un médium à l'autre, mais bien comme part d'un tout hybride, un « iconotexte » ou « textimage ». Alain Montandon, reprenant le concept développé par Michael Nerlich, définit l'« iconotexte » comme un genre intégrateur qui préserve « la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre »²³. La structure d'une telle œuvre multi-dimensionnelle s'apparenterait ainsi à la mémoire elle-même, cette mémoire qui constitue tout à la fois l'objet et le terrain d'investigation de ces écritures. Marianne Hirsch a en effet suggéré,

²² G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Op. Cit., p. 41.

²³ Dans sa présentation des actes du colloque *Iconotextes*, organisé par le Centre de Recherches en communication de Didactique de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, sous la direction d'A. Montandon, Paris, Orphys, 1990, p. 6.

dans son livre *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory* de décrire la mémoire comme un « *imagetext* » :

The spatiality of memory mapped onto its temporality, its visual combined with its verbal dimension, makes Memory, as W. J. T. Mitchell suggests, in itself an « *imagetext*, a double-coded system of mental storage and retrieval ». Images and narratives thus constitute its instrument and its very medium [...]²⁴.

La structure mixte de *Récits d'Ellis Island* et des *Émigrants* trouverait ainsi une possible raison d'être dans son adéquation à l'objet qu'elle se propose d'investir, cette masse plurielle des souvenirs qui ne sont jamais donnés comme tels mais que la mémoire des hommes se doit sans cesse de faire parler.

Cette imbrication des médiums, cette intrication essentielle du texte et de l'image qui pourrait mimer la structure de la mémoire invite à présent à se pencher sur une notion fréquemment mobilisée, sous l'appellation de dispositif. A la suite de Michel Foucault et de Giorgio Agamben, c'est principalement dans le champ des sciences humaines et sociales qu'elle s'est développée²⁵, même si de nombreux chercheurs posent aujourd'hui la question de son application à la littérature. Le dispositif, qui se définit comme articulation d'éléments hétérogènes collaborant à une fin unique, constitue en effet un modèle pertinent pour penser certains modes d'organisation, qu'ils relèvent de la vie sociale ou de l'œuvre d'art²⁶. Un certain nombre de recherches sur le sujet désignent ainsi de façon privilégiée comme dispositifs des objets littéraires associant des supports hétérogènes, par exemple des œuvres comprenant à la fois des textes et des dessins ou des photographies. A partir de cette donnée essentielle qu'est l'hétérogénéité, le dispositif présente l'intérêt de penser un ensemble en termes

²⁴ La spatialité de la mémoire reportée sur sa temporalité, sa dimension visuelle associée à sa dimension verbale font de la Mémoire en soi, comme le suggère J. T. Mitchell, un « *textimage*, un système mental de stockage et de récupération à double encodage ». Les images et les récits constituent donc son instrument et son véritable moyen d'expression [...] (M. Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002, p. 22, nous traduisons).

²⁵ Voir M. Foucault. « Le jeu de Michel Foucault » (1977), dans *Dits et écrits-1954-1988*, Vol. III., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », pp. 206 sq. et G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Rivages poches/Petite Bibliothèque », 2007.

²⁶ Voir à ce sujet *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par P. Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008.

d'interactions à de multiples niveaux. Sur le plan interne, il s'agit de voir comment les éléments se combinent entre eux en vue d'une stratégie ; sur le plan externe, de montrer comment le dispositif agit sur la réalité qu'il informe. L'intérêt de la notion de dispositif, telle qu'elle se dégage ainsi, est donc double par rapport aux œuvres qui nous intéressent : elle oblige d'une part à penser l'œuvre comme un tout, mais comme un tout hétérogène, composé d'éléments irréductibles les uns aux autres : l'œuvre consisterait moins dans la totalité de ses parties que dans le réseau qui s'établit entre elles et dans la manière de les agencer et de les faire fonctionner ensemble. Le second intérêt réside dans le fait de penser l'œuvre comme articulée à une stratégie, qui se manifeste à travers l'instauration de divers moyens concrets destinés à converger dans la production d'un certain type d'effets. D'où la nécessité, face à des œuvres que l'on choisit à présent d'envisager comme des dispositifs, de tâcher de définir la stratégie dans laquelle elles s'inscrivent²⁷.

Texte *versus* photographie : une stratégie du trouble

Cette stratégie se révèle complexe à éclairer, dans la mesure où ces œuvres tendent à produire, par l'association du texte et de l'image, non un effet unique mais un jeu de contradictions et de différences. Un exemple de cette stratégie paradoxale est incarné par l'usage détourné que propose Sebald de certains documents, qu'il décrit et reproduit avec un léger décalage, de façon à déconstruire discrètement la valeur d'authenticité portée par les photographies. Je mentionnerai ici rapidement deux exemples développés par Silke Horstkotte dans un article qu'elle consacre aux *Émigrants*²⁸.

Dans la deuxième histoire, intitulée « Paul Bereyter », Sebald cite des cahiers écrits par son ancien instituteur et censés, d'après le narrateur, rassembler des citations tirées de ses auteurs favoris. Pourtant, les deux pages manuscrites qui

²⁷ « Le dispositif est de nature essentiellement stratégique », comme le souligne M. Foucault, dans « Le jeu de Michel Foucault », *Op. Cit.*, pp. 298-329.

²⁸ S. Horstkotte, « Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's *The Emigrants* », dans *Iowa journal of cultural studies*, n°2, consultable en ligne à l'adresse <http://www.uiowa.edu/~ijcs/mediation/horstkotte.htm>

se voient reproduites et insérées dans ce passage parlent de tout autre chose (Paul, selon Silke Horstkotte, y évoque deux de ses tantes). Bien qu'il soit fortement exagéré de prétendre que tout lecteur de Sebald prendra le temps de suspendre le récit pour tenter de déchiffrer cette écriture difficilement lisible (et ce d'autant plus, pour le lecteur français, qu'elle est évidemment en langue allemande), on voit pourtant que l'auteur s'attache à intégrer dans son œuvre des éléments susceptibles de contredire ce qu'il avance, et qui nous invitent à nous interroger sur les fondements de sa démarche.

Il en va de même en ce qui concerne l'histoire du guide de montagne Johannes Naegeli, dans le premier récit. Cette histoire se trouve authentifiée par un article de presse que l'œuvre reproduit. Mais tandis que le narrateur prétend l'avoir découvert par hasard dans un journal, la reproduction porte le cachet d'une archive, « CH/FD/Morts suspectes », qui semble indiquer que Sebald l'a plutôt trouvé en bibliothèque. Là encore, ce qui doit attirer notre attention n'est pas uniquement ce caractère perturbateur d'un détail qui met en doute la véracité du propos, mais le fait que Sebald n'ait pas cherché à le dissimuler, désireux qu'il était d'introduire dans l'œuvre, *via* le document, un ferment de trouble. Dans les deux cas, l'image photographique, par-delà l'authentification qu'elle semble de prime abord conférer au récit, déconstruit et met en doute le rapport de l'écriture au document, invitant ainsi le lecteur à s'interroger sur les modalités de l'enquête.

Bien que Perec et Bober ne s'inscrivent pas dans un tel rapport ambigu à l'invention fictionnelle, la mise en résonance des documents photographiques et du texte témoigne également dans leur œuvre d'un questionnement quant à la prétendue valeur d'authenticité garantie par l'image. Ainsi le texte s'attarde un moment à décrire une pièce :

deux grands doubles évier de faïence blanche,
dont l'un est pourvu d'une essoreuse à main

quatre chaises

deux planches à repasser reposant sur de larges
pieds de fonte, l'un de base rectangulaire, l'autre

de base ovale [...] ²⁹.

Mêmes si tous ces éléments de la description sont en parfaite cohérence avec les photographies qui entourent le texte, aucune ne lui correspond exactement ³⁰. Cette non-correspondance génère une forme de flottement. Perec souligne en effet que le discours peut servir à déconstruire la simplicité de l'image :

prendre une image à l'écran, la fixer une minute et tenter de décrire tout ce qu'on voit. On se rend compte alors qu'on ne sait pas voir ³¹.

L'image ainsi doublée comme une ombre par l'écriture perd de sa cohérence et gagne en énigmaticité. Plus, loin, c'est l'ensemble des photographies qui perdent de leur pouvoir d'attestation, tant l'abandon des bâtiments est assimilé à une désingularisation du lieu :

rien ne ressemble plus à un lieu abandonné
qu'un autre lieu abandonné

ce pourrait être n'importe quel hangar,
n'importe quelle usine désaffectée,
n'importe quel entrepôt déserté
rongé par l'humidité et la rouille ³².

Sur la page qui fait face à cet extrait, la photographie vacille, comme si sa valeur documentaire s'érodait, rongée non seulement par la rouille, mais aussi par les mots qui la commentent. Plus qu'une réduplication ou une complémentarité, il s'agit de rendre problématique le visible qui nous semblait donné dans la photographie. Le même lieu, décrit par Perec et représenté par une image, ne constitue en réalité pas un lieu unique mais problématise la question du voir.

Dans *Récits d'Ellis Island* comme dans *Les Émigrants*, le dispositif formé par les photographies et le texte ne vient donc pas tant s'inscrire dans une stratégie classique de démonstration, que dans une stratégie du trouble et du questionnement, qui vise à interroger l'enquête elle-même. L'œuvre peut ainsi se

²⁹ G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, *Op. Cit.*, p. 44.

³⁰ Dans le film, au contraire, on reconnaît la pièce ici décrite.

³¹ G. Perec, « Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise », dans *Georges Perec, Entretiens et Conférences*, volume 2 (1979-1981), éd. critique établie par D. Bertelli et M. Ribière, éd. Joseph K., Nantes, 2003, p. 141.

³² G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, *Op. Cit.*, p. 46.

lire comme un dispositif au service de l'enquête mémorielle : elle ne se contente pas uniquement de lui donner forme, mais en fait partie intégrante, reflétant jusqu'à ses contradictions. En effet, par les résonances qui se tissent entre les langages, entre texte et documents, l'écriture devient tour à tour le lieu et le témoin d'un apprentissage, apprentissage de l'interprétation des traces fournies par les images, et qui implique toujours un questionnement. Perec ainsi scande son texte de questions concernant le projet qu'il a formulé avec Bober :

comment décrire ?

comment raconter ?

comment regarder ?

[...]

sous la tranquillité factice de ces photographies figées

une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur

noir et blanc [...]³³.

La photographie prend sens dans sa capacité à ouvrir un champ de questions que la lecture ne saura jamais entièrement refermer. Tout l'intérêt du dispositif textuel dans lequel elle s'insère vise en effet à brouiller son apparente dimension d'« évidence » qui s'avère presque toujours « trompeuse ».

Parce qu'ils refusent d'associer simplement photographie et texte dans une démonstration sans faille mais préservent le trouble, l'hésitation et la béance du sens, ces auteurs manifestent la fragilité d'un document qui n'existe réellement que dans les usages qui en sont faits, dans les interprétations qui en sont proposées. Perec et Sebald nous disent, chacun à leur manière, qu'il ne suffit pas d'insérer une photographie pour la faire parler, mais que sa lisibilité appelle un acte d'appropriation, avec la part de falsification que celui-ci est toujours susceptible de comporter. Les « traces » que recense la première partie de *Récits d'Ellis Island* constituent un matériau potentiel dont l'écrivain-enquêteur doit trouver à s'emparer pour accéder aux « mémoires » des lieux. C'est de cette manière également que procède Sebald, qui récolte longuement propos et

³³ *Ibid.*, p. 37.

documents pour tenter ensuite de les lier en une histoire, même si celle-ci conserve sa part d'ombres. Les auteurs ainsi tâtonnent et assemblent les traces en un puzzle, l'œuvre-enquête, mimant le fonctionnement de la mémoire humaine. Car la mémoire d'une part enregistre des informations, et d'autre part se doit de les lier en une interprétation, un récit, qui seul constitue réellement le souvenir comme tel. C'est aussi sur ce mode que procède le lecteur, lancé à son tour dans une collecte d'indices qu'il lui reste à unifier dans son interprétation de l'œuvre. Cette nécessité de combiner entre eux des indices hétérogènes se voit nécessairement amplifiée dans le cas d'une œuvre mixte, associant texte et image. Elle induit une gymnastique particulière, du fait que photos et textes sont en relation d'« interférence », pour reprendre l'expression d'Aron Kibedi-Varga³⁴. Cette interférence engage un autre parcours de lecture. Chez Sebald, la photographie coupe la phrase, induisant un silence ou un trouble dans la continuité du récit³⁵. Mais elle rompt aussi la linéarité de la lecture en invitant à des recoupements, des confrontations, d'incessants va-et-vient dans un objet, le livre, où s'esquissent dès lors des parcours multiples, des « chemins qui bifurquent » et se croisent à l'infini.

Si l'on choisit de lire l'association du texte et de l'image dans ces œuvres comme un dispositif articulé à une stratégie, on s'aperçoit donc que cette stratégie tend à défaire la lecture première que paraissait impliquer l'insertion des photographies. Celles-ci d'abord semblaient devoir être lues comme des traces, signes d'un mal d'archive, index nous mettant directement en présence d'un passé, d'une mémoire donnée dans la matérialité des sels d'argents où la lumière aurait été fixée. Cette stratégie, au contraire, est semeuse de trouble, productrice d'étrangeté. Mais elle a également le mérite d'appeler une participation. Elle ne donne rien, mais suspend l'irréfutabilité du document ; elle ouvre une série de questions, un moyen pour les auteurs de reconduire chez le lecteur leur propre

³⁴ A. Kibedi-Varga, « Criteria for Describing World-and-Image-Relations », dans *Poetics Today*, n°10, vol. 1, Spring 1989, pp. 31-53.

³⁵ Ce phénomène se note aussi bien dans l'édition originale allemande que dans les versions traduites en différentes langues. Néanmoins, la mise en page varie sensiblement de l'une à l'autre et il est donc nécessaire de se référer à l'édition originale dès qu'il s'agit de commenter l'endroit précis du texte où la photographie s'insère.

démarche d'investigation, et d'attirer son attention sur la nécessaire aporie qu'elle dissimule toujours.

Donner corps à l'altérité

On pourrait, pour finir sans pour autant clore les questionnements que ces œuvres soulèvent, avancer que cette stratégie de perturbation, qui peut parfois décontenancer le lecteur, constitue un moyen pour ces auteurs de donner forme à une altérité que l'écriture tente de sonder sans la réduire. Car c'est bien du rapport à l'autre qu'il est sans cesse question dans ces textes : l'autre pays, l'autre langue, l'autre mémoire. Cette écriture marquée par l'altérité se pense elle aussi comme une écriture « autre », s'inscrivant dans une pratique littéraire de l'investigation, de l'enregistrement et de la transcription, qui bouleverse les notions de création et d'invention pour dessiner une nouvelle figure de l'auteur devenu le relais de la mémoire d'autrui. Elle cherche dans l'œuvre à donner corps à cette tension, où le texte littéraire entre en dialogue avec son autre, la photographie et le document. À l'image muette dans son évidence de trace, l'écrivain rend ainsi la parole, tout comme il cède la parole à ces migrants anonymes dont il reconstitue l'histoire.

Pourtant, il semble que ni Perec et Bober, ni Sebald ne cèdent à l'utopie d'une littérature enregistrée capable de restituer le passé sans heurts et sans écueils. À l'archive idéale fantasmée par Hanold, ils opposent un parcours complexe et chaotique entre différents indices parfois contradictoires ; à l'immédiateté rêvée d'une empreinte du passé où serait retenu le pas de Gradiva, ils opposent les médiations d'une œuvre articulant des strates hétéroclites de texte et d'images. Ils esquissent ainsi un espace littéraire structuré par une logique d'investigation, sorte de cartographie mémorielle qui multiplie les pistes et les énigmes, qui marque certes des positions mais invite plus encore à arpenter le terrain des questionnements ouverts par l'œuvre.

Ce dispositif, au-delà d'une stratégie de complexification des images par le texte et inversement, vise ce que Stella Behar, reprenant ainsi le concept de

Deleuze et Guattari, définit comme une « machine d'expression »³⁶. Marqués chacun à sa manière par un silence subi, les auteurs éprouvent le besoin de passer par la figure de l'autre (l'émigrant) mais aussi par l'autre de l'écriture (la photographie) pour que la parole littéraire puisse avoir lieu. Mais cette machine d'expression ne cesse jamais pour autant d'être une machine d'interrogation, soucieuse qu'elle est de donner corps dans sa forme même aux béances, aux contradictions et au vide qui l'ont fait naître, et qu'une simple affirmation ne pourrait que trahir.

³⁶ S. Béhar, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*, Peter Lang Publishing Inc., New-York, 1995, p. 12.