

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SIMULACRES D'UNE MÉMOIRE DE SOI :
ARCHIVE, DEUIL ET IDENTITÉ
CHEZ SOPHIE CALLE ET CATHERINE MAVRIKAKIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-CLAUDE GOURDE

SEPTEMBRE 2009



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un merci immense à mon directeur, Jean-François Hamel. Ta rigueur, ton enthousiasme et ta générosité ont rendu possible ce mémoire. Merci.

À mes parents.

En reconnaissance de tout ce que vous m'avez offert, ce mémoire vous appartient.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| RÉSUMÉ | v |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| MÉMOIRES CONTEMPORAINES : LIEUX ET SIMULACRES | 7 |
| 1.1 ÉTAT DES LIEUX : MÉMOIRE CONTEMPORAINE..... | 8 |
| 1.1.1 Transmission et témoignage par défaut..... | 9 |
| 1.1.2 Entre lieux et devoir : à la recherche d'une mémoire authentique | 12 |
| 1.1.3 Patrimoine au présent : entre mémoire et oubli | 16 |
| 1.2 LA QUESTION DE L'AUTOFICTION : IDENTITÉ CONTEMPORAINE | 21 |
| 1.2.1 Mémoire et ambiguïté auto-fictionnelle | 21 |
| 1.2.2 Au-delà du simulacre : Wilkomirski et Orlan | 29 |
| CHAPITRE II | |
| LA MÉMOIRE SOUS ANESTHÉSIE LOCALE : QUAND SOPHIE CALLE S'HISTORICISE | 35 |
| 2.1 L'ARCHIVE COMME MATÉRIAU D'UNE MISE EN SCÈNE DE SOI | 38 |
| 2.1.1 Du participe passé au futur antérieur : l'archive photographique | 38 |
| 2.1.2 Sophie par Sophie : quand Sophie Calle se construit en histoires | 43 |
| 2.2 ÉCRITURE DE LA PERTE ET MÉMOIRE DE L'ABSENCE | 47 |
| 2.2.1 Les vestiges de l'absence | 48 |
| 2.2.2 Entre passé imparfait et passé composé : survivance et <i>revival</i> | 52 |
| CHAPITRE III | |
| RÉÉCRITURE D'UNE MÉMOIRE ENDEUILLÉE : LES HERVÉ DE CATHERINE MAVRIKAKIS | 56 |
| 3.1 POUR ET À TRAVERS SES MORTS | 59 |
| 3.1.1 La réécriture comme prosopopée mélancolique | 60 |

| | | |
|-------|--|----|
| 3.1.2 | Le deuil au plus près : travail sur les restes | 66 |
| 3.2 | SÉPULTURE, ÉPITAPHE ET CIMETIÈRE : L'ÉCRITURE ENCRYPTÉE | 69 |
| 3.3 | PROJECTION MÉMORIELLE D'UN FUTUR ANTÉRIEUR | 74 |
| 3.3.1 | Passé et mémoire du passé | 75 |
| 3.3.2 | Présent saturé par le passé | 76 |
| 3.3.3 | L'avenir des possibles | 78 |
| | CONCLUSION | 81 |
| | BIBLIOGRAPHIE | 86 |

RÉSUMÉ

Selon son étude des diverses expériences du temps et sa réflexion sur le concept de lieu de mémoire de Pierre Nora, François Hartog présente notre époque comme marquée par un présent perpétuel et multiple qu'il nomme « présentisme ». À partir de cette définition, il est possible de suivre les effets de cette appréhension du temps dans la logique du témoignage et des écrits de soi, plus particulièrement l'autofiction comme espace d'expérimentation d'une mémoire qui se construit à partir des possibilités du simulacre. Les œuvres *Douleur Exquise* et *Des histoires vraies + dix* de Sophie Calle et *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis sont le point d'ancrage de cette étude qui prend comme base analytique la fascination contemporaine pour une identité élective fondée sur une mémoire faite de réel et de fictif. Avec l'utilisation de l'archive, document ayant valeur de témoignage historique, Sophie Calle met en scène une mémoire qui pluralise les traces de sa défaillance pour inscrire en creux l'absent. Ainsi, c'est à partir de la construction archivistique qu'il est possible d'aborder le récit comme stratégie de l'oubli autant que pratique de la remémoration. De ce point de vue, l'œuvre entière est engagée dans un dialogue temporel irréductible à l'événement passé. Aussi à la recherche des traces de l'oubli et de la perte, Mavrikakis énonce, contrairement à Calle, une parole plus subjective marquée par la répétition du deuil et la réécriture de ces morts. Alors que la mémoire mobilise cette parole, la prosopopée agit comme la seule voix possible qui crée une sépulture de la perte. L'écriture se trouve alors travaillée par un présent cannibalisé et saturé des deuils à faire ; l'œuvre s'écrit enfin pour qu'enfin une crypte puisse s'élever. Cette étude tente ainsi d'établir une équation entre l'inquiétude mémorielle contemporaine marquée par une nouvelle conception du temps et l'attrait pour les écrits de soi qui agissent comme le lieu d'une mémoire individuelle.

Mots clés : mémoire, présentisme, autofiction, deuil, identité

INTRODUCTION

Zelig n'a jamais lu *Moby Dick*. Il s'en fiche bien de la grosse baleine blanche et de son combat symbolique avec le capitaine. Zelig n'a jamais lu *Moby Dick* et ne le lira jamais. Et pourtant, devant cet ami qui lui pose la question, il affirmera le contraire. Parce que sa mémoire est prise en défaut, il improvise le souvenir de cette lecture. Pendant un moment, ce faux *Moby Dick* devient le miroir de nos propres souvenirs manipulés, à peine mensongers se dit-on. Parce qu'il n'a pas lu *Moby Dick*, dans l'urgence de la conformité, Zelig devient l'homme-caméléon, imposteur un peu malgré lui. Avec son *Zelig*, Woody Allen montre l'imbrication de deux phénomènes : la mémoire et l'identité, vases communicants de tout individu. Face à cette faille de sa mémoire, en déficit de *Moby Dick*, Zelig s'inscrit de lui-même dans des devenirs perpétuels, là où les « qui suis-je » sont inopportuns. Zelig peut être psychanalyste, sumo, nain, chinois, danseur de flamenco, juif et nazi tout à la fois, dans l'ordre et le désordre. Allen joue avec les procédés du documentaire, il tisse au-dessus d'une illusion du réel ce récit de l'homme qui peut se dérober sous toutes les identités. Le regard un peu vide, l'homme-caméléon se laisse contaminer par l'autre. Zelig présente certes un grave problème identitaire, mais qu'en est-il de sa mémoire? S'il n'a pas d'identité fixe, possède-t-il une mémoire qui lui est propre ou est-elle elle aussi empruntée? Avec cet aspect documentaire, Allen présente la confusion entre l'histoire personnelle d'un pauvre juif new-yorkais et la mémoire collective d'une époque bien définie, la nôtre.

La mémoire et ses problématiques n'ont jamais été autant mises en scène qu'aujourd'hui que ce soit au cinéma, en littérature ou dans les arts visuels. De plus, il y a actuellement, et depuis au moins deux décennies, préoccupation autour du thème de la mémoire, que ce soit au sein des recherches historiques, sociologiques ou littéraires. Cette mobilisation multiforme des discours semble être symptomatique de certains paradoxes qui trouvent racine, par exemple, dans nos rapports collectifs au passé et dans les formes d'oubli qui en découlent ainsi que dans le rôle de l'imagination et de la fiction dans la constitution de la mémoire culturelle. Sur le plan de l'intime, le genre autobiographique répond pour

l'essentiel de ces mêmes paradoxes. En effet, l'autobiographie, telle que la définissait Philippe Lejeune, se place sous l'idéal de la restitution objective du passé et de l'adéquation reconnue entre l'auteur, le narrateur et le personnage¹ alors même que, comme le souligne Philippe Forest à la lumière des travaux de Lacan, toute représentation de soi se déroule nécessairement dans un espace de fiction². C'est d'ailleurs pour répondre à ce paradoxe que Serge Doubrovsky a inventé en 1977 le terme d'autofiction. Depuis la création de ce néologisme qui a marqué la critique et l'histoire littéraires, l'écriture de soi a exploré des espaces complexes où le sujet a la possibilité de s'inventer une mémoire, une mémoire faite de réel et de fictif, de traces manipulées et d'oublis revendiqués, une mémoire résolument élective. C'est à travers trois œuvres, *Douleur exquise* et *Des histoires vraies+dix* de Sophie Calle et *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis que le présent mémoire se propose d'étudier les pouvoirs d'expérimentation d'une mémoire simulée qui se présente comme telle. Il s'agira par l'analyse de ces oeuvres d'interroger dans leurs relations réciproques les enjeux identitaires de l'écriture de soi, les processus d'« archivation » des souvenirs et l'efficace de la fiction pour le travail du deuil.

La mémoire faite de simulacres que revendiquent Calle et Mavrikakis contribue à déstabiliser les positions traditionnelles du sujet scripturaire qui se réclame d'une identité fixe. Toutes deux partagent en outre une fascination pour les traces de l'oubli. Si l'archive est, par définition, la preuve d'une quelconque existence, d'une certitude, quelle forme prend-elle lorsqu'elle sert à délimiter l'absence et à identifier les lieux de l'oubli? C'est justement par une filature de l'oubli, mise en scène constamment, que Sophie Calle dynamise une mémoire condamnée aux traces de sa défaillance. Mais cette démarche répond de quelle mélancolie? Et comment appréhender la fonction de la mémoire et la possibilité du deuil dans ce travail de l'archive soucieux de préserver l'oubli? De même, chez Catherine Mavrikakis, l'écriture transmet une mémoire endeuillée par la mort de multiples proches atteints du sida. Mais c'est aussi sa propre mort qui est cryptée dans une langue mélancolique qui ne peut s'énoncer qu'*en mémoire de* l'autre, de ces avatars d'Hervé Guibert et d'un soi hanté par le

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris . Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1996.

² Jacques Lacan, « Le Stade du miroir dans la formation du je » in *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

suicide. Au-delà de ces morts, multiples et pourtant singulières, comment mémoire et deuil s'inscrivent-ils dans ce récit où la prosopopée donne la voix à ces Hervé malgré la mort et fait de la parole vive de Mavrikakis une écriture d'outre-tombe? La question centrale des œuvres de Calle et Mavrikakis semble donc être celle-ci : que peuvent offrir à l'écriture du deuil les simulacres autofictionnels d'un sujet fasciné par la perte, la mort et l'oubli?

Le choix de ces textes écrits par des femmes se trouve justifié par une observation qui repose sur l'évolution de l'autofiction, où le texte n'est plus qu'un simple regard narcissique sur soi, mais porte en creux la perte et la douleur de l'absence. Les œuvres de Sophie Calle et de Catherine Mavrikakis illustrent parfaitement une caractéristique de l'autofiction contemporaine mise en lumière par Marine Delvaux dans son ouvrage *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains* :

Textes intimes, troublants, catastrophiques, ces écrits récents de femmes sont importants en ce qu'ils rompent avec les oppositions classiques entre le mensonge et la vérité, la fiction et l'autobiographie, la présence et l'absence – par rapport non seulement aux autres mais à soi. À la fois vrais et faux, authentiques et empreints d'artifice, ancrés dans une pensée du maintenant et de l'ici tout en étant tournés vers l'au-delà, ils sont des récits de ruptures qui traduisent les brèches creusées par un événement dans l'existence d'un sujet et qui nomment cette non-contemporanéité à soi, cette spectralité, qui place l'être au bord de la vie.³

C'est bien cet entrelacement entre fiction, mémoire, identité et deuil que Sophie Calle et Catherine Mavrikakis mettent en scène, portant ainsi une interrogation sur l'expérience de la perte et l'inquiétude que l'autofiction pourrait, malgré sa dimension de simulacre, contribuer à apaiser, même temporairement.

L'analyse tiendra compte, dans un premier temps, des enjeux actuels qui entourent le thème de la mémoire d'un point de vue sociocritique tout en essayant de penser conjointement ces enjeux et le transfert de l'autobiographie à l'autofiction sur le plan de l'écriture de soi. Le premier chapitre tentera ainsi de rendre compte du rapport de médiations entre le social et l'intime dans le domaine du témoignage et de la transmission de l'expérience. En ce sens, les études privilégiées seront celles qui soulèvent, dans une

³ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p.8.

problématique de la mémoire, les questions de l'oubli et de son écriture : notamment *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur, *La mémoire saturée* de Régine Robin, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* de François Hartog et le collectif *Lieux de mémoire* sous la direction de Pierre Nora. Ainsi, de la Deuxième Guerre mondiale à la chute du Mur de Berlin, l'inquiétude mémorielle a évolué et il s'agira d'en saisir les enjeux pour comprendre la crise mémorielle qui secoue le monde contemporain. La problématique de l'autofiction sera abordée par les textes de Forest, Robin et Colonna, dans le but non pas de fournir une définition générique mais d'engager un dialogue sur les paradoxes de cette écriture, sur ses incohérences et ses immenses possibilités sur le plan de la construction identitaire et de la mémoire. Le premier chapitre proposera donc une contextualisation de nature sociologique des thèmes contemporains de la mémoire et de l'oubli dans leur rapport avec l'évolution des écritures de soi afin d'y vérifier une possible équation entre la crise de la mémoire et la montée des récits de soi. Le premier chapitre effectuera donc un « détour » à l'égard du corpus littéraire afin de mettre en place les éléments d'analyse qui constitueront les lignes directrices des deux chapitres qui suivront.

Dans le chapitre suivant, les œuvres *Douleur exquise* et *Des histoires vraies + dix* seront étudiées pour relever l'inscription du travail d'archivage nécessaire chez Sophie Calle à l'écriture et la représentation de soi, tout comme Woody Allen qui trafique des images d'archives pour simuler son documentaire. Calle scénarise des moments de sa vie (par exemple une peine d'amour dans *Douleur exquise*) et de celle des autres par la superposition de photographies dénuées d'effort esthétique et commentées par une narration exclusivement descriptive, à l'instar d'un documentaire qui se veut réaliste. Notre démarche consistera à définir la construction de ces archives comme montage d'une image élective de soi et à voir de quels mouvements mélancoliques ce travail répond. Ainsi, on tentera de distinguer l'utilisation des images et objets du quotidien chez Sophie Calle de « l'art du banal » tel que le pratique Christian Boltanski qui tentait de tirer de l'oubli les détails de l'existence par leur accumulation. C'est par la « petite mémoire » que Boltanski illustre la fatalité de l'anonymat et de l'éphémère alors que Calle fait du singulier un objet mythique qui se hisse au-dessus d'une mémoire commune et englobante. Cet objet mythique en devenir, redevable d'abord de la fonction sélective de l'archive, permet au récit de participer à une stratégie de l'oubli

autant qu'à une pratique de la remémoration. La corrélation de la mémoire et de l'oubli sera abordée pour isoler dans ces constructions d'archives la trace de ces simulacres d'une mémoire de soi. Il s'agira donc dans ce chapitre d'analyser comment, sous les apparences d'un rendu objectif du passé, l'œuvre de Sophie Calle donne les indices d'une manipulation constante des traces archivistiques et d'une production de ce que l'on pourrait appeler des *effets* de mémoire. On questionnera enfin l'impact sur le travail du deuil de cette mémoire élective qui préserve l'oubli et qui constitue une thématique privilégiée de l'œuvre de Sophie Calle.

La question du travail du deuil chez Catherine Mavrikakis, si souvent relevée par la critique comme l'élément central du récit, sera étudiée à la lumière de la prosopopée, dans la mesure où la langue de la narratrice ne peut s'énoncer qu'en mémoire de ces victimes du sida qu'elle nomme tous Hervé. La prosopopée permet à Mavrikakis d'engager à nouveau un dialogue avec ses amis décédés par l'entremise de cette parole qu'elle leur prête. Les textes de Derrida et de Man seront nécessaires pour voir comment la prosopopée est la voix possible d'une mémoire simulée et habitée par la réécriture de ces morts. Ce travail sur le langage, notamment très présent dans l'œuvre théorique *La mauvaise langue* de Mavrikakis, est aussi redevable de la notion de crypte telle qu'exposée par Derrida à la suite des travaux de Maria Torok et Nicolas Abraham. C'est de l'impossibilité de dire que jaillit ici une mémoire faite de simulacres, c'est en elle que peut se faire, par le langage, un travail du deuil. Derrière ces Hervé qui se multiplient dans la mort, se cache un sentiment d'impuissance devant le sida, cette maladie qui ravage plus vite que le travail du deuil ne s'effectue. Quel est l'apport symbolique de cet apparent travail du deuil paradoxalement construit sur le simulacre? N'est-il pas le spectre déguisé d'une pulsion de mort comme répétition d'un deuil jamais dépassé? Dans ce cas, la mémoire simulée s'inscrirait comme une stratégie pour contourner le lieu de la perte et l'écriture aurait d'abord un effet de détournement. Ce troisième chapitre étudiera en outre les possibilités de projection (liée à la prosopopée et à la crypte) que peut offrir une mémoire simulée pour « coloniser le futur » (Giddens) et offrir une mémoire des possibles passés et à venir. Car pour Mavrikakis, « on a la mémoire de ce que l'on a failli être », voire de ce que l'on voudrait être.

Notre mémoire sera ainsi divisé en trois chapitres qui permettront d'aborder la question des simulacres d'une mémoire de soi d'un point de vue sociocritique à partir de certaines manifestations littéraires. Le premier chapitre dessinera le contour de ces enjeux contemporains de la mémoire, depuis une société hantée par ses devoirs de mémoire au triomphe des récits de soi. Chez Sophie Calle, la manipulation archivistique nous permettra de situer les stratégies possibles des *effets de mémoire* comme travail indirect de l'oubli alors que l'œuvre de Mavrikakis sera abordée pour étudier le travail du deuil détourné par une mémoire de soi simulée et par une construction identitaire élective. L'autofiction sera donc interrogée dans le cadre de la société contemporaine où la logique du simulacre paraît travailler autant l'identité que la mémoire.

CHAPITRE I

MÉMOIRES CONTEMPORAINES : LIEUX ET SIMULACRES

Le Mur de Berlin s'est vendu petit à petit, ses ruines se sont dispersées à travers le monde, l'estampe *Original Berlin Mauer* comme gage d'authenticité. Alors que le Mur tombait et devenait aussitôt une marchandise, Fukuyama diagnostiquait la fin de l'histoire⁴. Constat radical qui pourtant s'inscrivait comme l'un des nombreux symptômes d'une époque à la recherche de son ombre, de sa mémoire et de son inscription dans l'histoire. Si l'on recule encore dans le temps, la Shoah a posé la question de la possible transmission de l'expérience indicible et de son témoignage. La représentation de la Shoah et les débats nombreux auxquels elle a donné lieu démontrent que la gravité de l'événement ne garantit pas sa survivance mémorielle ni l'exactitude des connaissances à son sujet. C'est devenu un lieu commun que d'affirmer que la mémoire fait l'objet de discours multiples et multiformes ces dernières années. La principale raison de cet attrait pour la mémoire est qu'elle recoupe désormais des sujets aussi diversifiés que l'histoire, la patrimonialisation, la littérature, les arts et certains discours éthiques et politiques. Si on en parle autant, c'est qu'elle semble ne plus aller de soi, qu'elle inquiète. Il s'agira, dans ce premier chapitre, d'esquisser un portrait de cette inquiétude qui anime différents discours sociaux depuis les cinquante dernières années à la lumière de la question des récits de soi. Avec comme point de départ la Deuxième Guerre mondiale et le projet d'extermination massive des Juifs, le témoignage sera d'abord abordé sous l'angle de ses possibilités et de ses failles, puis dans son lien au devoir de mémoire, qui est devenu une injonction de plus en plus pressante avec la mort des derniers survivants, et enfin par le thème des lieux de mémoire comme espace où les restes mémoriels se retrouvent fixés dans le temps. De la mémoire collective à la mémoire individuelle, la

⁴ Francis Fukuyama. *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion, 1992.

mémoire se problématise aussi avec les récits de soi qui quittent le genre contractuel de l'autobiographie pour s'immiscer dans les replis de la fiction. Ainsi, la dernière partie de ce chapitre sera consacrée à l'étude de deux cas spécifiques où la mémoire flirte avec le simulacre, comme si elle souffrait d'un déficit d'authenticité. À partir d'un corpus qui emprunte autant aux sciences sociales qu'à la littérature, il s'agira, dans ce chapitre, d'analyser une possible équation entre la crise de la mémoire contemporaine et la montée des récits de soi auto-fictionnels. Ce chapitre est donc nécessaire pour la mise en place de l'hypothèse de recherche qui sera ensuite mise à l'épreuve des œuvres de Sophie Calle et de Catherine Mavrikakis.

1.1 État des lieux : mémoire contemporaine

La mémoire se décline aujourd'hui sur tous les horizons, sous le signe de l'impératif moral autant que du retour du refoulé. Entre 1945 et 1989, une nouvelle inquiétude s'est installée progressivement sous le signe de la rupture, de nouvelles analyses se dessinent et de nouvelles habitudes s'observent. C'est par le spectre de la mémoire, toujours à faire et à refaire, que peut se lire cette inquiétude contemporaine, inquiétude qui est nôtre. Les prochaines pages proposeront un tour d'horizon d'une mobilisation multiforme des discours où la mémoire se décline au pluriel, manifeste la fragilité de son énonciation et de sa réception. Cet état des lieux doit débiter par la mise en perspective du projet nazi d'effacer complètement la mémoire juive avec, comme conséquence, la précarité du témoignage pour les survivants. À la suite de cette problématique de la transmission, se déploieront les analyses nombreuses qui prennent pour appui l'inquiétude mémorielle, inquiétude sous le signe des lieux de mémoire et de l'injonction du devoir de mémoire. Ces analyses seront abordées à travers un parcours ponctué de différentes positions théoriques avec les études d'Agamben, Nora, Ricoeur, Robin et Todorov. L'inquiétude mémorielle se traduit aussi par le besoin de préserver, d'où le geste de patrimonialisation qui devient l'instrument mémoriel d'une société qui veut garder vivant son passé ou le maintenir dans l'oubli. Ainsi, à travers la réflexion de Ricoeur et d'Hartog, la dernière partie de cette section concernera ce désir de transmission que cache l'élan de patrimonialisation. Tout ne peut pas être dit sur la mémoire contemporaine et ses enjeux en raison de la multitude des travaux aux approches parfois

opposées qui la concernent, mais il s'agira, ici, d'en relever les questionnements, de pointer les zones d'ombre de son énonciation pour relier, plus tard, les défis qu'elle pose à la possibilité du simulacre de la mémoire individuelle dans la littérature et les arts contemporains.

1.1.1 Transmission et témoignage par défaut

Le III^e Reich a perdu son pari : il a échoué dans son projet d'éliminer toute trace de la vie juive, de ses archives aux derniers ossements. Cette défaite ne peut tout de même s'envisager sans ce chiffre symbolique et pourtant réel de 6 millions de morts. Ce sont 6 millions de témoins juifs, en plus de ces tziganes, homosexuels, et autres opposants du pouvoir hitlérien, qui ne témoigneront jamais, qui auront payé de leur vie l'objectif même des camps, l'élimination absolue. Pour Régine Robin, la Shoah est « la pierre d'achoppement de tous les problèmes mémoriels aujourd'hui »⁵. À ces 6 millions de témoins sans parole, la voix d'abord discrète des survivants s'est fait entendre peu à peu en défendant l'idéal d'un travail autonome de la mémoire qui garantirait la permanence de la charge symbolique de l'événement. Mais le travail du temps et la menace négationniste ont révélé la fragilité de cette mémoire. Devant cette menace bien réelle, la multiplication des témoignages fut la solution envisagée pour certifier la véracité de l'événement puis garantir la passation de ce « savoir » à travers les générations sous la forme d'une histoire écrite et maintenue comme actuelle. Le III^e Reich n'a pas réussi à étouffer la mémoire juive et c'est justement par la mémoire, telle une sépulture symbolique, que ces millions d'anonymes seront élevés au-delà de l'oubli, que ce soit l'oubli commandé par le projet nazi ou l'oubli naturel comme effacement dans le temps.

À travers ce dessein d'une sépulture mémorielle assurée par le témoignage, l'énonciation de l'expérience-limite a rapidement démontré ses paradoxes et ses lacunes. Primo Levi, qui a certes offert l'un des témoignages les plus riches et complexes, a soulevé le paradoxe du « témoin par défaut », idée que Giorgio Agamben a reprise et élaborée pour

⁵ Régine Robin. *La mémoire saturée*. Paris : Stock. coll. « Un ordre d'idées », 2003, p.17.

fonder sa réflexion éthique et politique sur le témoignage⁶. Le récit de l'expérience des camps est toujours en décalage, comme si la vérité de l'inimaginable ne pouvait s'exprimer et que le témoignage, dans son acte et sa compréhension même, était constamment en déficit. Pour Levi, les survivants, petit groupe « anormal » qui n'a pas touché le fond, ne sont pas les vrais témoins. Ils sont les « privilégiés » des camps de la mort, « l'exception à la règle » pour reprendre son expression. Le survivant témoignerait de son expérience des camps à partir d'un point de vue extérieur, autrement dit par sa non-expérience de la mort et de l'extermination réelle:

Le témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque; il porte en son cœur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité.⁷

Les vrais témoins, ce sont les « musulmans » selon Agamben :

Celui qu'on appelait le « musulman » dans le jargon du camp, le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber, n'avait plus d'espace dans sa conscience où le bien et le mal, le noble et le vil, le spirituel et le non-spirituel eussent pu s'opposer l'un à l'autre. Ce n'était plus qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts.⁸

Le témoin intégral que serait le « musulman » incarnerait donc l'impossibilité de l'énonciation testimoniale, d'abord par sa position-limite de figure de l'inhumain, comme celui qui n'a plus de visage, de conscience et de mémoire, puis par cette perte du langage, matière première du témoignage. Le survivant, selon la théorie du témoin d'Agamben, ne témoigne plus qu'à partir d'une impossibilité de témoigner, à la fois comme témoin par défaut et comme substitut au musulman. De plus, ce témoignage en lieu et place du musulman s'appuie sur un événement sans expérience et dans une langue humaine qui doit exprimer paradoxalement l'inhumain et l'étrangeté. Pourtant, face à cette énonciation qui ne va pas de soi, malgré elle pourrait-on dire, des rescapés, tels Primo Levi, Robert Antelme et Jean Améry, ont confronté paradoxes et apories pour laisser la trace du plus vaste projet d'extermination du XX^e siècle. Une trace qui se fit d'abord discrète, honteuse de sa

⁶ Giorgio Agamben. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Éditions Payot et Rivages. coll. «Petite Bibliothèque », 2003.

⁷ *Ibid.*, p.36.

⁸ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*. Paris : Actes Sud, 1995. p.32. cité par Agamben. *op.cit.*, p.43.

provenance et encombrante par sa portée, puis qui trouva lentement sa légitimité dans une histoire qui reconnaissait enfin ses témoins, des témoins qui n'avaient pas fait par eux-mêmes l'expérience ultime du camp : la mort.

Alors que les survivants tentent d'aligner ce vécu hors-temps du camp à la réalité d'après-guerre, se présente, à la suite des problématiques de l'énonciation de l'expérience-limite, la question de la disparition des témoins et des effets troublants de l'accumulation des témoignages. Au paradoxe du témoignage s'ajoute ses lacunes sur le plan de la conservation et de sa réception. Au-delà de son aspect potentiellement thérapeutique, le témoignage comme phase déclarative de l'opération historiographique est essentielle, nous rappelle Paul Ricoeur, car « nous n'avons pas mieux que le témoignage pour nous assurer que quelque chose s'est passé »⁹. De cette évidence apparente et de l'urgence de sauvegarder la mémoire de la Shoah est né le projet, soutenu par diverses organisations, de recueillir le témoignage des survivants, en l'occurrence ces gens qui, à l'instar de Levi, Améry ou Antelme, n'ont pas dirigé leurs expériences des camps vers des desseins littéraires et philosophiques. C'est la parole des survivants anonymes qui s'énonce, à travers le procès du nazi Eichmann, et qui se fonde sur l'idéal d'une mémoire fondamentale, une mémoire pleine et toujours vivante pour assurer cette passation de l'expérience. Cette récolte systématique des témoignages apparaît, comme le souligne Robin, surtout depuis la fin des années 1970, au moment où les témoins commencent à disparaître et que le passé des camps est lentement réhabilité hors de la sphère privée et du communautarisme. Ce projet aux aspirations valeureuses comporte pourtant des lacunes. Auschwitz est souvent présenté comme un lieu hors-temps et le témoignage comme dispositif demande un temps linéaire qui ne peut tenir compte de l'étrangeté de l'expérience, de sa difficile articulation et de son impossibilité de dire. Le cas Spielberg, instigateur de la Fondation Shoah, illustre bien les limites de cette accumulation effrénée des témoignages; la masse compacte des cinquante-deux mille récits récoltés noie en quelque sorte la singularité de l'expérience, aplatit à sa surface le traumatisme, désincarne le sujet entre deux temporalités affectives et laisse au contemporain la position du spectateur passif d'une Histoire éloignée par son horreur même. Ces témoignages, quoique incomplets et paradoxaux dans leur énonciation, ne seront pourtant jamais totalement vains; au passé toujours en

⁹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p.182.

effacement et au présent en accélération, ils offriront l'insistance d'une mémoire qui clame sa présence et sa survivance. C'est justement pour abolir cette distance entre un présent étranger à son passé que Lanzmann conçoit *Shoah* (1985), film vierge d'archives qui laisse toute la place aux voix des témoins, où le passé se dit enfin au présent, sans décalage. Cette crise du témoignage, suscitée par l'écriture de l'expérience des camps, met en relief cette difficile mutation de la mémoire et en illustre la fragilité constitutive lorsqu'apparaît la nécessité d'un devoir de mémoire.

1.1.2 Entre lieux et devoir : à la recherche d'une mémoire authentique

Cet exemple hors norme de la Shoah permet d'identifier une problématique qui dépasse l'expérience des camps de la mort et de sa réception. Dans cette crise du témoignage, c'est la mémoire qui inquiète et qui demande interrogation. Mais l'effacement est partout et la mémoire est elle aussi partout. Si l'on quitte l'espace discursif de la Shoah pour celui plus englobant d'une critique de la mémoire dans ses manifestations collectives et intimes, l'incarnation de la mémoire est tout aussi problématique. L'interrogation de la mémoire contemporaine s'est développée autour de l'injonction du devoir de mémoire. Basé sur un paradoxe grammatical, cet impératif laisse en suspens quelques interrogations : « Comment est-il possible de dire "tu te souviendras", donc, tu déclineras au futur cette mémoire qui se donne comme la gardienne du passé? »¹⁰. Ce devoir de mémoire, comme devoir de justice, est lancé d'abord aux générations futures comme une forme de menace, l'héritage d'une dette à assumer dans le temps. La mémoire devient ainsi une toute-puissance éphémère, une mémoire à tout prix et qui demande vigilance. Si pourtant il pourrait exiger plus de nuance, ce devoir de mémoire se décline originalement dans cette problématique énonciation de l'expérience-limite et il est indiscutable que cet événement doit pouvoir s'inscrire exemplairement dans le futur pour ceux à qui il s'adresserait. Pour Paul Ricoeur, la faille de cette injonction qui, prise littéralement, constitue un abus de la mémoire, réside dans son inadéquation avec un véritable *travail de mémoire* ou *travail du deuil* qui sauraient projeter l'artisan de ce travail au-delà de lui-même :

¹⁰ Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.106.

Cela dit, que manque-t-il au travail de mémoire et au travail de deuil pour s'égaliser au devoir de mémoire? Ce qui manque, c'est l'élément impératif qui n'est pas expressément présent dans la notion de travail : travail de mémoire, travail de deuil. Plus précisément, ce qui fait encore défaut, c'est le double aspect du devoir, comme s'imposant du dehors au désir et comme exerçant une contrainte ressentie subjectivement comme une obligation.¹¹

L'héritier de ce devoir est d'avance inscrit dans une généalogie du traumatisme qu'il peut difficilement intégrer et qui refoule le présent au profit de ce passé. Selon une autre position théorique, Tzvetan Todorov interroge les risques d'une mémoire sacralisée dans *Les abus de la mémoire*¹² par rapport à ce qu'il nomme les bons usages de la mémoire. Il met en garde contre l'injonction du devoir de mémoire lorsque celui-ci se positionne dans une mémoire *littérale*, comme fait intransitif, qui préserve l'événement sans aller au-delà de l'injustice et qui l'étend à toutes les sphères de l'existence. L'autre forme de réminiscence, la mémoire exemplaire, fait de l'événement traumatique ou problématique un *exemplum*, par analogie ou généralisation, afin de faire justice, non pas à soi comme vengeance, mais aux autres, victimes d'événements plus ou moins similaires. C'est au nom du présent et de l'avenir que Todorov adresse cette mise en garde, car le passé doit servir le présent et non le refouler. Ainsi, le devoir de mémoire contiendrait la possibilité du mémoriel comme fardeau et poids abusif du passé sur le présent.

Pierre Nora, à partir de cette vaste entreprise qu'est *Les lieux de mémoire*¹³, porte un diagnostic, sous le signe du présent, sur ces ondes mémorielles qui secouent principalement le monde occidental. Il n'est certes pas le premier à cerner la mémoire comme phénomène social : Maurice Halbwachs avait déjà tracé le chemin, il y a plus de cinquante ans, avec *La mémoire collective*¹⁴ et *Les cadres sociaux de la mémoire*¹⁵ où la distinction entre mémoire et histoire repose sur un principe d'extériorité et sur la coexistence de plusieurs mémoires collectives qui ne peuvent s'unir parfaitement. Avec comme matrice l'histoire nationale de France et ses mutations, Nora saisit cette vague de fond qui rend aujourd'hui problématique

¹¹ *Ibid.*, p.107.

¹² Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 2004.

¹³ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 volumes. Paris : Gallimard, 1997.

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

¹⁵ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Mouton, 1976.

la mémoire, d'abord dans sa distinction avec l'histoire, puis avec l'arrivée en force de ce nouvel individu qui occupe plusieurs tribunes : le témoin. À la lumière de l'archivage constante et devenue réflexe, de l'accélération du temps, d'un retour à la généalogie comme nostalgie des origines, d'une nouvelle conscience historiographique, d'une ère de la commémoration et de la patrimonialisation, Nora pose le constat suivant :

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser la question de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.¹⁶

Nous ne serions donc que dans une mémoire par défaut, une mémoire faite de « trace, de tri et d'histoire »¹⁷. Cette mémoire qui ne se survit à elle-même que dans les restes n'est déjà plus de la mémoire mais de l'histoire, selon Nora qui soutient même que le besoin de mémoire équivaut aujourd'hui à un besoin d'histoire. La mémoire vraie, celle qui se vit dans les gestes et l'habitude, toujours vivante et actuelle sans le savoir, dans la tradition héritée et transmissive presque machinalement; cette mémoire n'est déjà plus la nôtre. Cette nouvelle appréhension du geste mémoriel laisse voir une mémoire d'abord matérielle, une mémoire qui ne demeure vivante que dans ses preuves tangibles. La perte de ce réflexe mémoriel se renverse dans un attrait pour les matériaux restants de cette mémoire qui fuit. Le lieu de cette mémoire est la ruine en devenir de l'histoire, toujours en évolution dans un présent en dialogue avec le souvenir. Désormais, sa fonction est d'abord celle de « bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel [...] pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes »¹⁸. Le souvenir qu'est ce lieu de mémoire est là pour garder vivante la remémoration (le travail du souvenir), au contraire du monument historique comme inscription de l'histoire (une histoire écrite et acceptée socialement comme telle). Parfois critiquée sur la forme, mais surtout reprise comme symptôme d'une hantise sociale, la vaste étude des *Lieux de mémoire* qu'a dirigée

¹⁶ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. », dans *Les lieux de mémoire*, *op. cit.*, vol. I, p.23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p.38.

Pierre Nora est là pour projeter sur le présent le prisme même de ses appréhensions, prisme révélateur d'une nouvelle articulation du passé, du présent et du futur.

Si *Les lieux de mémoire* constitue le début de la réflexion protéiforme sur la mémoire contemporaine, c'est autour et à partir de sa propre expérience que Régine Robin, avec *La mémoire saturée*, aborde cette même question de la mémoire et de ses représentations avec comme nœud réflexif la Seconde Guerre mondiale. Empruntant à la sociologie, à l'histoire, au cinéma, à la littérature et à la philosophie, elle dynamise les inquiétudes liées à la mémoire tout en reliant les discours déjà bruyants et polymorphes sur le sujet. Robin traverse les continents, les histoires et les époques pour saisir ici le trop plein de mémoire et ailleurs le trop peu avec comme interrogation centrale : comment transmettre, comment garder en vie une mémoire critique sans dénaturer les faits, les figer dans une représentation sclérosée et mortifère où la saturation de la mémoire serait une forme perverse de l'oubli? Sous l'impératif du devoir de mémoire et du devoir de transmission, se cache le spectre d'un « pédagogisme » réducteur que Robin cible comme entrave à une mémoire critique. La mémoire critique, elle, saurait dire la fragilité de la mémoire, ses lacunes, le grincement du temps qui ne passe pas toujours: « La mémoire critique transforme donc la commémoration en remémoration, le "fixé" une fois pour toutes dans la pierre en construction fluctuante, éphémère, sujette à l'évolution, aux transformations, aux aléas de la mémoire, à son tremblé »¹⁹. Par un renvoi à cette crise du témoignage, elle oppose la mémoire critique à une mémoire immémoriale sacralisée qui n'accepte pas que l'événement se convertisse en passé et où la transmission se fait à tout prix, comme en une mémoire littérale sans travail du deuil. Devant cette compulsion de commémoration et dans le sillage du constat de Nora, Régine Robin distingue deux économies de la mémoire, le *revival* et la survivance. Cette propension au *revival* naît d'une nostalgie bien à la mode : c'est par exemple le café Kafka à Prague avec les sachets de sucre à son effigie. Cette mémoire qui reconstruit sur le lieu même de l'absence, souvent pour les besoins d'un tourisme avide de folklore, ne questionne pas les besoins fondamentaux de cette copie mémorielle : « Le *revival*, c'est l'illusion de l'absence de tragique. On repart de zéro. On fait semblant. La nostalgie de ce qu'on n'a pas connu peut

¹⁹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., pp. 374-375.

faire place à du neuf sous la forme du pseudo, du simulacre. »²⁰. À cette transmission aveugle comme mémoire « kitsch » et instrumentalisée, la survivance oppose un espace réflexif qui tiendrait compte des apories de la mémoire, qui dirait le manque, le spectre des disparus, la discontinuité, le trauma, les marques de l'effacement et le doute même dans sa mise en œuvre. Face à l'immuable et à la sclérose de la mémoire, Régine Robin interroge la matérialisation de la mémoire, des musées aux arts contemporains, pour laisser poindre la fatalité, pour beaucoup inacceptable, que cette mémoire critique qui fait du passé l'image de la survivance a déjà fait son deuil de l'authenticité. Les nombreux événements, lieux et oeuvres qu'elle utilise comme point d'appui sont toujours questionnés à travers le prisme de la mémoire critique. Pour exemplifier davantage cet idéal mémoriel, on reprendra son exemple de *Maus* d'Art Spiegelman. Par divers procédés comme le choix de ses sujets qui ont des traits animaliers, l'intégration d'archives de sa vie personnelle qui se juxtaposent au récit ou le choix même de la bande dessinée, art populaire, comme médium, Spiegelman réussit à créer la mise à distance nécessaire pour raconter l'histoire personnelle de son père, survivant des camps de la mort. Conscient ou non de son effet, ce procédé permet de transmettre le passé sans le fétichiser, de jouer avec lui à travers un regard oblique, car la mémoire critique « ne craint pas la nécessaire mise à distance, avec la conscience aiguë que rien ne va de soi, que nous sommes confrontés à une tâche énorme, celle de transmettre de l'impossible. »²¹

1.1.3 Patrimoine au présent : entre mémoire et oubli

La mémoire se saisit de tout et tout devient prétexte à la mémoire. Pourtant, l'accélération contemporaine de l'histoire serait, selon Pierre Nora, symptomatique d'une rupture avec le passé. Cette omniprésence de la mémoire se déploie donc paradoxalement : « On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus. »²². Quelle est l'inquiétude qui alimente ce paradoxe et comment s'articulent alors la mémoire et l'oubli dans ces conditions?

²⁰ *Ibid.*, p.344.

²¹ *Ibid.*, p. 341.

²² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. op. cit.*, p.23.

Pour François Hartog, historien de profession, auteur de *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, cette nouvelle ère mémorielle constitue un nouveau régime d'historicité renvoyant à une articulation inédite du passé, du présent et du futur. Sans revenir sur ces notions largement empruntées à Reinhart Koselleck, Hartog synthétise ces attractions relativement récentes de la mémoire, du patrimoine et de la commémoration pour y lire la marque d'un présentisme, défini par une appréhension du passé non pas pour ce qu'il est mais pour ce qu'il permet de saisir du présent et par un présent inquiet de son avenir. Alors que la Révolution industrielle a lentement marqué le début d'une conception du temps tournée vers le futur et ses progrès, qui s'est manifestée plus fortement dans la première partie du XX^e siècle, une autre conception du temps s'est graduellement établie suite à un retournement. Cet avenir, à partir duquel s'écrivait l'histoire et où tous les espoirs étaient permis selon le règne du progrès, s'est trouvé ébranlé devant Hiroshima et la menace nucléaire, les différents régimes totalitaires, l'Holocauste et les génocides; le progrès n'est désormais plus assuré avec un environnement en bouleversement et demande un réajustement éthique face à la patrimonialisation génétique. L'avenir est désormais incertain et les progrès d'hier sont les interrogations inquiètes d'aujourd'hui. Cet avenir louangé n'est plus; le futur est désormais questionné, analysé, il faut le prendre en charge, protéger en quelque sorte le présent de l'obscurantisme de l'avenir. Ce présent inquiet est aussi un présent en pleine historicisation puisque l'histoire s'écrit en direct, sur le lieu même de l'événement avec la parole du témoin en fond sonore. L'archive est partout en train de se faire, le présent se regarde devenir historique et on commémore les commémorations. À cette mémoire reconstruite qui s'énonce à travers différents paradoxes, répond un présent lui aussi tout aussi paradoxal :

Tels sont les principaux traits de ce présent multiforme et multivoque : un présent monstre. Il est à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat). [...] Nous ne cessons de regarder en avant et en arrière, mais sans *sortir* d'un présent dont nous avons fait notre seul horizon.²³

Cette distance qui permettait autrefois de questionner le passé pour ce qu'il était sans désir d'extrapoler sur le présent devient de plus en plus mince. Dans un présent avide d'écrire l'histoire en train de se faire, le patrimoine relie à la fois le besoin de mémoire et le besoin

²³ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle, 2003, p.217.

d'inscrire et de protéger les restes et les marques de cette mémoire comme indicateurs d'une identité. Cet élan de patrimonialisation qui secoue les sociétés occidentales est représentatif de ce besoin de transmission. Dans le sillage de Nora, Hartog voit dans ce réflexe du patrimoine un recours pour temps de crise qui se place sur le signe de la rupture :

Ce qui distingue la poussée patrimoniale contemporaine des précédentes, c'est la rapidité de son extension, la multiplicité de ses manifestations et son caractère fortement présentiste, alors même que le présent a pris une extension inédite (il est sexagénaire). Nous en avons vu plusieurs signes. Le mémorial est préféré au monument ou ce dernier revient en mémorial, le passé attire plus que l'histoire; la présence du passé, l'évocation et l'émotion l'emportent sur la prise de distance et la médiation.²⁴

La patrimonialisation est un geste forcément concret et qui se veut effectif; il s'agit de protéger de l'oubli, d'instrumentaliser et manipuler la présence contre les risques de la disparition et de l'oubli. De la même manière que « les monuments sont des réponses à la perte »²⁵, l'absence de monuments ou la destruction de ceux-ci peuvent en dire beaucoup sur la manipulation mémorielle d'une société. La patrimonialisation s'inscrit en effet dans les mêmes paradigmes que la mémoire en ce qui a trait à sa représentation; les traces de celles-ci se lisent autant dans leur présence que dans leur absence. L'œuvre *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle est exemplaire de ce geste de patrimonialisation qui peut aussi jouer sur les signes du passé pour manipuler un trop-plein de mémoire. Le patrimoine joue sur le visible et l'invisible, sur ce qui est présent et absent, dans une dialectique constante entre le souvenir et l'oubli. Pourquoi investir de significations tel objet, telle personnalité ou tel lieu et non tel autre? *Souvenirs de Berlin-Est* est le résultat de l'enquête de l'artiste sur la disparition de symboles politiques dans l'ancien secteur de Berlin-Est. Elle résume ainsi sa démarche :

À Berlin, de nombreux symboles de l'ex-Allemagne d'Est ont été effacés. Ils ont laissé des traces. J'ai photographié cette absence et interrogé les passants. J'ai remplacé les monuments manquants par le souvenir qu'ils ont laissé²⁶

L'œuvre se compose ainsi de photographies de ces monuments déplacés, masqués ou détruits qui sont suivis du témoignage anonyme de passants qui ont vécu et vu ces monuments. Chaque séquence reliée à un monument se conclut par une photo d'archive du monument en

²⁴ *Ibid.*, p.206.

²⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.86.

²⁶ Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles : Éditions Actes Sud, 1999, p.11.

question. À sa manière, Calle s'est attardée, peut-être sans en avoir conscience sur cette manipulation de la mémoire, sur la patrimonialisation d'une société par ses systèmes de gouvernement. La mémoire ne trouve pas son contraire en l'oubli; la véritable opposition se situe entre l'effacement et la conservation. Alors que le régime communiste s'est érigé, sur le plan de la représentation physique, comme une toute-puissance, il fût rapidement contrôlé dans sa présence matérielle et visuelle dans Berlin-Est. Toute mémoire manipulée est le signe d'un abus de mémoire ou d'un abus d'oubli. Et dans le cas de Berlin-Est, l'effacement des traces du régime communiste colle dos à dos ce besoin de dépasser l'histoire par sa représentation visuelle dans la ville et ce réflexe présentiste d'appréhender le monument dans ce qu'il a à signifier au contemporain et non dans son rapport au passé. *Souvenirs de Berlin-Est* devient ainsi le lieu de mémoire de ces lieux d'oubli. Paradoxe apparent, c'est dans les failles d'un besoin d'historicité allié à une vision présentiste de l'histoire que s'ancre cette contradiction. Ce lieu d'oubli, c'est la ruine des monuments et autres symboles, c'est ce qui reste après la catastrophe, le passage du temps lorsque l'histoire porte un passé trop lourd à affronter dans le quotidien d'une mémoire omniprésente.

Dans ce projet d'abord artistique, Sophie Calle réussit à travailler le témoignage et la photo dans la marge de la ruine, dans ce qu'elle a de plus ambivalent. La ruine exhibe ce qui n'est plus et montre sa chute, sa disparition, elle est à la fois la preuve de la gloire passée du régime communiste tout en étant le déni social de cette gloire. Dans cette fascination pour le souvenir entourant ces absences, fascination déjà présente dans ses œuvres précédentes²⁷, Calle redonne une voix, une présence à ces monuments par l'entremise de ces anonymes qui témoignent, parfois nostalgiquement, de ces représentations du régime communiste. Cette voix est elle aussi ambivalente. Elle agit comme garantie de ces disparitions, elle atteste leur présence passée, mais elle résonne comme spectre d'une histoire travaillée par ses dénis. La première photographie proposée par Calle montre un socle de pierre devant l'ambassade de Russie et sur ce socle se trouve une boîte brune qui, comme l'expose une autre photographie datant d'avant 1989, renferme un buste de Lénine. Parmi les commentaires qui accompagnent cette photographie, celle-ci résume bien le paradoxe de la boîte : « Quelque chose est là et

²⁷ Il sera question plus précisément dans le deuxième chapitre de cette fascination dans l'œuvre de Calle.

n'est pas là. Cela fait partie d'une mentalité diplomatique qui veut sauver les apparences. »²⁸. Dans ce cas-ci, le monument n'a pas été effacé ou déplacé, il a été masqué par une boîte de bois. Même travail sur la mémoire, la réponse à la perte se joue cette fois-ci sur une dé-patrimonialisation des monuments historiques. Plus rien n'est mis en place pour garder vivante une mémoire, certes lourde, mais nécessaire. Cette économie du passé communiste dans Berlin-Est est à l'opposé de l'idéal d'une mémoire critique à la Régine Robin. Le passé communiste saura certainement ressurgir à sa façon dans le paysage berlinois, de la même façon qu'Henry Rousso a pu analyser, à la manière du retour du refoulé, le retour du syndrome de Vichy dans le monde français contemporain²⁹. Pourtant, ces lieux d'oubli que sont ces socles désormais vides sont devenus eux-mêmes les monuments de ce que l'histoire a à accomplir comme travail mémoriel.

Cette dé-patrimonialisation, qu'illustre ici Sophie Calle, participe d'autant plus à ce présentisme que décrit Hartog qu'elle s'arroge la possibilité de réécrire l'histoire en manipulant ses traces pour en faire des ruines muettes, des témoignages de ce qui n'est plus, ou de ce qu'une société voudrait n'avoir jamais connu. La mémoire, comme objet présentiste, renferme certes la possibilité de re-fabriquer le passé et l'avenir au profit de ce présent qui inquiète, mais c'est peut-être d'abord son travail sur l'effacement qui exige vigilance. Alors ce devoir d'oubli serait la marque négative de ce présentisme comme véritable enjeu d'une mémoire critique.

Les événements de la Seconde Guerre mondiale ont été le terreau des grandes interrogations mémorielles du XX^e siècle. De 1945 à la chute du Mur de Berlin, face au risque d'une muséification de la mémoire de la Shoah, d'une paralysie testimoniale, devant une mémoire obligée, sacralisée, artificielle, instrumentalisée ou idéalement critique et exemplaire, la mémoire s'accorde au singulier dans ses interprétations théoriques, mais devient vite plurielle pour qui prend en compte ses manifestations, ses travestissements et ses écritures. Mais quels sont ces fantômes qui semblent hanter notre mémoire? Est-ce que la mémoire, même critique ou littérale, est à l'abri du simulacre? Si mémoire et identité sont

²⁸ *Ibid.*, p.15.

²⁹ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. de 1944 à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

intimement liées, il est possible de croire que les inquiétudes contemporaines du mémoriel s'appliquent aussi à tout projet littéraire et artistique qui se veut un récit de soi, même lorsque celui-ci se drape sous le signe du témoignage qui évacuerait toute fiction.

1.2 La question de l'autofiction : identité contemporaine

La mémoire se situe objectivement du côté du réel comme dépositaire du passé dans le présent. Pourtant, toute restitution mémorielle, qui résulte du rapport entre la présence et l'absence de l'événement, se fait sur le mode de la représentation, c'est-à-dire dans une logique de la médiation. La réflexion historiographique est très sensible à cette médiation lorsqu'elle se penche sur l'écriture de l'archive ou du témoignage. Mais qu'en est-il de la littérature? Comment se déploie cette médiation lorsque le témoignage aspire à devenir une œuvre littéraire, comment s'inscrit-elle dans l'œuvre? Parallèlement à cette mémoire multiforme comme symptôme présentiste, le récit de soi s'est aussi transformé, autant dans ses formes que dans ses problématiques. Cette évolution de l'écriture de soi servira à éclairer une troisième dynamique, à la suite de la mémoire et du patrimoine, soit celle de l'identité sous l'angle de la représentation de soi. Ainsi, cette lecture de quelques études sur l'autofiction et autres récits de soi ne sera pas présentée de façon chronologique, il s'agira plutôt d'en relever les problématiques qui sont reliées au sujet qui est le nôtre. Afin de questionner les possibilités et les limites de l'autofiction sous le point de vue du simulacre, l'œuvre de deux artistes, Wilkomirski et Orlan, seront brièvement analysées selon les paradigmes de ce que Robin nomme la mémoire critique.

1.2.1 Mémoire et ambiguïté auto-fictionnelle

Mémoires : c'est au pluriel que la mémoire est devenue ce projet littéraire dont le but premier est de laisser la trace des événements qui ont marqué la vie d'un homme. Les mémoires, qui constituent généralement un récit fragmentaire et réflexif, ne s'inscrivent pourtant pas sous le signe de l'autobiographie, au sens où l'entend Philippe Lejeune, qui est devenu la référence incontestée du genre autobiographique en France. Au moment où le

Nouveau Roman mise sur l'effacement total des traces de l'auteur dans l'œuvre, où le structuralisme se déploie dans une rigueur formelle qui voudrait faire l'économie du sujet créateur, Lejeune publie *Le pacte autobiographique*³⁰ et définit ainsi l'autobiographie comme genre contractuel :

DÉFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.³¹

Dans sa vaste étude sur l'autobiographie comme genre et position d'écriture, Lejeune installe le sujet scripturaire dans une totalité référentielle à la fois du point de vue du contenu (perspective rétrospective sur une vie individuelle) et de l'identité (l'adéquation inévitable entre l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage). De plus, toute ambiguïté romanesque ou identitaire se trouve éliminée par ce que Lejeune nomme le « pacte autobiographique » qui garantirait l'unité autobiographique : « L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés, c'est tout ou rien. »³². Cette écriture véridictionnelle doit donc se démarquer de toute fiction et Lejeune tend à la constituer en un genre bien distinct du roman; l'autobiographie deviendrait ainsi une appellation générique devant ses lettres de noblesse à une pratique d'écriture qui permettrait de transmettre la mémoire de l'auteur dans le cadre formel d'une œuvre.

C'est dans le chapitre « Autobiography As De-Facement », paru dans *The Rhetoric of Romanticism*³³, que de Man vient questionner l'espace de figuration qui s'imisce dans tout texte, autobiographique ou romanesque, et qui engendre ainsi une indécidabilité entre la fiction et l'autobiographie. De Man tient à faire implorer le partage entre la fiction et l'autobiographie par cette idée que l'autobiographie ne serait pas un genre contractuel comme le suppose Lejeune, mais bien plutôt une « figure de lecture ou de compréhension »:

³⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press. 1984.

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.³⁴

Dans la même direction, mais du côté cette fois-ci de la critique psychanalytique, Jacques Lacan relève l'erreur d'une fiction extérieure à tout sujet scripturaire dans la visée autobiographique telle que l'entend Lejeune. Toute biographie, réflexive ou non, se développe nécessairement à partir d'un travail de représentation et, pour Lacan, toute représentation de « vie » est fictive car inscrite dans une « ligne de fiction »³⁵. La médiation dont il était question avec l'opération historiographique, à savoir l'écriture à partir de l'archive, se retrouve ici dans la formation du « je » comme le miroir à partir duquel le sujet peut se reconnaître comme sujet. Le témoignage de l'intérieur s'avère donc impossible, tel le paradoxe du « musulman » et du survivant qui ne peut témoigner que par défaut. Le leurre autobiographique se révèle alors le symptôme à la fois d'une impossibilité de restituer un ordre cohérent au chaos de l'expérience vécue et d'une indécidabilité entre fiction et autobiographie par l'espace de figuration et de réflexion indissociable de l'écriture.

Philippe Lejeune a aussi eu ses détracteurs du côté des écrivains. Le plus influent fut certes Serge Doubrovsky qui, en 1977, publie *Fils*, ni roman, ni autobiographie, mais autofiction : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel au nouveau. »³⁶. Cette autofiction est directement installée dans la case aveugle du schéma qu'emploie Lejeune pour représenter les possibilités du roman et de l'autobiographie selon la nature du pacte et le nom du personnage. Il est suggéré, par la psychanalyse, que la connaissance de soi passe inévitablement par le mode de la fiction. L'écriture autobiographique tend à restituer un ordre cohérent au chaos de l'expérience vécue. Cette cohérence construite vient dessiner les contours de l'image que l'auteur veut bien laisser entrevoir. L'autobiographie serait alors fondée sur un mythe de la restitution objective, une représentation du réel et du vécu comme contenu de l'écriture qui saurait être

³⁴ *Ibid.*, p.70.

³⁵ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir dans la formation du je » in *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

³⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, quatrième de couverture.

la parole d'une mémoire littérale. À une vérité basée sur le factuel, s'oppose donc la vérité par la fiction, la fiction comme instrument de vérité. L'autofiction serait-elle alors la solution au désir autobiographique, la seule voie pour l'écriture de soi? La question d'une vérité du moi par la fiction se concrétise par le langage et donc par l'énonciation. La prise de parole par l'écriture implique alors un espace imaginaire dans lequel le moi peut se découvrir et se dévoiler. Il serait pourtant faux d'extrapoler et d'affirmer que l'autofiction rend un portrait plus complet qu'une autobiographie : l'autofiction ne vient qu'illustrer la complexité du sujet et en produit une cohérence qui, à défaut d'être entière, tient justement compte de cette complexité dans l'œuvre.

C'est dans les marges à la fois des définitions et des genres que Doubrovsky sème cette « appellation contrôlée » que la critique aura plaisir à redéfinir constamment, et ce, en utilisant des dérivés multiples : égo-littérature, biofiction, mytho-biographie ou encore altéro-littérature. Au-delà de ces tentatives souvent vaines de définition sur le plan générique, la critique devient vite bruyante sur ce néologisme qui a gagné lentement en popularité. Le terme est autant haï qu'admiré. Souvent qualifiée péjorativement de littérature égocentrique et narcissique, l'autofiction a envahi la littérature contemporaine des vingt-cinq dernières années et des écrivains de toutes les générations, de Sarraute à Guibert, de Simon à Angot, se sont livrés à cette écriture qui joue à divers degrés sur le plan de « l'auto- » et de la « fiction ». Pourtant, ce retour du « je » dans la littérature s'était déjà annoncé, entre autres par celui-là même qui annonçait quelques années auparavant la mort de l'auteur : Barthes avec son *Roland Barthes par Roland Barthes*³⁷. De plus, des auteurs aussi différents que Perec, Leiris ou même Colette ont offert des œuvres fortement marquées par la figure de l'auteur et par une réflexivité jouant des frontières entre fiction et vérité. L'évolution de cette figure de l'auteur dans ces romans au « je » est fort étonnante; contre une affirmation douteuse qui se dérobe derrière les préceptes de la fiction du roman (selon Lejeune, le roman autobiographique), l'autofiction vient désigner une position à la fois plus ambiguë mais plus forte dans ses choix formels. En effet, dès le départ, Doubrovsky informe ou prévient le lecteur que l'autofiction s'engage dans un chemin inconnu autant du lecteur que de l'auteur et

³⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

que la direction annoncée est celle de la déroute. Il tend à faire imploser les repères traditionnels du roman (incluant les repères du Nouveau Roman) en leur attribuant un rôle différent à travers la narration. La présence accrue de la figure de l'auteur comme sujet dans l'œuvre n'équivaut pourtant pas automatiquement à la coïncidence de soi avec soi. Par la position de son énonciation, l'autofiction place le sujet au centre de son projet narratif. Cependant, la lecture de l'œuvre tend à déstabiliser l'image de ce sujet, à brouiller les repères qui permettraient d'en avoir une conception plus cohérente ou transparente. Les forces narratives s'emploient à déplacer continuellement ce sujet, à le rendre insaisissable. Absent de ce centre où pourtant on l'avait nommé, le sujet se déploie à travers la déconstruction narrative et les jeux identitaires; le sujet n'est plus représenté, il est simulé pour semer la déroute. L'autofiction se déploie dans un art de l'ambiguïté : glissement de sens, construction de certitudes aussitôt démenties, superposition de malentendus, métamorphoses ou éclatements. L'autofiction maîtrise l'art de se faufiler et de se dérober aux perquisitions du sens. Le sujet, joueur de cache-cache invétéré, joue avec lui-même, dans un jeu sans fin, sans gagnant ni perdant. Ce paradoxe du sujet centrifuge exprime cette contradiction du sujet autofictif, à la fois maître de ce jeu où le langage se joue du pacte autobiographique et esclave de cette image de soi qui ne sera jamais reconstruite intégralement.

Qui est ce « je » qui parle et qui change sa voix? Cette place absente du sujet n'est possible que par une double posture : « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse. »³⁸. Elle déclare à la fois la présence du sujet et, en même temps, présente un sujet déplacé. Dans l'introduction de son ouvrage théorique *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber-soi*³⁹, Régine Robin met en place différentes façons pour le sujet d'occuper l'espace. Il y a d'abord le sujet Protée qui n'est ni lui-même ni un autre. C'est un sujet qui se multiplie, exponentiel dans ses formes et son énonciation. Puis il y a cette heureuse métaphore du narcissisme-vampire, fantôme de soi, double mythologique toujours en deuil de son image. Que le sujet soit dans la lignée de Protée ou d'un narcissisme-vampire, le « je » s'inscrit paradoxalement dans « un nouveau type d'écriture de soi, décentrée, évidée du

³⁸ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Poétique*, no 107, sept. 1996, p.377.

³⁹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber-soi*. Montréal : Les Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997.

sujet.»⁴⁰. Pour Robin, c'est l'absence (ou la perte) du sujet qui envahit l'espace de l'énonciation comme une ritournelle et qui caractérise le paradoxe de cette écriture de soi : « Toute l'autofiction est là : dire "je" et ne pouvoir le dire, dire "je" sans savoir ce que cette instance énonciative recoupe exactement. »⁴¹.

Avec *Le roman, le je*⁴², Philippe Forest critique les formes d'autofiction qui ne trouvent dans la fiction que le prétexte à un naturalisme falsificateur et complaisant et qui fait de l'autofiction une forme dégradée de l'autobiographie. Forest va au-delà de la polarité fiction/vérité et voit dans l'autobiographie le projet de fixer l'image stable et signifiante de sujet alors que le « Roman du je », récit d'autofiction qui prend le réel comme impossible, dissout toute certitude identitaire :

Mais c'est seulement avec certaines des œuvres que j'ai évoquées (le Roman du Je) que le jeu entre réalité et fiction au lieu d'enfermer la littérature dans le cercle du solipsisme narcissique fait du Je le support nécessaire d'une expérience dont s'absente le sujet afin de laisser le roman répondre à l'appel exclusif de l'impossible réel.⁴³

Forest rejoint les travaux de Lacan à travers cette quête du roman comme fidélité à l'impossible réel⁴⁴. Ce réel inaccessible n'est pas la réalité positiviste, effective ou l'objectivité historique. Le sujet singulier qui ainsi s'installe dans ce procédé et s'éloigne de la réalité devient tranquillement un autre, un double travesti de ses propres traits. Cet autre qui se constitue de ses désirs et aspirations n'est pas celui qui écrit mais celui qui *est écrit* comme tel dans le récit. Cet autre présenté par celui qui *est écrit* ne se situe définitivement plus dans l'espace contractuel de l'autobiographie, tel que présenté par Lejeune. La transparence du vrai ou de la réalité devient un leurre habilement édifié par une rhétorique subjective et une argumentation qui se cache derrière une fiction permissive. Forest rejoint ainsi Robin dans cette figure du Narcisse-Vampire toujours en déficit d'une image consistante de soi et qui exhibe une multitude de masques pour dire la vérité de sa contradictoire identité : « Disant sa vie, l'individu se dédouble et c'est sa propre étrangeté, sa singulière altérité qu'il éprouve

⁴⁰ *Ibid.*, p.28.

⁴¹ *Ibid.*, p.29.

⁴² Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes : Les Éditions Pleins Feux, 2001.

⁴³ *Ibid.*, p.37.

⁴⁴ Selon Forest, le réel, la réalité et la fiction ne s'opposent pas. En fait, le réel « n'appartient ni à la fiction ni à la réalité mais manifeste, au cœur de la fiction où se récite toute réalité, cet " impossible " par où le Je fait l'exclusive expérience du vrai. » *Ibid.*, p.20.

dans l'espace de sa plus impartageable intimité, et, là encore, toute figure, à son tour, se démultiplie bientôt. »⁴⁵. S'appuyant sur les œuvres de Philip Roth, Alain Robbe-Grillet et Kenzaburo Ôé, Forest développe cette idée que le roman du je résulte de la conscience des ambiguïtés et des impasses du projet autobiographique. Cette expression du « je est un autre », tel un double de l'auteur qui dit sa vie, est au cœur de cette définition du roman du je et elle permet de refléter ce déchirement entre le langage utilisé et l'expérience à raconter.

Le détail est devenu l'instrument par excellence pour illustrer ce que l'on peut appeler l'effet de vécu. Le détail, c'est aussi le fragment, le petit quelque chose travaillé, la parcelle de souvenir, le *biographème* de Barthes⁴⁶. Les historiens eux-mêmes s'intéressent de plus en plus au détail et au particulier, à la vie de ces gens qui dans leur accumulation forment aussi l'Histoire. Le lieu de mémoire est aussi caractéristique de cette cristallisation du passé dans l'objet et la trace, tels les restes significatifs de ce passé qui demeure présent par sa matérialité. De plus, le rapport au passé se concrétise par le souvenir et l'émotion de ce passé réside souvent dans le détail, dans le sensible de sa particularité. Cette sculpture du détail et cette fascination du minuscule, doublées du souci de la construction de son image, conduisent à une fétichisation de soi. L'autofiction participe à sa manière à ces pratiques de soi par sa volonté de traquer l'infime, par l'accumulation de détails insignifiants qui tissent une toile de sens. Cette idée de sculpture porte en elle la possibilité du subterfuge. Confronté à l'immensité de la mémoire, le subterfuge par excellence dans le travail mémoriel est sans contredit la fiction. La mémoire se construit à travers l'autofiction dans la logique du fragment et, que ce soit par accumulation ou par fascination, la sculpture du détail offre à tout auteur la possibilité d'évoquer un passé, un présent ou un futur à l'image de ses désirs immergés dans l'univers vertigineux des possibles.

Selon ses modalités d'apparition et ses problématiques, peut-on considérer l'autofiction (au sens du Roman du je tel qu'exposé par Philippe Forest) comme un objet présentiste, selon le modèle exposé par François Hartog? La relation étroite de la mémoire, du patrimoine et de l'identité n'est plus à démontrer et devant cette mémoire envahissante

⁴⁵ *Ibid.*, p.44.

⁴⁶ Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.

conjuguée à une accélération de l'histoire et à un réflexe de patrimonialisation, les critères identitaires sont en perpétuel effritement, donc en reconstruction constante. Pour Nora, cette mémoire compulsive et impérative oblige chaque individu à devenir l'historien de soi, la mémoire atomisée doit alors passer de générale à privée et individuelle. De plus, ce présentisme implique comme symptôme un besoin constant de racines, de retour aux origines, un souci identitaire qui se retrouve dans cette récente attraction pour les archives. Appréhender l'autofiction comme expérimentation de soi à travers un réel vécu comme impossible permet de poser les bases d'un projet littéraire comme espace d'interrogation de l'identité. Inscrit dans un mouvement constant d'allers et de retours entre réel et fiction, le sujet peut appréhender le temps, un temps hypertrophié, du passé au futur, dans le présent de cette écriture qui ré-expérimente le vécu. Cette propension à se regarder devenir objet historique s'observe dans l'autofiction par la distance mise en place par ce « je est un autre ». Le projet autofictionnel produit des œuvres de l'imminence, inscrites dans un présent dilaté qui expérimente les possibles du passé, du présent et de l'avenir.

Inscrit dans ce présentisme qui nous est contemporain, le passé n'arrive plus à éclairer un avenir qui nous inquiète, ce qui produit un besoin toujours grandissant de projections et de prédictions. Il s'agit de fabriquer quotidiennement ce à quoi pourrait ressembler le futur en effectuant une relecture du passé. L'autofiction offre cette possibilité de projeter le sujet dans l'univers vertigineux des possibles, un prisme qui offre la contemplation de ce que le sujet aurait pu être jusqu'à ses devenirs possibles. Dans ce jeu continu de l'écriture, l'identité se déplace et se décompose, se remet continuellement en question. À partir du questionnement identitaire comme redéfinition de soi-même, le sociologue Anthony Giddens avance que toute connaissance nécessaire à la construction identitaire est désormais périssable. À partir d'un point de vue analogue à celui d'Hartog, Giddens conçoit l'identité contemporaine dans un paradigme en continu effritement. Comment constituer ainsi un mythe personnel lorsque toute identité est dans un processus de redéfinition? Cette idée de la projection dans l'autofiction concerne ce que Giddens nomme les « futurs possibles » comme étape réflexive nécessaire à la construction identitaire dans ce temps présentiste. Pour constituer son présent, le sujet doit entretenir « une sorte de "dialogue intérieur" continu, des récits biographiques cohérents, bien que perpétuellement révisés, qui

intègrent le passé affectif dans un récit du présent, récit qui permet à l'individu de "coloniser le futur"»⁴⁷. L'autofiction entretient de même un dialogue constant avec les futurs possibles. L'auteur joue avec le monde des possibilités, des variables qui ont toutes leur importance dans le présent même de l'énonciation. Cette mémoire des possibilités, ce fameux réservoir des destinées imaginables, des *si*, des *peut-être* et des *comme si* de chaque existence, l'autofiction en donne un aperçu et laisse couler en elle la multitude des possibles.

L'autofiction comme objet présentiste porte en elle cette inquiétude du temps et de l'identité qu'elle fait exploser; elle l'expérimente dans le langage et les jeux formels pour offrir ce vertige d'une instabilité énonciatrice de soi et de ses doubles. Telle la mémoire critique prônée par Régine Robin, l'autofiction se déploie comme une écriture autobiographique consciente des apories de la mémoire, de l'impossible reconstruction de soi, de la part indécidable entre fiction et vérité et du déchirement entre le langage et l'événement à raconter. Devant une mémoire oublieuse de ses possibilités, l'écriture autofictionnelle reste soucieuse de l'énigme de la présence de l'absent, entre autres de cet absent qu'est le « je » du passé.

1.2.2 Au-delà du simulacre : Wilkomirski et Orlan

L'autofiction porte en elle la possibilité du simulacre, ce jeu sur les apparences et la réalité. Le simulacre s'installe directement dans cette part indécidable entre la fiction et la réalité, au creux son indétermination fondamentale. Mais jusqu'où le simulacre peut-il être effectif? N'y a-t'il pas une limite éthique à la simulation, un droit qui donne raison au réel, qui justifie sa non-signature sur tel texte ou telle œuvre? Comme Todorov l'a exposée dans *Les Abus de la mémoire*, la manipulation mémorielle n'est pas un phénomène récent, mais les enjeux de cette manipulation sont d'un ordre différent lorsqu'elle porte sur une mémoire sociale, sur la mémoire d'un peuple ou d'une nation. Les possibilités issues de l'autofiction et de sa légitimation dans les sphères artistiques ont été évidemment reprises par les auteurs

⁴⁷ Anthony Giddens. « Identité de soi, transformation de l'intimité et démocratisation de la vie » in *Structuration du social dans la modernité avancée*, Michel Audet et Hamid Bouchikri (dir.), Québec : Presses de l'Université Laval, 1993, p. 460.

eux-mêmes pour être poussées à leurs extrêmes, pour en questionner les fondements et parfois même pour ébranler les limites de leurs mémoires respectives. En effectuant la translation d'une mémoire collective à une mémoire individuelle, il s'agira de voir, dans les pages qui suivent et par l'analyse de deux créations fort différentes, comment ces questionnements sur la mémoire et sur la patrimonialisation se posent dans le cadre d'une œuvre où le moi est mis en jeu.

En 1995, paraît *Bruchstücke*, recueil de souvenirs des camps de la mort signé Benjamin Wilkomirski, citoyen suisse. Rapidement, le livre est traduit dans plus d'une dizaine de langues et paraît dans sa traduction française sous le titre *Fragments. Une enfance 1939-1948* chez Calmann-Lévy. Ce texte est le premier à donner le témoignage d'un très jeune enfant sur l'expérience de la Shoah; ses qualités littéraires, la force de sa voix et la fragmentation bouleversante de ses souvenirs lui font rapidement une place aux côtés d'œuvres aussi puissantes que *Si c'est un homme* de Levi ou *L'Espèce humaine* d'Antelme. Wilkomirski s'est vu attribuer des prix aussi prestigieux que le National Jewish Award à New York, le prix de la Mémoire de la Shoah à Paris et celui du périodique *London Jewish Quarterly* en plus d'être invité à plusieurs colloques internationaux. Toutes ces récompenses sont attribuées à des œuvres non-fictionnelles. Le narrateur des *Fragments* utilise le « je » et chaque bribe subjective de souvenirs se présente comme la réminiscence douloureuse d'un enfant ayant perdu sa famille, sa langue maternelle et jusqu'à son identité dans les camps de Maidanek et d'Auschwitz. Aucune inscription générique ne situe le texte et l'énonciation au « je » donne un ton autobiographique que Wilkomirski n'ira jamais démentir même s'il affirme dans la postface qu'il a reçu à son arrivée en Suisse une nouvelle identité se substituant à celle perdue dans l'anonymat des camps.

C'est à l'été 1998 qu'un journaliste suisse publie une enquête sur la véritable identité de Wilkomirski. Celui-ci s'appelle en fait Bruno Grosjean, fils illégitime d'une mère protestante et adopté par une riche famille zurichoise. Il ne connaît les camps de la mort que par les livres et les visites touristiques. C'est un individu en déficit de la véritable expérience de la Shoah. *Fragments* devient alors soit la fausse autobiographie d'un prétendu rescapé, soit le témoignage vrai d'un individu souffrant d'un réel problème identitaire. Cette histoire est

rapidement reprise par les négationnistes et révisionnistes de tout acabit voyant dans cette « affaire Wilkomirski » l'exemple parfait d'une imposture générale basée sur la fabulation des chambres à gaz. L'histoire de Wilkomirski-Grosjean illustre une simulation mémorielle poussée à l'extrême où le simulacre fait place à la substitution. Contre son propre sort d'enfant abandonné, Wilkomirski-Grosjean a substitué à sa mémoire propre celle de la plus grande tragédie du XX^e siècle, comme s'il avait voulu se faire l'héritier d'un destin socialement reconnu. Ce transfert mémoriel dans l'œuvre (et, là est le problème, le transfert ne se limite pas qu'à son œuvre mais surtout à sa vie sociale toute entière et voire même à sa vie psychique) donne pourtant un texte qui offre le témoignage non pas de ce que *fut* son expérience mais de ce qu'*aurait pu être* son enfance dans les camps. Simulacre ou subterfuge? *Fragments* aurait pu être approchée comme une oeuvre d'autofiction par son jeu avec la fiction, mais c'est « l'auto -» qui fait défaut. Par l'absence de référence, la fiction ne peut s'appuyer sur un réel vécu, sur l'expérience. Ce jeu sur la mémoire chez Wilkomirski-Grosjean naît d'un besoin d'identification, de ce besoin de renaître sous une autre histoire, moins banale. *Fragments* ne sera certes jamais un document historique avec une valeur archivistique, mais reste une œuvre d'imagination qui dépasse par sa valeur littéraire bien des témoignages de survivants. Peut-être est-ce là la plus grande part de risque. Régine Robin utilise cet exemple de retournement, où le livre est passé d'une acclamation unanime à une mise à l'index, pour illustrer les risques d'une mémoire positiviste qui deviendrait une mémoire sans transmission:

Sur ce point, Wilkomirski est bien le témoin de la folie de l'époque, il est le témoin d'un trauma ayant pénétré le discours social, comme simulacre mémoriel généralisé, comme une copie plus vraie que l'original, plus crédible aussi, comme une copie sans original, étant à elle-même son propre référent.⁴⁸

Les questionnements éthiques qu'une telle œuvre fait surgir sont nombreux. Est-ce qu'une œuvre a toujours la possibilité de dramatiser le réel en omettant de souligner la part d'imaginaire qui l'habite? Il n'en reste pas moins qu'à défaut d'être référentiel, *Fragments* reste le récit en mal d'authenticité de ce qu'aurait pu être la vie de Bruno Grosjean dans les camps de la mort polonais. Reste à déterminer si une œuvre littéraire se juge par sa part d'authenticité ou par ses qualités littéraires, même lorsque celle-ci s'appuie sur les

⁴⁸ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p.238.

événements de l'Holocauste. Par cette trahison du réel, Wilkomirski-Grosjean devient-il du même coup le sacrilège ultime de la mémoire de la Shoah?

Les dilemmes éthiques qui concernent la mise en scène du réel dans l'œuvre abondent aussi dans la sphère des arts visuels. Dans les arts contemporains, l'autofiction prend la forme d'une nouvelle esthétisation de soi et de son corps, une nouvelle approche de la matière qui s'appuie sur l'intime, le corps de l'artiste, son histoire personnelle, ses métamorphoses, toutes sortes de pratiques de soi qui deviennent projets esthétiques et artistiques. À une époque de greffe humaine et animale, de clonage, de métissage et de manipulation génétique, les artistes redéfinissent la notion d'être humain, de ses particularités à ses limites. Le travail d'une artiste comme Orlan rejoint cette nouvelle conception de l'identité qu'est venue cristalliser une notion comme l'autofiction : identité éphémère, multiple, manipulée, centrifuge et surtout élective. Orlan utilise des logiciels de « morphing » ou encore la chirurgie esthétique dans le cadre de performances artistiques pour modifier l'apparence de son visage et de son corps, dans le but de s'enlaidir, de créer des ressemblances avec Catherine Deneuve ou pour créer des références à des œuvres artistiques ou mythologiques telle la Vénus de Botticelli. Son matériel de prédilection n'est plus la couleur, la glaise, le bois ou la pellicule, mais sa propre chair qu'elle sculpte. Tout en nous rappelant que la chair n'est somme toute que matière et même marchandise, son travail nous montre un corps devenu objet esthétique et artistique. En un déplacement du *ready-made*, son corps est toujours en évolution, en quête de nouvelles versions. Son visage transformé ou défiguré n'est pas une réplique de son propre visage au naturel car, de cette façon, elle atteste que cette femme nommée Orlan se retrouve dans tous ces visages sans être uniquement celui que la génétique lui a attribué. Le corps concerne la mémoire en ce sens qu'il est en lien direct avec l'identité. Le corps, ou la mémoire du corps, grave, inscrit et laisse voir les marques du temps, des accidents. Alors que Wilkomirski-Grosjean s'attribuait une mémoire par substitution telle une mémoire fantôme en quête d'identité, Orlan falsifie sa propre mémoire pour la réincarner dans des identités empruntées. Orlan exemplifie ainsi la mémoire contemporaine par ce jeu identitaire rendu possible avec cette frontière toujours plus poreuse entre le réel et la fiction. Elle illustre à sa manière l'univers multiple et exponentiel de son propre visage, de son identité et de sa personnalité. Si l'autoportrait a comme but la

description ou la représentation d'une personne réelle, l'autoportrait contemporain se doit d'être kaléidoscopique, représentatif de lui-même dans la fracture d'une identité simple et globale. Chaque pose et chaque visage d'Orlan est une monade; ils sont, ou contiennent, une réplique singulière de son vrai visage, de sa vraie personnalité ou de ce qu'elle veut projeter. Pour Orlan, le masque n'existe plus, il a fondu sur son visage et sa chair est la matière même des subterfuges de son art. Par la déconstruction et le remodelage de son corps, Orlan se met en scène non pas pour attester sa présence, mais plutôt pour détruire toute certitude sur son identité, pour illustrer les multiplicités possibles de son visage. Dans ce jeu continu, l'identité se déplace, se décompose, se remet continuellement en question. Les masques se multiplient sans cesse, l'identité se constitue en une suite de fragments toujours périssables; c'est le triomphe de l'identité élective, mais qui doit être créative.

Chez Orlan, l'expérimentation de soi fait de son visage un palimpseste où s'imprime et s'efface ce visage génétiquement hérité. Elle s'attribue un autorat, elle devient l'auteure de son propre visage, elle s'octroie ce pouvoir par les possibilités chirurgicales. La matière est mouvante, mutante sous cet autorat de soi qui permet de diriger la main du chirurgien, l'artiste restant toujours le maître d'œuvre de l'opération. Ce transfert du pouvoir d'un Dieu Créateur du monde à l'autorat de soi laisse voir un moi qui n'est jamais totalement lui-même dans ses représentations, qui ne se laisse jamais voir objectivement. Elle inscrit dans sa chair les traits simulés d'un visage hypothétique dans une reformulation constante de son moi. Son visage originel n'existe plus, elle est condamnée à sa réplique, au fac-similé de ses traits génétiques. Orlan ne se campe pas dans une réflexion de la mémoire critique, elle en fait plutôt usage pour démontrer le leurre d'une mémoire fixe. Indirectement, le processus créatif d'Orlan travaille à même les fondements de la mémoire en offrant une mémoire manipulée, consciente de l'impossibilité d'une mémoire littérale. En d'autres termes, elle n'utilise pas l'imaginaire pour faire croire à du réel, mais bien le contraire, elle transforme le réel en imaginaire ou en virtuel. Son corps qui est bien réel sous le bistouri ne l'est plus autant lorsque retransmis en direct dans une galerie parisienne. Elle ajoute une couche de symbolique à ce qui est une opération, somme toute, usuelle. Orlan utilise la chirurgie esthétique non pas pour en questionner les fondements et les valeurs, mais plutôt pour mettre

en question les standards qui la légitiment et pour offrir au spectateur la vision de son double, un double effrayant dans son comportement extrême.

Wilkomirski et Orlan jouent sur le simulacre de la mémoire et de l'identité chacun à leur façon. D'une mémoire de substitution par refoulement à une mémoire aux milles visages, ils disent les possibilités référentielles de toute mémoire. Car du lieu de mémoire à l'autofiction comme objet présentiste, c'est dans les lacunes et les restes de la mémoire que se situent peut-être les possibilités les plus significatives du patrimoine et de la reconnaissance identitaire aujourd'hui. L'équation entre la crise contemporaine de la mémoire et la montée des récits autofictionnels tient à cet état de l'impossible narration de l'expérience vécue qui doit dire la perte. Du témoignage de l'indicible à l'autobiographie, c'est la parole d'une mémoire par défaut qui s'énonce, dans la conscience de ses impossibilités, installée dans le paradigme de ses manques. Sous le règne d'une mémoire envahissante, d'une patrimonialisation devenue réflexe face à l'accélération de l'histoire et de pratiques identitaires en perpétuelle transformation, c'est la conscience aiguë de la perte qui se lit comme une inquiétude toujours vive, c'est dans les retournements de l'oubli que réside la plus grande part de signification. Cet état des lieux, du témoignage impossible au simulacre mémoriel, aura permis de situer notre analyse au niveau des retournements de la mémoire, de cette fascination qu'elle exerce et de ses possibilités lorsqu'elle se trouve jumelée à un projet littéraire où le réel se joue des références. Il s'agira maintenant d'en voir les aspects et les potentialités lorsque le projet artistique met à l'œuvre les apories de la mémoire. La question demeure : quels sont ces fantômes qui semblent hanter notre mémoire ? Est-ce que cette fascination pour la mémoire ne serait pas liée à cette conscience aiguë de la perte et que l'autofiction permettrait d'inscrire telle une mémoire par défaut ? L'œuvre pourrait ainsi devenir une prothèse mémorielle où le simulacre agirait pour questionner le manque et l'absence. Ainsi, les œuvres de Calle et de Mavrikakis seront analysées depuis cette question centrale : que peuvent offrir à l'écriture les simulacres autofictionnels d'un sujet contemporain fasciné par la perte, la mémoire et l'oubli ?

CHAPITRE II

LA MÉMOIRE SOUS ANESTHÉSIE LOCALE : QUAND SOPHIE CALLE S'HISTORICISE

Sophie Calle se plaint de sa mémoire fuyante contre laquelle elle lutterait sans cesse. L'oubli la suit comme elle-même suit des inconnus pour contrer sa tristesse. Et pour nous assurer que ce qu'elle affirme est vrai, elle photographie, un peu platement même, misant sur l'aspect « preuve à conviction » plutôt que sur les possibilités esthétiques du médium. Sophie Calle, artiste narrative selon la nomination qu'elle se donne elle-même, s'est d'abord fait connaître avec *Suite vénitienne* où elle a décidé de suivre un inconnu, de Paris à Venise, sans que nous ne sachions réellement les raisons de cette filature. Sophie Calle, c'est aussi une liste de questions, de son célèbre questionnaire façon Proust pour *Les Inrockuptibles* à ses enquêtes sur les souvenirs des gardiens d'un musée où un vol de tableaux a eu lieu (*Disparitions*) ou encore sur ces monuments disparus dans Berlin-Est (*Souvenirs de Berlin-Est*). Chaque œuvre de Sophie Calle repose sur un projet qui débute par une quête ou une enquête qui se ritualise. Interrogée par Christine Angot dans le cadre d'un article pour *Beaux-Arts Magazine*, Sophie Calle résume ainsi son travail :

J'utilise la photographie, le texte. J'essaye de provoquer des situations qui sont liées à ma vie, soit par une frustration, soit par un besoin thérapeutique, ensuite, ces situations, pour prouver qu'elles ont existé, je les photographie, et j'en fais un rapport, je les rapporte. C'est toujours de l'ordre du rapport.⁴⁹

Sophie Calle, c'est aussi des phrases comme « no sex last night », répétée chaque matin, tout au long de ce voyage aux Etats-Unis avec Greg Shepard et qui se conclura par un mariage dans une chapelle de Las Vegas ainsi que par un film, road-movie à deux voix et deux caméras (*No sex last night*).

⁴⁹ Sophie Calle citée par Christine Angot, « Sophie Calle par Christine Angot, no sex » in *Beaux-Arts Magazine*, no 234, novembre 2003, p.84.

Sophie Calle nous rapporte ses constats quotidiens, elle nous documente la vie qu'elle nous dit vivre. La construction de ses livres est presque toujours la même; à une photo descriptive succède un court texte, tout aussi descriptif, qui situe cette photo. Les deux œuvres dont il sera question dans le présent chapitre s'inscrivent dans cette approche réaliste qui s'apparente au documentaire. D'abord *Des histoires vraies + dix*⁵⁰ qui se présente comme 36 petites histoires, telles des vignettes ou des nouvelles qui tournent chacune autour d'un événement, tantôt anodin, tantôt traumatisant. Par exemple, la séquence intitulée « Le peignoir » montre, dans la page de gauche, la photo d'un peignoir blanc suspendu à un crochet sur un mur blanc et, dans la page de droite, ce petit texte :

J'avais dix-huit ans. Il m'ouvrit la porte. Il portait le même peignoir que mon père. Un peignoir long en éponge blanche. Il fut mon premier amant. Durant une année entière, il accepta de ne jamais se montrer à moi nu du côté sexe. Sinon de dos. Ainsi, le matin, s'il faisait jour, il se levait en se tournant soigneusement et allait mettre le peignoir blanc. A son départ il me l'abandonna. »⁵¹

Tout semble être dit. Le lecteur est toujours dans ce « rien de plus », tout est là et rien ne suggère qu'il y a autre chose à dire. Plus dynamique dans la forme, *Douleur exquise* est l'histoire d'une peine d'amour vécue à la suite d'un voyage de 92 jours au Japon où l'homme qu'elle aimait devait la rejoindre. La première partie de *Douleur exquise*, qui occupe les 197 premières pages, est le résultat d'une mise en archive de documents photographiques qui permettent de créer un compte à rebours qui coïncide avec les 92 jours de ce voyage au Japon en 1984. Les diverses photos et reliques utilisées sont parfois accompagnées d'un court texte descriptif mais toujours marquées du sceau « Douleur J-... », le « J » signifiant le *ixième* jour avant la rupture. Alors qu'elle reçoit la bourse lui permettant ce périple au Japon, l'homme qu'elle aime lui dit ne pas apprécier une si longue absence. Malgré les menaces de l'homme, Calle part et ils conviennent de se retrouver trois mois plus tard, à New Delhi, selon le souhait de cet homme qui l'a toujours fait rêver. Arrivée à son hôtel de New Delhi et peu de temps avant son rendez-vous avec M., elle reçoit un télégramme lui annonçant qu'il est à l'hôpital. Elle réussit à le rejoindre et apprend finalement qu'il a rencontré une autre femme et que leur histoire demeurera un rendez-vous manqué. Les pages 198-199 nous montrent un

⁵⁰ Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*. Arles : Éditions Actes Sud. 2003.

⁵¹ *Ibid.*, p.15.

téléphone rouge sur un lit aux draps blancs avec la phrase suivante : « 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Imperial, New Delhi. »⁵². Aux pages 204 à 275, cette même photo apparaîtra dans la page de gauche en haut d'un texte qui raconte toujours la même histoire, cette rupture qui est pour Calle le moment le plus douloureux de sa vie. À son retour en France, Calle demande à ses amis et à des inconnus de répondre à cette question : « Quand avez-vous le plus souffert? ». Ainsi, dans la page de droite de cette dernière partie de l'oeuvre, une photo accompagne l'histoire anonyme de ces gens qui ont bien accepté de lui répondre et qui lui ont permis d'épuiser cette douleur ou, à tout le moins, de la relativiser.

Par les thèmes qui traversent son oeuvre, de la surveillance-filature, de l'exhibitionnisme jusqu'à l'absence et au manque, Sophie Calle suit toujours la trace de ce qui fait défaut, de ce que le regard prend et oublie, de ce qui se perd, entre l'anecdote et le rapport de police. Sa vie se construit autour de son oeuvre et son oeuvre se construit autour de manques, de ce qu'elle n'arrive pas à obtenir, du « no sex last night » à des questions factuelles. C'est autour de ces deux oeuvres, *Des histoires vraies + dix* et *Douleur exquise* et plus précisément autour de l'apport photographique, qu'il sera question des leurres mémoriels dans l'écriture de soi, de cet apparent besoin de mémoire et de la mise en scène élective d'une image de soi. En d'autres termes, comment la logique du simulacre réussit-elle à s'immiscer dans l'oeuvre, à la fois dans la construction archivistique et dans l'écriture autobiographique, tout en inscrivant en creux l'objet mélancolique telle une matérialisation de l'absence? Entre simulation rétrospective et effet de réel, entre simulacre narratif et preuve documentaire, il sera donc question du risque de la manipulation dans la relation qu'entretiennent archive et mémoire. Alors que le premier chapitre offrait un tour d'horizon des problématiques d'une mémoire sociale à une époque où le présent est un vecteur référentiel primordial, il s'agira maintenant de transposer ces problématiques aux aléas d'une mémoire individuelle. Nous tenterons donc de cerner le simulacre mémoriel à travers un récit de soi qui se construit autour de la mise en archive et où le « je » subjectif se déploie entre les différentes temporalités de l'énonciation, temporalités qui se rattachent toutes au présent fixe d'une identité élective de l'auteure. Afin de relever l'inscription du travail d'archivage nécessaire chez Calle pour l'écriture et la représentation de soi, la première partie de ce

⁵² Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles : Éditions Actes Sud, 2003.

chapitre portera sur l'archive photographique qui permet à l'artiste de se hisser au-dessus d'une mémoire commune et englobante. Mais que renferme l'archive, que donne-t-elle à lire comme marque manipulée du passé? Pour répondre à cette question fondamentale et illustrer la corrélation de la mémoire et de l'oubli dans son travail, la mise en archive comme construction identitaire de l'artiste sera ensuite étudiée sous l'angle de l'écriture de la perte où l'absence est le centre vide de l'œuvre. Ainsi, l'écriture de soi, en lien avec la fonction sélective de l'archive, participerait à une stratégie de l'oubli autant qu'à une pratique de la remémoration.

2.1 L'archive comme matériau d'une mise en scène de soi

Pour Pierre Nora, une mémoire qui se saisit de tout est une mémoire foncièrement archivistique, basée sur la trace matérielle du passé. Devant cette inquiétude de l'oubli, pour contrer en quelque sorte l'accélération de l'histoire, il s'agit de conserver, répertorier les preuves tangibles, préserver du temps les traces comme des pièces à conviction. L'œuvre de Calle est construite autour de ces traces, la photographie étant le matériel premier de son travail archivistique. Notre démarche consistera donc, à partir de l'analyse de la photographie et de son rapport particulier à l'articulation passé-présent-futur, à définir la construction de ces archives comme montage d'une image élective de soi. La première partie s'attardera plus précisément à la photo alors que dans la seconde, il sera question du rapport texte-image dans une conception élective de la représentation de l'auteure dans l'œuvre.

2.1.1 Du participe passé au futur antérieur : l'archive photographique

La mémoire se réfugie dans des lieux, continuellement à la recherche d'une matérialisation, seul support qui garantirait sa survie, et l'archive devient objet de fascination : « Le souvenir est passé tout entier dans sa reconstitution la plus minutieuse. C'est une mémoire enregistreuse, qui délègue à l'archive le soin de se souvenir pour elle et démultiplie les signes où elle se dépose, comme le serpent sa peau morte. »⁵³ Bien que l'archive soit un document porteur de mémoire par délégation et que ses documents

⁵³ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, op. cit.*, p.30.

appartiennent au passé, c'est bien l'avenir qu'elle doit combler en protégeant le passé des risques futurs de l'oubli. Sans revenir sur la fonction historiographique de l'archive, rappelons que le geste archivistique répond de deux besoins, à la fois conserver le passé et créer un lieu, une forme d'institution qui garantirait sa survie future. Car l'archive ne fait pas que rapporter objectivement le passé; tout projet archivistique implique en quelque sorte une mise en archive, un choix ou une économie parmi les documents disponibles au nom d'une certaine conception de l'avenir. L'archivation, au sens où l'entend Derrida⁵⁴, du moment qu'elle désigne l'action consciente et réfléchie qui croise à la fois la conservation matérielle et la description intellectuelle des documents, dépasse donc l'intuition première qui fait du geste archivistique un simple réflexe positif de conservation. Ce principe d'archivation se décompose à vrai dire selon différentes temporalités : nous archivons maintenant les traces du passé, mais en espérant savoir plus tard ce qu'elles avaient à dire. C'est en cela que les œuvres de Sophie Calle participent réellement d'une économie de l'archive au niveau de la représentation et que la mise en scène du moi est directement liée, comme il en sera question plus loin, aux possibilités et aux leurres de l'archivation dans ses rapports au passé, au présent et à l'avenir. Pour Pierre Nora, le devoir de mémoire fait de chacun de nous l'historien de notre propre vie. Mais si Sophie Calle expose dans ses œuvres des bribes de sa vie, s'inscrit-elle réellement comme historienne de sa vie? N'est-elle pas plutôt la manipulatrice d'une mémoire qui s'énonce et s'expose par des simulacres mémoriels dont l'avenir viendrait rétrospectivement modifier la signification? Où se situe, dans *Douleur exquise*, la frontière entre l'attestation documentaire et le leurre archivistique?

Le premier matériel archivistique dans l'œuvre de Sophie Calle est certes la photo⁵⁵. Alors que longtemps la photo fut envisagée comme un art moyen par sa reproductibilité technique, située à différents niveaux entre marchandise et objet d'art, l'art contemporain utilise généralement la photo comme instrument. C'est-à-dire qu'elle peut être à la fois un déclencheur, un prétexte artistique, la matière même de l'œuvre, parfois le seul moyen de transmission de cette œuvre, utilisée comme citation, incorporée, réinvestie, souvent

⁵⁴ Jacques Derrida. *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995.

⁵⁵ Afin d'éviter la confusion, le terme photographie sera utilisé pour désigner le procédé technique et la pratique de ce procédé alors que par photo nous entendrons le résultat de ce procédé, soit l'image matérielle.

manipulée, réinterprétée ou travestie de sa signification première. En littérature, l'utilisation de la photo soulève des enjeux qui s'apparentent aux questionnements soulevés par l'autobiographie. Les photos n'ont pas toutes comme auteur Calle elle-même comme en font foi les remerciements au début de chaque livre, mais elles se donnent toutes à voir comme des images autobiographiques, c'est-à-dire que Calle en est soit le sujet photographié, soit l'auteur. Même si par définition la photo est une image du sujet photographié, il faut considérer la relation de l'art avec la vérité et des possibilités de trouble et d'ambiguïté. Cette situation, ce personnage tels que représentés sur la photo ont réellement existé, mais faut-il faire absolument confiance à ce que la photo nous laisse voir, que nous cache le cadre de la photo, ce qui, on le suppose, le dépasserait? La distinction d'une présomption de vérité⁵⁶, à laquelle se collent en surface les photos de Calle, reviendrait à ré-établir des frontières analogues à celles entre l'autobiographie et l'autofiction sur le plan du réel et de la fiction. La représentation de soi par la technique photographique possède le même coefficient de possibilités que l'autofiction ou le roman du je du point de vue de l'impossible réel; elle peut constituer une réponse aux impasses du projet autobiographique ou autobiographique. Les distinctions de Philippe Forest s'appliquent donc aussi à l'image photographique inscrite dans une représentation de soi, là où les pôles vérité/fiction ne répondent plus aux exigences traditionnelles de la représentation de soi.

Chez Sophie Calle et plus particulièrement dans les deux œuvres étudiées, la photo donne corps au texte qui vient s'y greffer comme annotation et elle construit le récit par son caractère rhétorique et narratif. Mais avant d'en arriver à la photo et à son interprétation, il est possible de questionner, en aval, la portée du geste photographique comme représentation de soi et du rapport aux autres. Dans son recueil d'articles *Sur la photographie*, Susan Sontag souligne l'appropriation produite par le geste photographique : « Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. »⁵⁷. La photo agirait comme une extension de l'individu et ainsi, l'acte de photographier permettrait, en un sens, de dominer l'autre, de le posséder. La photo porterait cette double possibilité de la possession : celle de la conservation matérielle et

⁵⁶ La présomption de véracité qui conférait, jadis, à la photo un crédit de réel et un pouvoir de domination se trouve aujourd'hui fortement atténuée par les nouvelles technologies qui permettent la modification et la retouche des photographies.

⁵⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

de sa destinée critique en plus de matérialiser l'objet photographié. Alors que la mémoire erre et vagabonde entre remémoration et effacement, la photo rive à sa surface l'objet photographié, elle contraint à cette vision du monde qu'elle rend visible. En fait, la photo ne donne à voir que du visible, elle reste indépendante de toute initiative du regard par le dynamisme centrifuge de ce visible : « Prenante, la photo me joint à elle. Indifférent à la perception active et à sa ferveur subjective, le photographié s'affirme dans la photographie comme *l'absolument vu*. »⁵⁸. La photo chez Calle joue avec cet *absolument vu* maximisant la frontalité de l'espace. Hervé Guibert, malgré l'amitié qu'il éprouvait pour elle, a souvent souligné son piètre de talent pour la photo⁵⁹. Le peu de profondeur photographique pourrait s'expliquer d'abord par l'instrumentalisation de la photo qui structure l'œuvre non par sa charge symbolique mais par sa simple présence, son rôle d'attestation. La photo cherche à confirmer, authentifier, prouver, toujours inscrite dans une logique de *l'absolument vu*. Son rôle archivistique dans l'œuvre atténue les attentes esthétiques pour forcer l'apport descriptif. De plus, une photo trop « artistique », trop léchée, viendrait en quelque sorte jeter le doute sur le « vrai » dont elle qualifie ses histoires. L'effet d'amateurisme ajoute de la crédibilité à l'effet de réalité mis en place par l'aspect archivistique de l'œuvre.

Pour Roland Barthes, le noème de la photographie est désigné comme le « *Ça-a-été* ». La photo est lourde de cette évidence, un peu arrogante même du fait que l'objet photographié a déjà existé en cet endroit précis, que ce visible qu'elle donne à voir a déjà été. Mais Barthes insiste aussi sur cette possibilité de la photo de montrer la mort au futur, affirmant qu'elle porte en elle les catastrophes qui seront survenues au moment où mon regard se posera sur la photo : « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. [...] Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »⁶⁰. Les photos de Calle jouent sur ces deux temporalités. Le geste de conservation offre le passé absolu du sujet photographié alors que la mise en archive, par sa construction rhétorique qui oblige le destinataire à relier ensemble les

⁵⁸ Edouard Pontremoli, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Grenoble : Édition Million, 1996. Je souligne.

⁵⁹ Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », in *Sophie Calle : à suivre*, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

⁶⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. p.150.

éléments archivistiques, offre le futur antérieur de cette vie (ou de cette mort) qu'elle aura à vivre. Ce jeu entre le *ça-a-été* et ce-qui-aura-été est à la base même de l'histoire « Le cou » dans *Des histoires vraies + dix*. Sur une photo Polaroid prise par un ami, Calle apparaît avec une ligne rouge dans le cou. Elle garde la photo avec elle et se tient sur ses gardes. Deux semaines après, un homme tente de l'étrangler et la laisse inanimée sur le trottoir. Cette ligne rouge sur la photo, n'appartient-elle qu'au participe passé du visible, à cette erreur mystérieuse de l'appareil photographique, ou donne-t-elle aussi à voir le futur antérieur de cette tentative de strangulation ? Il y a chez Calle une obsession pour la prémonition, pour la relecture des événements qui permettrait de déceler l'annonce à venir⁶¹. La photo possède cette double signification car elle est installée dans sa propre temporalité, cette temporalité du *ça-a-été*, passé composé de l'expérience, alors même qu'elle permet de convertir cette « expérience captive »⁶² avec du temps qui passe en elle, selon un passé imparfait de l'éloignement.

Entre témoignage historique et instrument artistique, la photo possède une valeur archivistique. Chez Sophie Calle, cette valeur archivistique s'appuie sur la force apparemment descriptive de la photo, son amateurisme et l'absence de portée critique. Au-delà des possibilités esthétiques de ses photos, Sophie Calle utilise le pouvoir archivistique du geste photographique, elle fait de ses photos des instruments autour desquels ses histoires « vraies » peuvent prendre forme. Cette femme brune que l'on voit nue, en robe de mariée ou tenant le sexe de son ex-mari, ce peignoir, ce divan de psychanalyste ou ce dé n'appartiennent pas au domaine de la figuration, ils relèvent de cette évidence que la photo, dans son rapport au réel, est toujours dans la preuve d'un *ça-a-été*. Que ses histoires soient vraies ou pas importe peu. L'intérêt est de voir dans l'utilisation de l'archive les possibilités d'une construction de soi où, au même titre que le roman du je, l'auteur expérimente l'impossible réel. L'archive fascine, elle est le dépositaire d'une mémoire qui cherche à se matérialiser. Mais si l'archive appartient au passé, c'est l'avenir qu'elle doit combler et c'est en cela que l'archivation chez Calle dépasse le simple exercice de remémoration, ajoutant à la logique du rapport les possibilités souterraines d'un futur antérieur à la recherche de

⁶¹ Cette fascination pour la prémonition sera étudiée plus étroitement à travers la construction narrative de *Douleur exquise* à la troisième partie de ce chapitre.

⁶² Susan Sontag. *Sur la photographie, op. cit.*, p.22.

prévisions, de projections. Mais aussi, l'archivage pose la question de ces archives refoulées auxquelles, on peut le présumer, Calle ne fait jamais allusion. En raison de la sélection, l'archive possède toujours cette part d'ombre, comme un doute suggérant qu'elle ne dirait pas tout ou qu'elle posséderait elle-même une part de refoulé. Le leurre archivistique réside dans l'effet de réel du geste conservateur, alors même que le simulacre d'une mémoire de soi se construit par le même effet de réel.

2.1.2 Sophie par Sophie : quand Sophie Calle se construit en histoires

L'intimité attire tous les regards. Devenu un signe du contemporain, l'amenuisement du clivage entre domaine privé et domaine public a été très tôt investi par les artistes et écrivains. Ce rétrécissement des frontières a amené sur la scène artistique une nouvelle catégorie d'objets réinvestis de signification : d'insignifiant et simplement usuel, l'objet du quotidien est maintenant présent sur tous les fronts. L'exemple le plus extrême dans sa catégorie est certes cette *Merde d'artiste*⁶³ de l'artiste italien Piero Manzoni. En amont, tout est devenu prétexte à l'œuvre d'art à partir de la célèbre *Fontaine*, exposée en 1917 par Duchamp, qui donna à l'objet du quotidien le potentiel de devenir un ready-made tout en questionnant la définition et la portée de l'artiste sur le mode de la représentation. À cet égard, la photo et la vidéo, par leur possibilité de capter le réel en direct, sont les médias par excellence de cette propension à faire de l'objet banal du quotidien un instrument artistique.

Christian Boltanski a fortement marqué la scène artistique française des trente dernières années. Tout un pan de son œuvre s'attarde sur l'accumulation d'objets divers, notes, lettres, photos entières ou en morceaux, ou encore tickets de bus et de métro, exposés sans référence dans de grandes vitrines. Son bric-à-brac personnel qui pose la question du pouvoir de l'image et de la véracité de l'aspect documentaire a inspiré beaucoup d'artistes dont les démarches ont été réunies sous l'appellation d'art du banal. Par cette « petite mémoire », Boltanski illustre la fatalité de l'anonymat et de l'éphémère dans les sociétés contemporaines :

⁶³ Piero Manzoni, *Merde d'artiste n° 31*. 1961.

Je m'intéresse à ce que j'ai appelé la « petite mémoire », une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire qui forme pour moi notre grande singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort. Cette perte d'identité, cette égalisation dans l'oubli sont très difficiles à accepter ; par exemple, quand on regarde des centaines de crânes, ils ont tous l'air identiques.⁶⁴

C'est dans la « petite mémoire » que réside la disparition de tout individu. Cette fascination pour l'empreinte du vécu dans sa quotidienneté est en fait la prédiction de cette disparition inévitable. Par ces grandes vitrines où apparaissent pêle-mêle des ruines du quotidien pouvant appartenir à n'importe quel homme occidental, Boltanski tente d'extirper de l'oubli les détails d'une vie, détails refugiés dans la matérialité de l'archive tel un grand lieu de mémoire anonyme. Ce bref détour du côté de chez Boltanski permet de distinguer l'utilisation que fait Sophie Calle des images et objets du quotidien et de leur manifestation dans l'oeuvre.

Le principe d'archivation chez Calle ne se situe pas dans un rapport d'accumulation comme chez Boltanski; le geste conservateur est gouverné d'abord et avant tout par un principe d'économie qui participe de la mise en scène de la représentation. Alors que Boltanski joue sur l'anonymat de ce qu'il appelle la « petite mémoire », Calle fait du singulier un sujet qui se hisse au-dessus d'une mémoire commune et englobante, un sujet inscrit dans un devenir-mythique. Boltanski joue sur la disparition de la mémoire anonyme dans la masse d'une mémoire sociale et Calle trône autour de ses histoires particulières, dans ce petit musée personnel où elle met en scène les moments particuliers de sa vie. Elle tient en quelque sorte le discours mythique de sa propre mémoire. Chaque photo de Calle est annotée, cadrée et installée dans une signification que contrôle l'artiste alors que Boltanski pige dans ses vieux albums en y ajoutant des photos qui n'appartiennent pas à sa famille, le tout pêle-mêle et sans annotation. Chez Calle, la mise en scène du moi possible par le principe d'archivation et ce devenir-mythique du sujet répondent d'une même construction identitaire. La mise en scène du moi et des possibilités qu'elle engendre n'est cependant pas sans lien avec la disparition du sujet, comme nous le verrons.

⁶⁴ Christian Boltanski, cité par Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris : Éditions Scala, 2004. p.28.

C'est par la fonction sélective de l'archivation qu'est possible une mise en scène du moi. Devant la masse, que l'on peut deviner importante, de documents d'archive sur sa propre vie, Sophie Calle doit procéder à un tri. Ce tri ne se fait pas innocemment, comme Ricoeur l'écrivait à propos des historiens :

nul ne consulte une archive sans projet d'explication, sans hypothèse de compréhension ; et nul ne s'emploie à expliquer un cours d'évènements sans recourir à une mise en forme littéraire expresse de caractère narratif, rhétorique ou imaginaire.⁶⁵

Tout projet d'archivation sous-tend une orientation précise qui peut s'avérer être aussi un mécanisme de fiction. Sophie Calle met en scène son passé. Sa vie en 36 actes qu'elle livre dans *Des histoires vraies + dix* est le résultat minutieux d'une mise en scène réfléchie des moments marquants qui contiennent déjà en eux le nœud performatif d'un dispositif qu'elle articule par le texte et la photo. En d'autres termes, le matériel biographique de sa propre vie offre des moments déjà scénarisés, qui supposent eux-mêmes un dispositif particulier lié aux situations incongrues de sa vie, dispositif qui révèle de l'étrangeté de son existence, même si le hasard est réduit par la sélection des archives. Calle ne joue pas avec l'intrigue mais plutôt avec l'étrangeté du hasard et du dramatique. L'histoire intitulée « Le nez » illustre cette fascination pour les moments déjà scénarisés de sa vie. À l'âge de quatorze ans, ses grands-parents décident qu'elle devrait faire corriger certaines imperfections physiques et prennent rendez-vous avec un célèbre chirurgien esthétique en lui laissant le choix, jusqu'à la dernière minute, de refuser. Elle hésite longuement. Le médecin mit fin à ses incertitudes en se suicidant deux jours avant l'opération. La photo qui accompagne le texte représente Calle de profil, les yeux fermés. Sophie Calle réussit à cristalliser ces moments particuliers, ces hasards du destin qui renferment l'étrangeté de la vie, étrangeté parfois inquiétante et souvent ironique. En couchant sur papier ses histoires, elle leur attribue une nouvelle fonction sur le plan technique (construction d'une image d'elle-même) mais aussi et surtout sur le plan symbolique (la re-lecture de l'événement dans l'architecture archivistique de sa vie lui confère une nouvelle portée symbolique). Elle devient le personnage principal de cette vie qu'elle expose, son « je » se double du pouvoir référentiel de la photo, Sophie Calle devenant plus vraie que nature. Et peut-être est-ce là qu'agit le plus efficacement le pouvoir du simulacre, une Sophie Calle plus vraie que nature n'étant possible que par le truchement du

⁶⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.170.

pouvoir sélectif de l'archivation et de l'autorité sémantique de celle qui se fait appeler Sophie Calle.

Le regard occupe une place centrale dans l'œuvre de Sophie Calle, et plus particulièrement dans les œuvres où il est question de filature ou de disparition. Ce regard qu'elle attire dans les deux œuvres étudiées se fait surtout muséal par la scénarisation des moments de sa vie et le point de vue exhibitionniste du matériel biographique. Les anecdotes de sa vie, doublées des preuves matérielles d'un *ça-a-été*, forment le mythe de cette femme appelée Sophie Calle. Le devenir-mythique de ce petit musée personnel, à la limite du roman familial, se déploie à la fois sur le plan de la simplicité et de l'effort thématique. S'il n'y avait qu'un seul signe de cette mythologie en devenir chez Calle, il serait facile de pointer ses deux seins, présents sur les deux couvertures de l'œuvre. L'histoire de ses seins qui ont miraculeusement poussés en 1992, preuve à l'appui, est la narration mythique de son expérience :

Adolescente, j'étais plate. Pour imiter mes amies, j'avais acheté un soutien-gorge dont je ne tirais évidemment aucun avantage. Ma mère, qui exhibait fièrement un buste resplendissant, et ne manquait jamais l'occasion de faire un mot d'esprit, l'avait surnommé *soutien-rien*. Je l'entends encore. Durant les années qui suivirent, tout doucement, ma poitrine prit du relief. Mais rien de bien excitant. Et subitement, en 1992 — la transformation s'opéra en six mois — elle s'est mise à pousser. Seule, sans traitement ni intervention extérieure, miraculeusement. Je le jure. Triomphante mais pas vraiment surprise, j'ai attribué la performance à vingt ans de frustration, de convoitise, de rêveries, de soupirs.⁶⁶

Ses seins deviennent ainsi le condensé d'un drame humain par sa mise en récit qui laisse entrevoir l'aspect symbolique de la situation. À cheval entre l'identification et la distanciation par l'aspect mystérieux de l'événement, la singularité de l'histoire de Calle exerce une suprématie sur le simple récit personnel aux allures de témoignage. Elle relate les événements primordiaux à la suite desquels elle est devenue ce qu'elle est aujourd'hui. Certes, l'événement comme tel ne constitue pas un mythe en lui-même; Sophie Calle tient plutôt le discours mythique de son expérience, telle une expérience vraie mais tout de même irréalisée par une interprétation postérieure. Cet aspect fictionnel interpelle le lecteur, il semble surgir de nulle part telle une parcelle d'incongruité dans l'histoire pourtant banale d'une femme aux

⁶⁶ Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op.cit.*, p. 50-51.

petits seins. Alors que Boltanski expose la petite mémoire dans son anonymat, Sophie Calle fait de la singularité de cette même « petite mémoire » un objet aux frontières mythiques, un objet devenant par le fait même plus grand que nature. De plus, ce potentiel mythique chez Calle emprunte des effets de théâtralisation et voire de dramatisation, notamment dans ces mises en scène du strip-tease et du talon-aiguille où « il faut substituer au ‘ça-a-été’ un ‘ça-a-été joué’ »⁶⁷.

L'œuvre est toute entière remplie de cette prolifération de Sophie Calle, personnage au corps et au passé mythiques. Le pouvoir de l'artiste, son droit d'intervention dans cette construction électorale d'une image d'elle-même, ne contribue pas tant à la mimésis qu'à la disparition relative de l'auteur à travers la transformation de l'individu en un être de fiction, dans un univers « romanesque » calqué sur son univers réel. Cette mise en scène du moi telle qu'elle apparaît dans l'œuvre n'est possible que selon le principe d'économie de l'archivage doublé de l'autorité sémantique de l'auteur pour laisser entrevoir une femme brune et au nez prononcé, cette femme du nom de Sophie Calle, aux seins miraculeux. Ce passé reconverti en 36 petites vignettes participe de cette mémoire performative, née du pouvoir originaire de se raconter soi-même.

2.2 Écriture de la perte et mémoire de l'absence

Sophie Calle exhibe sa vie re-construite, manipulée et mise en scène. Mais si la photo est à la fois la marque d'une pseudo-présence, elle est aussi la preuve d'une absence présente et à venir. Car ce que la photo donne à voir ne peut appartenir qu'au passé, qu'à la temporalité dépassée d'un instant fugace croqué sur le vif. Ce que la photo me montre n'existe déjà plus, le regard se bute à ce *ça-a-été* qui renvoie à la fatalité d'une présence du passé destinée, si ce n'est déjà fait, à s'absenter. La fiction dans l'œuvre de Calle illustre cette énigme de la présence de l'absent, telle une autofiction consciente des apories d'une reconstruction langagière et photographique de soi. Alors que les deux premières parties de ce chapitre s'attardaient plus particulièrement à *Des histoires vraies + dix*, on étudiera

⁶⁷ Nicolas Fève. « Rhétorique de la photographie dans l'autobiographie contemporaine : *Des histoires vraies* de Sophie Calle. » in English, Alan et Silvester Rosalind (éd.) *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam-New York : Éditions Rodopi, 2004, p.164.

maintenant *Douleur exquise* quant à la relation de cette mise en scène du moi avec la reconstruction mémorielle du passé, toujours selon la logique du simulacre d'une mémoire de soi. Après avoir analysé le matériau même de l'œuvre et le principe de l'archivation dans la construction de soi, la dernière partie questionnera l'économie de la mémoire dont Calle fait usage avec l'écriture de l'absence.

2.2.1 Les vestiges de l'absence

Douleur exquise est le parcours minutieusement reconstruit du moment le plus douloureux de la vie de Sophie Calle : le 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Impérial, New Delhi. C'est quinze ans plus tard qu'elle décide d'exhumer ce souvenir, de convertir ce moment douloureux en une œuvre à la fois littéraire et artistique. L'aspect matériel de l'œuvre a une réelle importance; le livre frappe par sa beauté, la tranche d'un rouge brillant, le téléphone gravé à même la couverture grise et les lettres elles aussi d'un rouge brillant qui détonnent et attirent le regard. Mais cet aspect de l'œuvre dépasse le simple intérêt esthétique pour porter une charge symbolique significative tournant autour de la métaphore du mausolée. Le livre, par sa matérialité, devient ce somptueux monument funéraire construit à la mémoire de la douleur, tel un lieu de recueillement où peut enfin être déposé le souvenir exorcisé de cette perte amoureuse. Mais que renferme ce mausolée? Est-il réellement le dépositaire de cette mémoire de la perte ou serait-il le simulacre d'un réel travail du deuil où le souvenir ne serait qu'un effacement?

Avec *Douleur exquise*, Sophie Calle reconstruit minutieusement le souvenir, elle est dans la mémoire de l'événement et de ses traces. Mais quel est le noyau de cet événement? Certainement la douleur de l'absence et la perte de cet homme, qui suppose un travail du deuil. Dans *L'absence*, Pierre Fédida définit la douleur de l'absent comme espace de la pensée où « la parole est si rageuse de l'absence de l'absent qu'elle en devient créatrice d'œuvre. Jusqu'à l'épuisement et jusqu'à l'extinction de sa passion. L'absent est à la parole l'objet de sa fascination. »⁶⁸ Sophie Calle écrit par défaut et photographie par défaut, autour de cet absent, dans le défaut de sa présence. Pour Pierre Fédida, l'absence est paradoxalement

⁶⁸ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris : Éditions Gallimard, 1978, p.7.

un *trop-plein*; l'absence envahit l'espace par sa non-présence, elle parasite la solitude par le manque. L'écriture devient alors la solution qui permet d'extérioriser l'absence : « Écrire est alors parfois une tentative de rejeter l'objet à l'extérieur, en quelque sorte l'objectiver pour en triompher. C'est aussi lui reconnaître une essence pour en triompher »⁶⁹. La démarche de Calle ressemble à celle décrite par Fédida; elle résume d'ailleurs le procédé par lequel elle a réussi à transformer le manque de l'absent :

De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? ». Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard.⁷⁰

Ce *trop-plein* de l'absent n'a pu dans son cas être surmonté que par la parole et par l'écriture. Le dialogue et l'écriture lui ont permis d'extérioriser l'absence, de le rejeter hors d'elle, de vider son histoire de ce qu'elle contenait de douloureux. La charge affective du souvenir est l'ennemi à combattre pour que la mémoire puisse enfin contenir le passé, un passé qui ne serait pas dans la catégorie du *trop-plein*. C'est seulement quinze ans plus tard que Calle déterre cette histoire pour la re-construire en textes et en photos. Cette reconstitution prend alors la forme d'un retour en arrière du travail de cette douleur en elle. Elle a laissé le temps passer à travers le souvenir, l'objet pourrait alors être complètement extériorisé. Mais jusqu'où le travail du deuil est-il réellement effectué? N'y a-t-il pas la trace d'un retour mémoriel de l'absent ? Sans répondre directement à ces questions, mais en les contournant pour interroger la construction même du récit, il s'agira de rester attentif aux marques d'un retour du refoulé et de l'absent.

Les 197 premières pages de *Douleur exquise* se conjuguent selon deux temps : d'abord le passé composé de la relique et puis le futur antérieur de la prémonition. La relique garantit en quelque sorte que l'absent ne reviendra pas, elle en témoigne par sa visibilité en plus d'être la preuve de l'existence de ce passé. La relique appartient au domaine de la ruine, elle est un *reste*, ce qui subsiste au temps, aux catastrophes. Mais quelle relation la relique

⁶⁹ *Ibid.*, p.10.

⁷⁰ Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, p.202-203.

entretient-elle avec l'absent qu'elle représente dans sa matérialité? Pour Pierre Fédida, la relique entretient un rapport avec l'absent dans son statut de réalité : « Fragment matériel extrait d'un corps disparu, la relique donne droit à une *visibilité* du caché. »⁷¹. La relique entretient donc avec le visible et l'invisible les mêmes relations que la photo avec l'absence et la présence sur le plan de la représentation. Sophie Calle joue avec les possibilités de la relique comme archive d'une peine d'amour, qui, dans l'ordre de l'histoire rapportée, reste à venir. Elle sacralise ces objets témoins de son passé : lettres, relevés bancaires, billets de train, photos polaroid ou encore extraits d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert. Alors que les objets du quotidien de Boltanski reposent pêle-mêle derrière de grandes vitrines, les archives de Calle sont enfermées dans ce beau livre, minutieusement annotées, encadrées et accompagnées du sceau « Douleur J-... ». L'archive commémorative chez Calle dépasse parfois la fonction testimoniale pour devenir relique, objet sacré renfermant son passé. Relique par excellence, le téléphone rouge est le symbole même de la douleur, gravé sur la couverture et repris 99 fois, signe physique de la douleur dans laquelle se réfugie la preuve du non-retour de l'être aimé. Le téléphone dans sa fonction de relique, représente le passage d'une signification à l'autre, un simple outil de communication qui devient le signe de la rupture. Le téléphone est ainsi non pas la preuve de l'absent mais bien plutôt de son absence. Car l'absent est lui-même absent de l'œuvre; il n'est d'ailleurs l'objet d'aucune photographie. C'est plutôt son absence que Calle donne à lire dans cette reconstitution minutieuse où ce téléphone rouge fait figure de relique de l'absence. Cet homme a été présent, mais ne le sera plus, le téléphone rouge est là pour nous le prouver, fatale réincarnation de l'absence redoublée de l'absent comme une communication posthume dont le fil a été rompu.

Toujours dans cette logique de la reconstruction archivistique de la douleur, il y a, par le choix des photos et des objets, un réel intérêt prémonitoire. Se dégage de ce principe d'archivage l'impression que la construction de l'œuvre (sa mise en scène) veut questionner un possible pressentiment du drame; il s'agit de chercher dans les jours précédents la trace de cette douleur, le signe du drame à venir ou en d'autres termes et, pour paraphraser Barthes, l'annonce d'une mort à venir. Le passé où la douleur était encore

⁷¹ Pierre Fédida. *L'absence, op.cit.*, p.56.

absente est détraqué par ce nouveau sens que la rupture lui donne à rebours. En ce sens, les souvenirs sont inévitablement falsifiés par le récit que l'on s'en fait. Cette fascination pour l'aveu prémonitoire se lit entre autres dans l'omniprésence de ces arbres à papillotes blanches sur lesquelles sont inscrites des prémonitions. Ces papillotes étaient offertes dans les temples bouddhistes et chacune contenait une prémonition⁷². Si celle-ci était bénéfique, il suffisait de la glisser dans la fente aux pieds du Bouddha avec quelques yens pour qu'elle se réalise. Si au contraire la prémonition était maléfique, la papillote était abandonnée aux intempéries, accrochée à une poubelle ou à un arbre. La prémonition est partout, accrochée aux branches et dans cette peur que Calle laisse entrevoir : « Mon amour, Il y a deux jours, j'ai visité le temple de l'Amour, et aujourd'hui le temple du Divorce. Comme tu vois, j'ai peur. »⁷³ Il y a aussi ces stations où le passant peut écrire ses problèmes et ses angoisses sur un papier qui sera dissout, en même temps que ceux-ci, dans l'eau. Ou encore ces photos d'un chat noir, d'oiseaux noirs, cette porte sur laquelle est bizarrement inscrite « Jetée », une photo du « Dream Center », d'un précipice, d'un mariage, de lits vides. Tout converge vers ce centre, ce « 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Imperial, New Delhi »⁷⁴, comme autant de préfigurations de la douleur. Les trois visites consécutives chez des voyants sont aussi la preuve d'une fascination pour une préfiguration de l'avenir à même le passé et pour les détails du quotidien attestant le futur antérieur de sa propre vie.

Le récit est ainsi creusé en son milieu, les 197 premières pages sont la recherche frénétique d'une confession de l'avenir sous forme d'archive, de l'annonce d'une mort à venir, alors que les 75 dernières pages sont la réécriture de cette douleur passée et juxtaposée à des histoires anonymes. Tout se concentre autour du téléphone rouge, relique de l'absence, telle la force centripète d'une mémoire qui ne s'énonce que sous les vestiges de l'absence et où l'œuvre devient l'écriture du souvenir comme effacement de l'absent. L'homme est en effet le disparu de l'œuvre puisque sa seule présence est le moulage de son corps⁷⁵. Il n'est qu'une présence par défaut aux contours flous et au centre vide. À l'image de ce moulage, *Douleur exquise* se vide de l'absent pour se composer autour des restes de cette douleur. Ce

⁷² Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 122-123

⁷³ *Ibid.*, p.92

⁷⁴ *Ibid.*, p.198

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

somptueux monument funéraire est donc construit à partir des reliques d'un passé, mais paradoxalement vide de l'absent, tel un lieu de mémoire construit autour de l'oubli volontaire de l'absent.

2.2.2 Entre passé imparfait et passé composé : survivance et *revival*

La photographie s'inscrit par son procédé et ses usages comme un geste à certains égards présentiste; photographier permet de donner forme au vécu tout en gardant la trace matérielle de l'instantané. L'appareil photographique devient le « faiseur » premier de l'archive. Avec ce devenir archivistique à la portée de tous, on assiste à la démocratisation de la patrimonialisation. Susan Sontag place cet intérêt photographique sur le plan des divertissements au même titre que le sexe ou la danse, mais le situe sous le signe d'une nostalgie bien contemporaine :

C'est maintenant la nature domestiquée, menacée, mortelle, qui a besoin d'être protégée. Sous l'emprise de la peur, nous tirons. Sous celle de la nostalgie, nous prenons des photos. Nous sommes à présent en plein dans une époque nostalgique, et les photographies contribuent activement à promouvoir la nostalgie. Les photographies ont commencé à fournir des duplicata du monde au moment où le paysage humain commençait à subir un rythme de changement vertigineux : au moment où un nombre inouï de formes de vie biologique et sociale se voient détruites en très peu de temps, voici que l'on dispose d'un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît.⁷⁶

Devant les probabilités de la disparition, il s'agit de figer le présent, d'en faire une copie conforme pour que la photo puisse ancrer dans la mémoire les dernières traces du disparu. De ce point de vue, l'appareil photographique devient la plus grande fabrique d'archive, objet symptomatique de la démocratisation sociale de l'archivage. Devant un présent monstre placé sous le signe de la tyrannie de l'immédiat, devant les risques de la disparition, on photographie. Geste nostalgique comme l'a décrit Sontag, mais surtout geste où se cache la hantise de l'absence, geste devenu réflexe devant les risques du manque et de l'accélération d'un temps toujours au présent, sans distance face au passé. À une époque présentiste conditionnée à la patrimonialisation et à la commémoration, la photographie est devenue la prothèse d'une mémoire anxieuse de l'effacement.

⁷⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p.29.

Selon cette même logique de la hantise nostalgique, l'archive et la relique se font commémoratives chez Calle; elles sont les dépositaires du rappel de la mémoire et les substituts du souvenir. Cette mémoire de l'événement qui construit ses œuvres appartient-elle à une mémoire critique telle que définie par Régine Robin ou se rapproche-t-elle d'une mémoire ancrée dans les leurres d'un *revival*? Les possibilités rhétoriques de l'archivage et les marques de l'absence et de l'absent sont nécessaires pour questionner les manipulations mémorielles des œuvres de Sophie Calle. Pour Paul Ricoeur, « raconter un drame, c'est en oublier un autre »⁷⁷. Face au danger d'une mémoire oublieuse de l'essentiel, comment appréhender cette mémoire de l'événement chez Calle où les preuves du passé sont manipulées dans le dessein d'une construction de soi ? C'est autour des notions de *revival* et de survivance, pour reprendre les termes de Robin, qu'il est en effet possible d'appréhender les deux œuvres étudiées pour y voir la place de l'expérience que fait Sophie Calle de la mémoire dans la mise en archive. L'œuvre se définit comme le lieu de mémoire d'une douleur pour *Douleur exquise* et d'une mémoire de l'anecdote pour *Des histoires vraies + dix*. Il s'agira donc de transposer les définitions et problématiques de la mémoire sociale, dont il a été question au premier chapitre, à l'expérience particulière et subjective d'une mémoire individuelle qui se donne à voir dans ces deux œuvres.

Dans *Douleur exquise*, Sophie Calle transmet non pas l'absent, cet homme qui l'a abandonnée « le 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Impérial, New Delhi », mais plutôt l'absence comme vide qui creuse l'œuvre en son milieu. À travers le battement entre présence et absence, Régine Robin distingue deux traitements mémoriels : le *revival* et la survivance. Le *revival* reconstruit sur le lieu de l'absence en faisant du neuf la reproduction de l'absent. La logique du *revival* repose sur les possibilités d'un semblant visant à faire revivre le trauma sans tragique, à montrer l'absent sans son absence, comme s'il était encore là. C'est par exemple la reconstruction touristique et voire même folklorique du quartier juif à Prague qui ne tient pas compte de l'absence même de la communauté juive disséminée par la Shoah. Pour Régine Robin, la mémoire critique se constitue à l'inverse par la réflexion d'une survivance où le rappel mémoriel se fonde dans la remémoration et non dans la commémoration. La survivance ne reconstruit pas sur le lieu de l'absence mais bien avec

⁷⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 584.

cette absence, en tenant compte de la fragilité de la mémoire de l'absence, comme une mémoire qui ne va pas de soi. Mais surtout, la survivance a déjà fait le deuil de l'authenticité; la mémoire se matérialise et le matériau ne sera jamais un pur outil de reproduction. La survivance, sans faire abstraction du tragique, réussit à transmettre le passé à partir d'une mise à distance qui en révèle la fragilité et la précarité. La mémoire de l'événement que construit l'œuvre de Calle appartient-elle à cette logique du *revival* comme simulation de l'absent ou à la survivance qui fait de l'absence le terreau même de l'œuvre ? La réponse à cette question se trouve peut-être dans l'utilisation du matériel photographique. À première vue, les photos semblent remplir des vides dans l'espace de l'œuvre. Mais du point de vue autofictionnel d'une construction de soi, la photo serait plutôt le matériel propre à délimiter ce vide. En d'autres termes, les photos sont en quelque sorte les axes autour desquels la douleur peut reprendre forme. La photo atomise en effet le réel et son aspect fragmentaire en fait le morcellement parfait de l'expression. Si la photo est pleine du *ça-a-été*, c'est néanmoins autour du vide qu'elle prend forme et qu'elle offre la possibilité des retouches. L'excédent photographique chez Calle se réfugie autour de l'absence (ce qui manque et ce qui est manqué). De ce portrait derrière lequel se cache la lettre d'un amant de sa mère qu'elle croit être son vrai père, au peignoir qui cache le sexe de son premier amant, en passant par ce bain fatalement vide d'un Hervé Guibert nu, la photo ne remplit pas les vides mais donne plutôt à les voir, un peu nostalgiquement même. La photo pour Calle, c'est une mémoire par procuration, une mémoire faite de manque et d'absent et une photo pour rendre visible cette mémoire de soi. Telle la survivance prônée par Robin, cette mémoire se constitue d'après les apories de la représentation de soi pour laisser vide la place de l'absent, comme la crypte d'une douleur.

Devant cette mémoire toujours imparfaite et avec la fiction comme objet de vérité, à travers une mémoire de soi qui joue avec les ficelles du discours mythique et avec les simulacres d'une présence de l'absence, *Douleur exquise* et *Des histoires vraies + dix* représentent deux objets présentistes. Sophie Calle utilise les ressources archivistiques du geste photographique, pour relire le passé à la lumière d'un présent dont il était l'avenir. Elle fait de ses photos et de ses autres reliques des instruments autour desquels cette douleur exquise et ces parcelles d'histoires vraies peuvent reprendre forme et se relier à la continuité

d'une vie ponctuée de trous. Car si l'archive appartient au passé, c'est l'avenir qu'elle doit combler. De cet état des lieux des discours contemporains sur la mémoire du premier chapitre est ressortie l'impossibilité ou l'imperfection de tout témoignage et de toute représentation mémorielle. Toujours en déficit d'authenticité, l'incarnation de la mémoire doit se constituer de ses flous et des apories de la représentation. Délibérément ou non, Sophie Calle travaille dans la marge de la mémoire; elle recrée ses histoires sur les limites constitutives de la mémoire. Elle utilise les restes matériels pour se fabriquer un petit patrimoine personnel où les reflets de Sophie Calle répondent aux leurres photographiques. À la fois documents d'archives, œuvres d'art difficilement identifiables et formes hybrides d'autofiction (si le terme peut encore être utilisé), ces deux œuvres de Sophie Calle cristallisent à leur manière les enjeux d'une mémoire sociale contemporaine, mais sous le prisme cette fois d'une histoire subjective et individuelle qui utilisent les mêmes effets de mémoire pour se constituer dans l'ambiguïté de sa représentation. Mais pourquoi ce regard tourné vers soi? À quoi répond cette mélancolie d'un retour sur soi à laquelle correspond le travail mémoriel? Si le travail de Sophie Calle fut analysé d'un point de vue extérieur, c'était peut-être pour éviter cette question. Mais il semble nécessaire à ce point-ci de la reprendre sans pour autant y répondre définitivement. Et pour ce faire, il s'agira de situer notre objectif à un niveau plus mélancolique, plus subjectif encore, pour rencontrer le regard de Catherine Mavrikakis et de ses Hervé.

CHAPITRE III

RÉÉCRITURE D'UNE MÉMOIRE ENDEUILLÉE : LES HERVÉ DE CATHERINE MAVRIKAKIS

Dans *Chaque fois unique, la fin du monde*⁷⁸, Jacques Derrida prend quinze fois la parole pour dire la mort de ses amis. Cette parole s'énonce pour ne pas que le silence l'emporte sur tout, et à chaque fois, Derrida bute sur les mots à prononcer, la culpabilité du survivant jetant le doute sur ce qu'il reste à dire. Ces quinze textes laissent entendre l'hésitation de Derrida devant cette fin du monde toujours unique qui jette sur la parole et par-dessus les tombes l'incapacité du profane. Ces hommages qui puisent à même les travaux du défunt semblent re-donner la parole aux morts, car ce n'est qu'à travers leurs œuvres que peut selon lui être pensée et prononcée leur singulière disparition. Derrida ne peut se limiter à prendre part aux voix à partir de sa propre singularité et toute sa politique du deuil, longtemps travaillée et alimentée par l'expérience de la perte de ses amis, ne peut se distancer du caractère unique de la mort. Et la propre mort de Derrida laisse ouvertes ces terribles questions : comment re-prendre la parole à partir de cette fin du monde et comment rendre compte de l'œuvre singulière du défunt? Et qui a pris soin de cette parole à sa mort ?

Tel ce « chaque fois unique » qui est le lieu d'une insoutenable répétition, le roman *Deuils cannibales et mélancoliques*⁷⁹, de l'auteure québécoise Catherine Mavrikakis, est la scène de la mort d'hommes qui se nomment tous Hervé. La mort s'inscrit dès les premières lignes dans une fatalité inéluctable :

⁷⁸ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris : Éditions Galilée, 2003.

⁷⁹ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Laval : Éditions Trois, 2000.

J'apprends la mort de mes amis comme d'autres découvrent que leur billet de loto n'est pas toujours gagnant. Cette semaine, j'ai encore perdu un Hervé, et statistiquement, c'était prévisible : tous mes amis s'appellent Hervé et sont, pour la plupart, séropositifs.⁸⁰

Les Hervé se suivent, mais ne se ressemblent pas, sauf dans cette mort qui marque leur apparition davantage que leur disparition. Catherine Mavrikakis, à l'instar de Derrida mais dans une posture énonciative fort différente, prend et utilise cette parole par-dessus les tombes pour entretenir un corps-à-corps avec ses morts et sa propre mort. En effet, le suicide est une question qui hante tout le texte, suicide auquel elle semble résignée mais qui n'advient pas car elle ne pourrait le manquer. À la fois double mort (la sienne et celle des autres) mais aussi mort exponentielle par la trame narrative de l'œuvre, le synopsis pourrait se résumer à une suite de morts :

Combien de morts avant la fin de ce livre? Combien de coups de téléphone, d'alarmes secrètes et de sonneries du destin? Et puis la question de la fin du livre, comme fin non-prévue, comme mort possible de l'auteure que je ne pose pas, mais qui est là dans chacun de mes mots, dans chacun de mes morts.⁸¹

Mots et morts semblent ici se confondre. S'il s'agissait de résumer l'œuvre, il faudrait certes parler des morts qui se tiennent au tournant des pages, des deuils si souvent impossibles, de la relation de la narratrice avec la mort, de sa rage face à la force de celle-ci, chaque chapitre devenant le fragment d'un long dialogue avec les disparus sous la forme du compte-rendu, ou du règlement (ou dérèglement) de compte. Entre Sophie Calle et Catherine Mavrikakis, à l'exception de la forme, un lien étroit unit les œuvres étudiées; ce lien est du côté de la perte et de l'écriture qui porte en elle cette disparition. Dans *Histoires de fantômes*, Martine Delvaux réunit en une même étude différents textes de femmes contemporains avec ce même lien sous le signe de l'absence et du fantomatique :

Les mots de ces auteures tissent des récits fantômes, fabriquent des textes hantés où, toujours, une absence, une rupture vient spectraliser l'écriture et celle qui écrit, un vide que l'auteure ne cherche pas à combler, une faille qu'elle ne souhaite pas colmater, mais plutôt qu'elle fréquente et avec laquelle elle apprend à vivre, comme si elle nous disait que la demeure est un lieu qu'on ne connaît jamais vraiment.⁸²

⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁸¹ *Ibid.*, p.92.

⁸² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p.11.

À partir de ce lieu de la perte, de son expérience, la problématique demeure la même : quelles sont les possibilités d'expérimentation de la mémoire et quelle inquiétude cherche-t-elle à apaiser, même temporairement?

Au-delà de ces morts, multiples et pourtant singulières, comment mémoire et deuil s'inscrivent-ils dans ce récit où la mémoire joue encore avec les simulacres de l'énonciation? Alors que l'analyse de Calle visait à cerner les possibilités artistiques d'une construction d'une image de soi par les matériaux mémoriels, il s'agira, avec l'œuvre de Mavrikakis, d'écouter une voix plus subjective et intériorisée où la mémoire est le lieu d'expérimentation d'un deuil répétitif et multiforme. C'est à partir de la question du travail du deuil, si souvent relevée par la critique comme l'élément central du récit, que sera d'abord étudiée la prosopopée pour y voir les possibilités de simulacre d'une énonciation « en mémoire de l'autre ». À ce travail du deuil, s'ajoute en outre un travail sur les « restes » en tant qu'intériorisation sous la forme du cannibalisme, au sens symbolique, et de la manipulation du nom. À partir de la notion de crypte, telle qu'exposée par Derrida à la suite des travaux de Maria Torok et Nicolas Abraham, le langage sera la voie d'accès pour aborder les possibilités de simulation de l'écriture comme effet de détournement. Enfin, pour boucler la boucle d'une mémoire sociale à une mémoire subjective placée devant le danger des retournements de l'oubli, l'œuvre de Mavrikakis donne à voir les possibilités de projection d'une mémoire des probabilités passées et à venir. Cette dernière partie aura comme point de départ l'étude du sociologue Anthony Giddens qui identifie comme enjeu contemporain la nécessité de colonisation du futur pour tout sujet en transformation. Sur les morts, à travers ses morts et par-delà sa propre mort, l'écriture de Mavrikakis est une réflexion sur la mort, mais aussi le lieu d'une expérimentation hallucinée où les échos d'outre-tombe résonnent sans cesse et mènent loin du simple éloge funèbre. La question du deuil innovera donc notre analyse, car le deuil se vit chez Mavrikakis comme un coup de foudre⁸³. Telle une fatalité qui se vit dans les extrêmes, ce coup de foudre du deuil prend tout à bras le corps, tout le texte se vit dans l'intensité de cette « passion ». À ce « chaque fois unique » de Derrida s'ajouteront, dans

⁸³ Voir à ce propos Nicolas Lévesque. *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Montréal : Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2005.

l'analyse qui suit, les possibilités du simulacre d'une mémoire de soi qui fait exploser cette parole sans mots dans le vide suivant la disparition de l'être aimé.

Deuils cannibales et mélancoliques est le premier roman de Catherine Mavrikakis paru après son essai *La mauvaise langue*⁸⁴ publié aux Éditions Champ Vallon. Depuis, sont parus les romans *Ça va aller*⁸⁵ et *Fleurs de crachat*⁸⁶ aux Éditions Leméac ainsi que l'essai *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*⁸⁷. Il faut aussi ajouter *Ventriloquies*⁸⁸, récit à deux voix sous la forme d'une correspondance entre Mavrikakis et Martine Delvaux, où la filiation est questionnée sous toutes ses formes. Autant dans ses romans que dans ses essais, la mort comme force vive donne une voix et une puissance singulières aux textes. Ainsi, l'analyse de *Deuils cannibales et mélancoliques* sera traversée à l'occasion de références à ces œuvres, à la fois comme échos, mais aussi comme outils intertextuels d'une portée théorique. En faire totalement abstraction serait priver l'analyse qui suit d'un support réflexif considérable et leur lecture saura, espérons-le, alimenter et orienter nos hypothèses de recherche.

3.1 Pour et à travers ses morts

À travers la lecture de *Chaque fois unique, la fin du monde* se profile la loi de l'amitié à partir de laquelle s'énonce la parole de Derrida. Mise en œuvre de ce qu'il a théorisé dans *Politiques de l'amitié*⁸⁹, cette loi de l'amitié pourrait se résumer à la maxime « Toujours l'un devant l'autre »⁹⁰. De deux amis, l'un mourra toujours avant l'autre et il revient à celui qui reste d'entretenir sa mémoire. Pacte implicite de l'amitié qui donne au survivant l'obligation d'entretenir la mémoire du défunt, de s'assurer de sa sépulture; ce « Toujours l'un devant l'autre » inscrit notre rapport à l'autre dans une finitude toujours probable, la nôtre et celle de l'autre. À même ce rapport résident les risques de calcul

⁸⁴ Catherine Mavrikakis, *La mauvaise langue*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1996.

⁸⁵ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal : Leméac Éditeur, 2002.

⁸⁶ Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*, Montréal : Leméac Édition, 2005.

⁸⁷ Catherine Mavrikakis, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

⁸⁸ Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies*, Montréal : Leméac Éditeur, 2003.

⁸⁹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris : Éditions Galilée, 1994.

⁹⁰ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Éditions Galilée, 1988, p.57.

politique lorsque la parole doit prendre la place du vide de l'autre : porter sur soi la parole dans le but de se donner bonne conscience, le règlement de compte post-mortem sans risque ou un narcissisme bien-pensant qui fait réfléchir sur soi le spectre de sa propre mort. Cette question de l'écriture après la mort renvoie aussi aux possibilités de dire la mort, celle de l'être aimé, d'utiliser une parole qui semble de trop devant l'intolérable perte. L'hésitation déchirée entre la nécessité de briser le silence qui emporterait tout et le mutisme symbolique face à une douleur incompréhensible se donne à lire dans ces lignes écrites par Derrida où la mort se donne à vivre comme une fin du monde unique mais inévitablement répétitive.

Comment prendre la parole ? L'autofiction ouvre peut-être cet espace d'énonciation où la parole peut se libérer et dire le deuil impossible. Autofiction et mémoire seront liés ici par cette voix émise par Mavrikakis où le « je » est l'écho halluciné de son passé endeuillé. L'écriture doit porter en creux ce qui subsiste, ce qui survit à la catastrophe. Dans un deuxième temps, c'est en considérant cette posture d'énonciation qu'il sera possible de voir en quoi ce travail sur les restes offre le lieu d'une mémoire qui se voudrait d'abord spontanée.

3.1.1 La réécriture comme prosopopée mélancolique

Si beaucoup d'auteurs se sont penchés sur le travail du deuil, peu ont aussi bien cerné les enjeux et les apories de la parole après-coup. À la lumière de cette posture d'énonciation expérimentée et problématisée par Derrida, comment est-il possible d'appréhender celle de Mavrikakis en tenant compte de ses morts particuliers? Cette posture d'énonciation ne peut être abordée sans d'abord faire voir le travail de la fiction dans l'écriture qui doit dire la disparition de l'être aimé. Sans revenir sur ce qui oppose l'autobiographie et l'autofiction, il est nécessaire de rappeler, comme nous l'avons vu dans la troisième partie du premier chapitre, les possibilités du « je » qui se joue de la vérité et de la fiction dans le dessein de construire d'une image de soi incomplète mais qui saura exprimer la multitude de ses contradictions. *Deuils cannibales et mélancoliques* porte la mention générique roman sur sa couverture. Cependant, le nom de la narratrice est le même que celui de l'auteure et plusieurs références à leurs vies concordent. De nombreux aspects pourraient justifier l'emploi de cette appellation; que ce soit un choix éditorial ou une astuce de plus pour brouiller les frontières,

la seule concordance des noms installe une référence au réel qui est plus qu'explicite. Traquer ces traces référentielles et biographiques serait cependant peu éclairant pour notre propos. Néanmoins, Mavrikakis affirme d'emblée dans *Ventriloquies* son refus de la fiction : « Je déteste l'écriture imaginaire ou encore l'imaginaire de l'écriture. Celle qui nous drap[e] dans la représentation littéraire. »⁹¹.

Ainsi, sans chercher à distinguer le vrai du faux mais avec cette conscience d'un réel à partir duquel peut débiter cette aventure langagière, il s'agit de voir l'œuvre comme le lieu d'une expérimentation où le « je » devient matière à de multiples dédoublements vertigineux et ce, à partir du moment où l'aventure du langage ne se situe plus dans des considérations simplement narcissiques. Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, ce n'est pas seulement le « je » qui se kaléidoscope; Mavrikakis ne se limite pas aux reflets hallucinés de la première personne du singulier, mais elle donne surtout à voir le « il » de Hervé, un « il » qui se multiplie dans le singularité de la mort. Pour reprendre le terme de Philippe Forest, le Roman du je dépasse la simple anecdote de la vie et de ses détails, du portrait à la légende, pour faire de l'œuvre la matière qui rendra compte de cette expérience. Forest établit par l'analyse de la figure du double chez Philip Roth, Kenzaburô Ôé et Alain Robbe-Grillet que le projet du Roman du je rendrait compte de l'expérience d'un revenir, l'écrivain étant celui qui revient vers les vivants :

Un écrivain est tout simplement quelqu'un qui s'en retourne (ce qu'Hölderlin, à sa manière, n'a cessé de signifier). C'est-à-dire aussi bien : quelqu'un qui survit... Peu importe d'ailleurs à quelle catastrophe, minuscule ou majuscule, parfois inaperçue de tous et même de lui-même... Il laisse derrière lui le désastre de son existence et exerce son interminable curiosité sur le domaine désormais déserté d'une réalité où nulle place consolante ne lui est plus réservée.⁹²

À la manière de cette écriture depuis le cercueil que tentait Chateaubriand, l'écrivain du Roman du je est donc celui qui revient. De quelle revenance Mavrikakis a-t-elle fait l'expérience, de quelle crise du réel est-il question à travers cette écriture qui n'en finit plus de dire la mort des Hervé ou d'un Hervé qui serait premier? Cette revenance inscrit l'écriture dans la lignée d'un témoignage, un témoignage certes par défaut, le témoignage d'une expérience mémorielle. La question de la fiction qui doit être abordée, même par défaut et au-

⁹¹ Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies*, op. cit., p.62.

⁹² Philippe Forest. *Le Roman, le je*, op. cit., p. 30.

delà de la simple question de l'auto- et du biographique, est inhérente au travail du deuil qui s'immisce dans l'écriture. Sans entrer dans des considérations psychanalytiques, on peut affirmer le pouvoir et la fonction du simulacre dans le travail du deuil. Alors que chez Sophie Calle la fiction participait à une mise en scène de soi et d'une mémoire de l'événement contrôlée par le leurre archivistique, le simulacre de la fiction doublé par cette expérience d'un revenir réside plutôt, chez Mavrikakis, dans le désir d'un oubli qui ne vient pas. L'œuvre de Calle est faite d'une mémoire qui se méfie de l'oubli, qui se cherche à travers la trace, mais Mavrikakis souffre plutôt d'un passé trop lourd. Il s'agit de savoir où mettre ce passé : « puis-je me débarrasser du passé qui s'est incrusté en moi? Comment ne rien garder du temps ? Et où le mettre en soi le temps passé? »⁹³ L'écriture offre ce lieu, lieu de revenance et de témoignage. Ce dont revient le « je » de Mavrikakis est un excès de mémoire.

Cette écriture de la revenance se profile sous les traits d'une réécriture comme processus de deuil. En effet, toute l'œuvre est la répétition d'un même événement figé dans un deuil à la fois possible et impossible. La réécriture se présente comme le geste de l'après-coup, l'acte qui possède la faculté de témoigner de l'événement. Cet événement est bien sûr la mort. La réécriture prend la forme d'une saturation d'Hervé dans le texte et celle-ci rend visible une répétition. Il s'agit donc de répéter sans cesse dans l'irréversible ce moment insupportable qui se laisse si difficilement approcher. Cette répétition se perçoit chez Derrida dans le « chaque fois », car la fin d'un monde même unique est condamnée à se répéter. Mais cette répétition d'Hervé chez Mavrikakis cacherait plutôt un certain détournement par la figure de la substitution. Réécrire servirait ainsi à oublier en plaçant à l'endroit du disparu l'image multiple et kaléidoscopique d'un autre Hervé. Cette surabondance de morts aux visages changeants témoigne d'une mort qui ne peut pas être évitée, mais qui donne lieu à divers déplacements. La réécriture participe à sa façon à cette écriture par défaut dont il était question chez Sophie Calle, cette écriture d'un *trop-plein* qui prend forme autour de l'absence, dans le défaut de sa présence. Mais alors que chez Sophie Calle l'absence est délimitée par l'archive tel un mausolée sans corps, Mavrikakis contrefait continuellement cette absence, ne la nomme jamais, mais lui prête toutes les voix, toutes les identités, la multiplie presque à l'infini.

⁹³ Catherine Mavrikakis. *Deuils cannibales et mélancoliques. op. cit.*, p. 129.

Réécrire consiste aussi à nommer les morts. Lorsque Derrida rédige ses éloges funèbres, il le fait à partir d'un nom incarné : il nomme par exemple Roland Barthes, Gilles Deleuze, Sarah Kofman; il les nomme et répète leur nom, répétition qui se voudrait infinie pour combler l'espace de l'absence. Derrida résiste à cette envie funèbre de laisser au nom seul le besoin de tout dire, du désir de dire la mort en répétant un nom auquel seul l'écho peut répondre. La véritable disparition, l'oubli, c'est l'effacement du nom propre. Dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano, le narrateur est à la recherche d'un nom sans visage, Dora Bruder, nom sans incarnation qui s'entend comme le signe d'une disparition dans une époque troublée, leitmotiv d'une déambulation dans un Paris qui en a effacé les traces. D'abord prétexte d'écriture, cette recherche se particularise par la répétition du nom, car il semble que dans ce nom seul réside les dernières réminiscences d'une existence effacée par l'histoire. Le nom est donc le lieu d'une possible survivance, mais il contient aussi la mort en cela que celui qui porte le nom risque d'être absent de lui :

En appelant ou en nommant quelqu'un de son vivant, nous savons que son nom peut lui survivre et *lui survit déjà*, commence dès son vivant à se passer de lui, disant et portant sa mort chaque fois qu'il est prononcé dans la nomination ou dans l'interpellation, chaque fois qu'il est inscrit dans une liste, un état civil ou une signature.⁹⁴

À la fois dernier dépositaire mémoriel autonome et signe d'une mort possible, le nom est ce qui désigne l'autre et son altérité. Pour Henri Raczymov, la tâche de l'écrivain est de « renommer les morts, et aussi les vivants, c'est-à-dire les morts en puissance. »⁹⁵. À partir de cette faculté de l'acte performatif de renommer, le nom Hervé comme substitut hante le texte en devenant la preuve d'une absence. Par ces Hervé interchangeableables, demeure une fidélité au nom. Le nom agit comme un dispositif de poupées gigognes où Hervé peut être n'importe qui et personne à la fois, comme un sujet qui fuit une identité trop simple. Ces Hervé s'emboîtent, ce sont d'abord des doubles, mais qui finissent par n'avoir que des contours flous. Le nom en lui-même se déploie alors comme la métonymie répétitive d'un deuil jamais dépassé. Mavrikakis se complaît dans cette toute-puissance de renommer comme dans le désir de se réapproprier le nom. qui agit ici comme preuve mémorielle et signe d'une mort à

⁹⁴ Jacques Derrida. *Mémoires pour Paul de Man*, op. cit., p. 63.

⁹⁵ Henri Raczymov. *Mémoire, oublié. littérature : l'effacement et sa représentation*, Paris : Édition du Nadir, 2002, p.50.

la fois passée et à venir. Hervé devient éternel par la simple inscription du nom dans l'œuvre. Pour ajouter à cet effet de revenance, rappelons que Freud, dans *L'interprétation des rêves*, justifie le choix du prénom de ses enfants non pas par la mode du moment, mais par le souvenir de personnes chères. En leur attribuant le nom d'un disparu, les enfants en deviennent en quelque sorte les *revenants*⁹⁶. L'espace créé par la perte irremplaçable de l'être aimé est en quelque sorte comblé par l'enfant qui porte une partie de cette mémoire. Substitués à la perte, les Hervé de Mavrikakis sont ces revenants qui se bousculent dans l'œuvre et qui ne peuvent être que par cette capacité de l'auteur de renommer, de faire revivre Hervé par l'entremise de ces êtres de papier.

Réécrire, substituer, renommer : tout le roman doit dire la mort d'Hervé. Œuvre dédiée à Hervé et inondée de multiples Hervé, comment alors appréhender la posture d'énonciation de l'œuvre, qu'est-ce qui est engagé dans ce « je » insaisissable qui expérimente la mort dans l'écriture? Comment prendre la parole après la mort de ses amis? À la mort de son ami Paul de Man, Derrida a pu retrouver la possibilité de la parole à condition que celle-ci rende compte de son incomparable amitié, qu'elle s'énonce *en mémoire de lui*, dans cette posture où le témoin s'efface pour commémorer. À travers la contamination de ces différents êtres réunis sous un nom unique, la voix de la revenance s'énonce à travers ses morts, la parole ne peut se prendre qu'*en mémoire* d'eux au point où le « je » qui s'installe semble s'effacer presque totalement derrière ce besoin de la mémoire. Selon la lecture que propose Derrida du texte « Autobiography As De-Facement », ce texte de Paul de Man constituerait en lui-même la prosopopée, sa voix d'outre-tombe, son épitaphe par son discours sur les épitaphes de Wordsworth. La prosopopée s'illustre par la voix muette de son énonciateur, tel le fantôme de soi de Régine Robin avec en plus la subtilité de son énonciation. Voix de fiction, la prosopopée prend la forme d'un immense post-mortem, comme une écriture de l'après-coup aux relents d'hommage posthume. Le « je » qui s'énonce s'immisce de lui-même dans cette idée qu'il est le canal par lequel peut vibrer la voix de ses morts, de ces cadavres semés sur sa route. C'est aussi la voix de la maladie, qui envahit et qui *ventriloque* : « Car il me semble que depuis des années nous ne disons plus le sida, il nous

⁹⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900). Paris : Presses Universitaires de France, 1967. p.415.

dévore, il nous ventriloque. »⁹⁷. La parole ne s'appartient plus totalement, elle a perdu son indépendance au moment même du dernier souffle. La voix est coupée de son origine et elle ne la retrouve que par la finitude de l'autre. À travers cette conversation avec les morts qu'elle s'offre dans le refus du temps et de la séparation, dans un corps-à-corps par la prosopopée, l'auteure retransverse allègrement le lieu et le moment de leur mort et engage surtout un dialogue avec le suicide qui obsède le récit. Avec en plus ce suicide potentiel qui est l'ombre de sa propre mort, tout le texte renvoie constamment à cette voix d'outre-tombe dont parle Paul de Man : « The dominant figure of epitaphic or autobiographical discourse is, as we saw, the prosopopeia, the fiction of the voice-from-beyond-the-grave; an unlettered stone would leave the sun suspended in nothingness. »⁹⁸. En mémoire de ce suicide potentiel, en mémoire de ses Hervé, en mémoire de ces cadavres qu'elle n'a pas pu chérir, *Deuils cannibales et mélancoliques* est le berceau d'une mémoire endeuillée qui prend parole pour un dernier hommage, avant de s'effacer à son tour.

La prosopopée est aussi cette écriture immensément mélancolique, installée dans le dilemme du deuil. Mavrikakis semble chercher l'espace de l'oubli, évacuer sa mémoire d'un trop-plein de deuil. Paradoxalement, cette recherche débouche sur une réinvention de la mort par la réécriture qui consiste à rendre exponentielle la perte. Tel est l'enjeu paradoxal du deuil chez elle : toute la tension est contenue entre l'impossibilité et le besoin de remplacer l'objet perdu. Hervé, objet pourtant irremplaçable dans la mort, revêt toutes les formes dans l'œuvre. Il s'agit dans et par l'écriture de jouer avec « le chaque fois unique », lui faire porter tous les corps, tous les masques, lui faire réinvestir tous les corps sidéens. La mélancolie jouit du même dilemme, car elle veut et ne veut pas, jouissance un peu triste. La mélancolie, comme il en sera question dans la dernière partie de ce chapitre, est l'état de l'éternel présent. La mélancolie innerve tout le texte par la tension contradictoire d'une écriture portée par la mémoire à honorer et l'oubli tant souhaité et qui ne semble possible, autre paradoxe, que par ce théâtre de revenants. Pour et à travers ses morts, Mavrikakis réécrit l'ultime perte, s'arrogue le droit à la fiction pour mettre en scène ses Hervé, les siens, revenants au pluriel dont les ombres sont les substituts innombrables de l'objet perdu. La mélancolie occupe tout l'espace

⁹⁷ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p. 14.

⁹⁸ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press, 1984, p. 77.

et ronge continuellement et sans répit toute possibilité d'une fin, car les Hervé de Mavrikakis seront toujours exponentiels : « Je suis peut-être comme l'alcoolique dont parle Deleuze. Je n'écris que sur le deuil, la mort, mais je ne veux pas connaître la dernière fois, le dernier verre, la dernière lettre. Je ne fréquente que les lieux hantés par les avant-derniers.»⁹⁹ Hervé, figure ou symbole, revenant ou substitut, est condamné à survivre pour que la dernière fois reste du domaine de l'avenir, d'un avenir toujours repoussé.

3.1.2 Le deuil au plus près : travail sur les restes

Si la posture d'énonciation de Mavrikakis repose sur ce double procédé d'une réécriture pour renommer les morts et d'une substitution de l'objet perdu sous les traits d'une prosopopée, à partir de quels matériaux peut s'énoncer cette voix si particulière? Il semble que la langue doive se faire verbeuse et s'atteler à cette tâche de dire la mort, de dépasser la métaphore pour une rencontre sans compromis. Cette absence de compromis ne peut advenir que si l'écriture est au plus près de l'objet, du lieu même où les sens fascinés intègrent l'impossible fin, le revenant étant celui qui témoigne sur le seuil de l'expérience. Ainsi, l'écriture se lit comme témoignage d'un travail sur les restes, c'est-à-dire sur le cadavre, le corps vivant presque déjà mort, les déchets, les excréments, le sang que l'on imagine contaminé.

Comme nous l'avons exposé au premier chapitre, le besoin mémoriel qui secoue le monde contemporain se transpose dans une mémoire par défaut, sous la forme d'un lieu de mémoire : « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. »¹⁰⁰ Selon Nora, cette conscience de la perte crée le besoin d'utiliser ces « restes » pour les figer, que ce soit sous la forme d'anniversaires, de commémorations, de rituels ou d'éloges funèbres, afin d'en faire des lieux où cette mémoire rescapée de l'oubli se trouverait cristallisée. Il en va de même chez Catherine Mavrikakis. La mémoire hantée par ses traces se déploie dans *Deuils cannibales et mélancoliques* par l'effacement de toute distance entre l'objet en train de se perdre et les traces de cette perte. En ce sens, la mort, thème centrifuge dans l'œuvre, peut

⁹⁹ Catherine Mavrikakis. *Ventriloquies*, op. cit., p.68.

¹⁰⁰ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, op. cit., p.28.

être affrontée. Ceci s'observe par une attitude toujours performative, par le besoin d'agir, devant la maladie et la mort, que ce soit pour assister ses amis sidéens ou encore ses animaux malades : « Je fais semblant de rester du côté des humains, des gens sains, je nettoie même si j'hallucine que je me roule dans tout ce vomi, que je m'en pare, que je participe à la maladie. »¹⁰¹. Il s'agit d'être au plus près de la mort, de cette possibilité toujours renouvelée. L'écriture doit être à vif, sans compromis et la parole n'a pas à se justifier, à s'énoncer calmement comme un baume : « Je refuse la parole anesthésiante. »¹⁰² Ainsi, les traces de la perte n'acquièrent pas totalement le statut de relique. Sophie Calle dessine le contour de l'absence par la manipulation de l'archive; le trauma se donne à lire chez elle par défaut, de l'extérieur et en partie par la parole des anonymes rencontrés au hasard de sa peine d'amour. Le travail sur la relique demande un temps, une période de latence alors que l'écriture chez Mavrikakis est un souffle qui se cherche, qui court, un halètement. Ce rapport à la respiration découle sans doute de cette peur de l'asphyxie dont la narratrice a été victime à sa naissance. Cette gorgée de liquide amniotique qui a empli ses poumons, elle y voit le signe du deuil originel, le deuil de celle qu'elle « allai[t] perdre »¹⁰³, sa mère.

Dans un article qui porte sur des textes d'Hubert Aquin et d'Hervé Guibert¹⁰⁴, l'auteure analyse parallèlement l'annonce de sa propre mort et une accélération temporelle qui conduit à l'intensification de soi. Le temps se précipite lorsque la fin est programmée ou inscrite dans la destinée et à défaut de suspendre l'immédiateté, il s'agit de saisir le dernier souffle et seul l'essoufflement peut le permettre. Mavrikakis doit constamment courir contre le passé, contre sa mémoire « enregistreuse », contre les morts qui jouxtent sa route. La trace de l'absent n'a ainsi pas le temps de devenir relique, l'archive reste en amont, la mort ne lui en donne pas le choix. Les restes sont du côté du dernier souffle et l'écriture se fait à même l'événement, sans distance, à bras le corps. Reprenant dans *Ventriloquies* cette phrase d'Artaud « Là où ça sent la merde, ça sent l'être » et s'inspirant de Guibert, Mavrikakis trace la généalogie de son rapport à la merde, indice d'une fascination pour les vestiges qui n'ont

¹⁰¹ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p.66.

¹⁰² *Ibid*, p.76.

¹⁰³ *Ibid*, p.123.

¹⁰⁴ Catherine Mavrikakis, « La mort en quatrième vitesse. Ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir. » in *Frontières*, vol.14, no2, printemps 2002.

pas encore atteint le statut de relique. Si la photo sert de relique pour Sophie Calle, la photo crée une distance médiatrice entre ce qui est et celui qui regarde. Cette distance permet justement la manipulation, la mise en scène de soi. Mavrikakis ne se fait pas historienne de sa vie puisqu'elle abolit la distance critique entre elle et la perte. Elle en est le témoin et toute écriture se trouve résiduelle, fidèle à l'être depuis sa disparition dans ce rythme effréné, dans une recherche angoissée du dernier souffle.

Il s'agit donc d'une volonté d'abolir toute distance avec les restes et avec ce qui survit à la mort. Il est souvent question d'intériorisation dans le travail du deuil, entendu comme incorporation, introjection, consommation idéalisante de l'autre selon les termes de Derrida¹⁰⁵; l'intériorisation participe d'ailleurs à un deuil « normal » selon Freud. Ce processus atteint son apogée avec le rite cannibalique, espace total où il n'y a plus de frontière entre l'objet et soi. Comme le mentionne Nicolas Lévesque dans *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*¹⁰⁶ et à la suite de la lecture croisée de *Totem et tabou* et de « Deuil et mélancolie » de Freud, l'acte cannibalique agit selon un pouvoir d'identification; en incorporant l'autre, le rapport est réduit à sa plus simple expression, scellant ainsi une relation sans distance, l'autre vivant en nous. On s'identifie et on scelle cette connaissance que la mort de l'autre est celle à laquelle on échappe provisoirement. Chez Mavrikakis, la mort est ce qui avale tout et, dans ce même élan, il s'agit d'adhérer à la chair morte et de traverser cette frontière entre soi et les restes :

Il faut face aux morts avoir grand-faim, il faut être cannibale et les bouffer tout rond ou les déchirer de nos dents avides. Il faut avaler nos morts ou c'est eux qui nous bouffent. Il n'y a rien à faire, c'est la loi de la jungle et du deuil. [...] Devant la mort, il faut être affamé, avide, les mains grandes ouvertes pour en reprendre.¹⁰⁷

Façon de pallier à la perte, l'acte cannibalique dans son sens symbolique permet de compenser la déchirure, l'espace créé par la mort. Ainsi, le mort peut vivre en nous, comme en un refuge jalousement gardé. Le désir cannibalique soutend aussi une volonté de nier l'autre, en le dévorant pour qu'il n'existe plus séparé de nous. Cet aspect d'abord narcissique ne se retrouve pas tel quel chez Mavrikakis, il faut plutôt l'envisager sous l'angle de « la

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde. op. cit.*, p.197.

¹⁰⁶ Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture, op. cit.*

¹⁰⁷ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques, op. cit.*, p.126.

vocation imaginaire de ne jamais perdre l'*autre* »¹⁰⁸. C'est en cela que le travail mémoriel se transpose et se problématise; ce rituel de dévoration naît d'un besoin de mémoire qui se voudrait spontanée, sans médiation et qui ne passerait pas par la sacralisation des restes. La mémoire ne doit pas se faire histoire, elle ne doit pas se pétrifier dans un discours critique, se distancer de l'événement. Mavrikakis oblige l'événement à rester du côté de l'absolu et non du relatif. Mémoire illusoire et toujours travaillée, c'est dans les restes comme « intensification de la vie »¹⁰⁹ que se trouve le matériau de l'événement, ce n'est qu'à partir d'eux que peut s'élever une parole fragmentaire, une parole par-dessus les tombes qui sauve les dernières traces d'une décomposition latente.

3.2 Sépulture, épitaphe et cimetière : l'écriture encryptée

Mavrikakis avoue d'emblée sa fascination pour les cimetières qu'elle fréquente à travers le monde. Lieux de mémoire, lieux de « repos » et de recueillement, les cimetières sont l'espace arrêté de la mort, lieux où enfin elle ne surprend plus. C'est à partir de cette mort acquise et délimitée, que donnent à voir les pierres tombales, que peut enfin s'approprier l'impossible. Lieux hantés qu'elle se plaît elle-même à hanter, les cimetières sont entourés d'une impression d'éternité qui apaise; le promeneur déchiffre des noms qui ne sont jamais le sien. Pour Henri Raczymov, « Lire un livre ou visiter un cimetière, c'est la même chose. »¹¹⁰ À sa suite, comment alors appréhender l'acte d'écriture lorsque le livre est empli de la mort de ses amis? Le cimetière est le lieu où le cadavre ne se donne plus à voir, il est caché, cérémonialisé, et c'est l'épitaphe qui se donne comme dernière trace et inscription durable. Ainsi, il s'agit de voir si l'acte d'écriture serait, par défaut, l'écriture de l'épitaphe. La question du cimetière comme lieu implique aussi chez Mavrikakis la réflexion du dépôt de son cadavre sous la menace d'un suicide annoncé. Surtout, il s'agira de voir si l'espace symbolique de la crypte offre la structure de ce lieu où pourraient enfin être déposés les restes de ses morts.

¹⁰⁸ Pierre Fédida, *L'absence. op. cit.*, p.90.

¹⁰⁹ Catherine Mavrikakis, in *Frontières. op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ Henri Raczymov, *Mémoire, oubli, littérature : l'effacement et sa représentation, op. cit.*, p.51.

Il est entendu que le mort est celui qui ne répond plus, celui à qui on s'adresse sans possibilité de réponse. Pour Derrida, il s'agit de « traverser le langage » pour combler l'aporie de la mort de l'autre. Mais en aval, la mort de l'autre éclaire sa propre survie et la parole est déficiente, coupable de son pouvoir devant l'intolérable de la perte. Tel le musulman d'Agamben et l'impossibilité de l'énonciation testimoniale, le survivant est celui qui n'a pas fait l'expérience de la mort. Le survivant est un être de l'entre-deux; ni vivant, ni mort, déchiré dans cette position insupportable : « Tout témoin est un survivant, comme le suggère Derrida, tout témoin revient d'une sorte de mort. Il est ainsi spectral, vivant sans être vivant, mort sans être mort. »¹¹¹ De cette position, de cet espace de la survie, Mavrikakis a honte tout comme elle ne peut tolérer la satisfaction de ceux qui sont sortis gagnants temporairement de leur rencontre avec la mort. Sur une route réputée pour ses statistiques lourdes de tragédie, un chauffeur de taxi fait le décompte des morts qu'il a connus, notamment celle de son frère « qui est allé mourir à sa place » :

Mais la mort de son frère, il n'en parle presque pas, tout heureux qu'il est de nous parler de sa survie à lui, d'être là à nous raconter des conneries. Bêtise des survivants. Bêtise de mon énonciation à travers ce livre. Survivre, comme s'il n'y avait que cela qui comptait.¹¹²

Mavrikakis ne peut supporter cet entre-deux, les morts la font souffrir et les vivants ne se laissent pas facilement supporter. L'état de revenance est fatalement inscrit dans la solitude. Elle seule peut rendre compte, révéler l'événement. Dans quantité de témoignages des survivants de la Shoah, la culpabilité n'est jamais loin, elle guette tout et c'est par la passation de l'expérience qu'elle peut être apaisée temporairement. Ainsi, la survie ne peut être tolérée chez Mavrikakis qu'en créant un espace de survie à ses amis. En cet espace de survie pour ses amis comme règle de la filiation, se cache la trahison: « Il est question de legs et comme dans toute filiation, dans toute passe, il ne peut y avoir que de la trahison, ou des mises en scène de trahison, des effets. »¹¹³ Comment rester fidèle à ses morts? L'écriture peut-elle permettre une filiation vierge de trahison ou dès le moment de la parole, la trahison mine-t-elle d'avance toute écriture vers l'autre?

¹¹¹ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, op. cit., p. 128.

¹¹² Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p. 25.

¹¹³ Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies*, op. cit., p. 70.

Au-delà de cette défection possible, inhérente à toute écriture tendue vers l'autre, mots et morts se conjuguent dans le même espace-temps. Œuvre fragmentée par les morts qui se trament au tournant des pages, *Deuils cannibales et mélancoliques* est hanté par le travail sur les restes, vestiges mélancoliques qui sont tenus de se figer dans une mémoire spontanée, sans distanciation. L'écriture doit participer à ce mouvement, retenir en elle le dernier souffle et il revient au survivant, de cette déchirure de l'entre-deux, de conserver l'autre :

Écrire n'est aucunement pour moi la scène d'une quelconque mise à mort. La page couverte de mots n'est pas davantage une chambre des naissances. Sur le papier, il ne s'agit pas pour moi de tuer ou d'accoucher. Il s'agirait plutôt d'embaumer. De maquiller la mort pour qu'elle se conserve un peu. Pas longtemps, mais encore un peu. Quelques jours, quelques heures, quelques années.¹¹⁴

L'écriture doit préserver, intercéder avant que tout ne l'emporte. À cette inquiétude devant la disparition des restes doit répondre un geste qui garantit à la mémoire une forme de matérialité. Chez Sophie Calle, la perte se donne à voir par l'intermédiaire de l'œuvre comme mausolée, construction archivistique dont l'absent est lui-même absent. Il s'agit donc de préserver, mais sans la trace du trauma, le signe dont le signifiant s'épuise. Au contraire, Mavrikakis préfère le signifiant au signe, le trauma à la cérémonie. Écrire comme acte d'embaumer : si l'œuvre est le cimetière de ses morts, l'écriture participe au travail sur le cadavre, elle répète le geste d'ensevelir toujours renouvelé, telle une écriture coup de pioche. Le rôle performatif de l'écriture se trouve dans cette possibilité de la sépulture-geste à la sépulture-lieu. En effet et comme le démontre Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, la sépulture est certes un lieu, lieu contenant les absents, mais ce lieu renferme aussi le souvenir du geste, le rituel qui participe au travail du deuil. À la façon d'un rite funéraire, l'écriture « exorcise le mort en l'introduisant dans le discours »¹¹⁵ et le discours est le lieu offert aux morts, une terre et un tombeau. L'écriture peut ainsi devenir monument, édifice à la mémoire de ses morts. De ce passage de la sépulture-geste à la sépulture-lieu, les morts peuvent ainsi être éternels, inscrits dans une filiation, celle de Catherine Mavrikakis.

À cette sépulture, l'épithaphe pourrait s'ajouter et concorderait avec cette écriture de l'embaumement. L'épithaphe et sa rhétorique forment l'espace de retrouvaille entre la

¹¹⁴ *Ibid*, p. 59.

¹¹⁵ Michel de Certeau, cité par Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.478.

mémoire et le deuil, espace où le mort est à nouveau convié parmi les vivants. Du scriptural au sépulcral, l'építaphe rend compte de l'aporie du deuil, qui est à la fois *possible* et *impossible* selon Derrida :

L'infidélité la plus meurtrie, voire la plus meurtrière, est-ce celle du deuil possible qui intériorise en nous l'image, l'idole ou l'idéal de l'autre mort et ne vivant qu'en nous? Ou bien celle du deuil impossible qui, laissant à l'autre son altérité, en respecte l'éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi, comme dans la tombe ou la caveau d'un narcissisme? ¹¹⁶

Chez Mavrikakis, le deuil agit, comme nous l'avons vu précédemment, comme un coup de foudre qui abolit les distances qui, rageur et ravageur, prend tout sur son passage. C'est par l'écriture comme substitut à l'építaphe que peut être pensé le deuil possible ou impossible dans l'oeuvre. Elle crée ce lieu de survivance où la parole s'énonce en mémoire des Hervé, mais l'építaphe noie l'altérité de l'ami mort dans la subjectivité de l'énonciateur. Mais pour qu'énonciateur il puisse y avoir, le discours doit avoir un destinataire et Mavrikakis affirme écrire « sans adresse, sans interlocuteur »¹¹⁷. Ses mots sont ruines, lettres mortes, vestiges de son propre travail funéraire, travail fait à même le cadavre, les restes, pour eux et par eux. L'építaphe est condamnée à l'impossible, car l'écriture est un prolongement de la sépulture-geste et ne peut dépasser l'acte d'embaumer. L'építaphe demeure de l'ordre de l'histoire, elle a pour charge de préserver l'ami de l'oubli et d'assurer sa filiation dans l'avenir. Elle est un geste, un hommage, mais elle est surtout une inscription, inscription de notre rapport à l'autre à partir du froid cadavre qu'est devenu l'ami. Cette mémoire spontanée qui se veut au plus près de l'objet ne peut se soumettre totalement à l'építaphe, elle se cabre à l'idée de la stèle, du froid de son inscription, sa matérialité n'étant plus du côté du vivant de la revenance. L'écriture de Mavrikakis, tout comme le revenant, se situe ainsi dans l'entre-deux et l'építaphe en serait une trahison.

Plutôt que l'építaphe impossible dont parlait Blanchot¹¹⁸, *Deuils cannibales et mélancoliques* est une auto-építaphe dans la mise en scène du suicide toujours potentiel qui hante le texte. La mort des autres lui échappe, elle ne peut s'en défaire, fatalité maudite et vociférante. Elle reçoit les appels annonçant la mort de ses amis dans un semblant de

¹¹⁶ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, op. cit., p.29.

¹¹⁷ Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies*, op. cit., p.60.

¹¹⁸ Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris: Gallimard, 1971.

résignation. Pour échapper à cette mort qui vampirise, le seul lieu de consolation est l'autorat de sa propre mort, cette possibilité de mettre en scène sa fin en répondant au besoin de s'auto-détruire. Toute jeune, elle se plaisait à annoncer le moment de sa mort; elle frayait avec ses prophéties en en faisant l'annonce solennelle à sa mère. Elle ne dépasserait pas ses douze ou treize ans. Pour pallier cette mort qui ne vint pas à la date prévue, elle organisa la mise en scène de son enterrement symbolique sous le balcon :

J'arrosais souvent l'endroit afin de faire pousser des fleurs sur ma tombe. Je rêvais de chrysanthèmes, de marguerites, d'orchidées et de tournesols géants. En vain. Qui ai-je enterré dans ce faux caveau de jardin? Quelle commémoration offris-je à tous les gamins du quartier? Je ne le sus jamais. Mais, de ma survie à ma mort annoncée, ma mère fut sans doute plus troublée que moi.¹¹⁹

Elle survécut à ses prophéties, mais pourrait-elle se survivre à elle-même? En cours de thérapie, son analyste lui déclara qu'elle n'a jamais tenté d'en finir, car elle ne pourrait rater son suicide. De ce savoir et du pouvoir qui en découle, c'est directement sa voix d'outre-tombe qui assure la transmission de son propre corps. L'autorat de sa mort dans toute sa puissance est l'expérimentation de son devenir-mort. Comme il en sera question dans la dernière partie du présent chapitre, son devenir-mort n'est pas uniquement le lieu d'une expérimentation avec la mort, c'est plutôt l'univers des possibles au conditionnel qui se joue. Son devenir-mort n'est pas une menace, une annonce ou une libération; son suicide aplatit seulement le passage du temps, la vie ou la mort se situant au même niveau. La vie en devient peut-être plus supportable. Cet autorat permet la superposition de son corps et de son corpus, ses discours sur ses deuils possibles et impossibles fournissant l'équation de son devenir-mort à celui de ses amis.

La non-épitaphe se confond avec l'écriture encryptée qu'est l'écriture du détournement. La crypte ne peut se donner à lire, elle reste ambiguë de l'acte d'écriture : « Je ne sais jamais si je dois continuer à écrire et je me dis que si j'avais vraiment quelque chose à dire, je ferais comme Mallarmé, je le crypterais. Car dire la chose à dire me serait insoutenable, impossible. »¹²⁰ Il s'agit donc de dissimuler, d'encastrier *la chose à dire* dans une architecture secrète. L'annonce de cette crypte au conditionnel pourrait s'avérer la preuve

¹¹⁹ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p. 122.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153.

de l'existence d'une écriture encryptée de *la chose à dire*. Devrait-on toujours se fier aux indices de la narratrice? Lieu de conflit, la crypte, nous dit Derrida, est un lieu aménagé pour masquer, pour garder jalousement secret ce que l'on veut garder secret. Cette construction marque le désir de rompre la communication afin de permettre au sujet de dire sans le dire l'interdit qui le hante. La crypte permet la répétition de l'événement qui restera innommé et impossible à résoudre. La crypte rend surtout possible chez Mavrikakis le lieu de la sépulture, sépulture ambivalente en cela qu'elle tient l'autre dans l'entre-deux, ni mort ni vivant, telle une solution de transition au deuil impossible. Sa survie n'est rendue possible que par ce monument de compromis, la fiction fournissant le matériau du lieu-tombeau. Mais quels sont les vrais morts qui habitent cette construction? Dire l'interdit, mais que faire du désir, du fantasme de la crypte? La crypte ne peut être étudiée que de l'extérieur, il en va de sa fonction même : « Retrouver le chemin de la tombe, puis violer une sépulture, voilà ce qui ressemblerait à l'analyse d'une incorporation cryptique. »¹²¹. Impossible à déceler, le contenu de la crypte est certes cette perte qui est au centre de l'œuvre. Mavrikakis reste ainsi la gardienne de ses morts, de son cimetière comme sépulture incorporée et sans épitaphe, elle en prend soin et peut veiller jalousement sur ses morts. Elle peut à loisir revenir sans fin sur le lieu de sa perte. Si lire un livre équivaut à visiter un cimetière, comme nous le dit Raczymov, Mavrikakis se fait l'architecte, par le langage, d'un espace de survie pour ses amis, lieu clos dont seules les parois externes nous sont données à lire.

3.3 Projection mémorielle d'un futur antérieur

Que pourrait nous dire la crypte? Est-ce son contenu, ce qu'elle recèle, ou sa simple existence qui nous permettrait de comprendre la dynamique passé-présent-futur sous le prisme de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli ? C'est du dehors, de sa matérialité vive que la crypte peut être approchée, analyse qui se bute à son origine même. Sous les traits d'une mort qui n'est jamais appréhendée comme une finitude ou une régression, c'est dans l'espace du conditionnel présent et du futur antérieur que les trois dimensions temporelles peuvent être

¹²¹ Jacques Derrida « Fors : les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok » in Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *Cryponymie. Le verbier au loup*, Paris : Aubier-Flammarion, 1974, p.49.

abordées et dynamisées par les possibilités de conjugaison de la fiction et du réel offertes par l'autofiction.

3.3.1 Passé et mémoire du passé

La mémoire ne peut être contrôlée volontairement, nous en sommes donc victimes, car l'oubli ne peut être commandé. Mais aussi, une mémoire parfaite, qui ne serait pas marquée par le travail de l'oubli, est insupportable; Funes et Memorioso de Borgès en est l'exemple halluciné¹²². *Deuils cannibales et mélancoliques* semble hanté par le passé, par son poids qui creuse le récit. Le titre d'abord laisse présager la forme et le rôle de ses deuils. Mais Mavrikakis se plaint surtout de sa mémoire « enregistreuse » qui ne laisse aucune place à l'oubli :

Pas un jour ne passe sans qu'il ne soit la commémoration d'un autre... Je connais les dates de naissance et de mort d'un nombre incalculable de gens. Et si par hasard, un jour je ne me rappelle rien, c'est que ce jour-là, c'est le jour rêvé pour une nouvelle catastrophe. Les jours, eux aussi, sont hantés, pleins de fantômes, de loups-garous. Ils sont lourds de passé. Nous n'y pouvons rien.¹²³

L'impuissance de l'oubli naît du passé, de son exigence imposée de l'extérieur. Mavrikakis ne peut contrôler le grand récit de ses morts; elle ne peut le manipuler et elle est fatalement condamnée à le subir. Et c'est en cela que le drame se crée; sa mémoire semble avoir perdu sa capacité d'être *aussi* une machine d'oubli. Chaque jour semble être la répétition d'un deuil à l'identité changeante, telle une promesse funèbre qui cabre l'avenir dans la souvenance. Si le passé se montre présent dans l'œuvre de Sophie Calle par la relique et par la photo comme preuve d'un *ça-a-été*, s'il se transmet ainsi à partir du passé composé de l'archive, un passé souffrant mais dompté, encastré dans l'œuvre, Catherine Mavrikakis en refuse la mise à distance : la fidélité au passé est préservée par le monument cryptique. Le legs de ses morts ne se porte pas si facilement et ses amis enterrés ne correspondront jamais à un participe passé qui évacue la note mélancolique. Ses fantômes la placent constamment entre vie et mort et la mélancolie nous dit qu'il est impossible de faire le deuil de nos fantômes, car ceux-ci ne seront jamais complètement du côté des morts. En mal d'une mémoire qui passerait à

¹²² Jorge Luis Borges, « Funes ou la mémoire » in *Fictions*. Paris : Éditions Gallimard, 1971.

¹²³ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, *op. cit.*, p. 30.

l'histoire, Wilkomirski a évacué la sienne par substitution. Il voulait en quelque sorte échapper à son destin de « bâtard » pour s'inscrire dans une filiation reconnue et qui lui donnerait une forme d'autorité morale. Dominée par ses capacités mnémoniques, Mavrikakis tenterait plutôt d'échapper non pas à son destin, mais à cette mémoire commémorative qui inscrit son présent dans la répétition du passé. La réécriture participerait ainsi, contrairement à ce que l'on voit à l'œuvre chez Wilkomirski, à une possible esquive du temps commémoratif. La fiction permet la perlaboration de l'expérience de deuil par la multiplication des Hervé et ainsi déplace la douleur de la perte, dans l'espoir peut-être de l'épuiser. Il reste à savoir si cette perlaboration par l'écriture a pu permettre la transformation de la commémoration en remémoration, question qui doit rester ouverte. Mais surtout, ce que peut permettre la fiction dans ce récit hanté par son passé, c'est la présence de fragments intimes, d'événements reconstruits qui semblent errer et qui recouvrent du même coup de grandes questions philosophiques sur la maladie, en l'occurrence le sida, et sur la mort, sur notre rapport aux morts, en tant qu'individus mais aussi en tant que société. Par cette mémoire personnelle et réinvestie par la fiction, Mavrikakis transfère ses inquiétudes sur ses morts dans un discours plus social sur notre propre travail du deuil en tant que collectivité. La mémoire sait se réinventer à travers le potentiel du souvenir pour laisser place à un discours autre, un discours où les règlements de compte, les vociférations contre la mort, la surabondance des deuils possibles et impossibles sont autant d'interstices par où s'entrevoit une affection profonde, affection qui se love dans les absences et les silences de son écriture verbeuse. Si la mémoire du passé se lit à travers un certain désir de vengeance contre la mort, c'est pour en coder cet amour pour les disparus, pour faire résonner dans le temps de cette mort un dernier hommage crypté.

3.3.2 Présent saturé par le passé

Le présent semble cannibalisé par ses morts, étant inscrit dans le temps de la commémoration. Apparitions du passé, les fantômes et les loups-garous qui hantent le texte se conjuguent au présent. Le présent est aussi le temps du témoignage, du survivant, le temps du suicide qui n'est pas encore arrivé et à partir duquel elle peut affirmer : « Au présent : "je

ne me suicide pas ” »¹²⁴. Le présent peut briser l'impression du *déjà-vu*, le *déjà-vu* de la mort réitérée d'Hervé. Ce présent de l'écriture rend surtout possible l'évacuation de la mémoire, la transposition des deuils. Le présent est surtout le rythme de cette course folle de l'écriture. Alors que Calle a laissé quinze ans entre le moment de sa rupture et sa mise en intrigue, Mavrikakis écrit à même l'événement, non dans la simultanéité, mais à partir de lui et du lieu de la revenance. La vitesse de l'écriture traduit une hantise de l'hypermnésie. Le passé ne se dit plus dans l'imparfait, il faut écrire plus vite que le travail de la mort, il faut forcer l'acte, être impitoyable pour arriver à gagner du temps sur elle. Cette accélération du temps permettrait en quelque sorte de le nier; l'excès des morts serait la seule façon d'en déjouer la fatalité. Au présent, il n'y a plus de temps composé, il n'y a qu'un temps simple, le temps de la fatalité, fatalité d'une mort enregistrée dans l'œuvre, donc un présent monstre qui prend tout et qui aplatit tout à sa surface. Alors que François Hartog diagnostique une contemporanéité inédite sous l'égide d'un présent colossal comme seul horizon d'attente, l'acte d'écriture chez Mavrikakis semble vouloir se dresser au-delà d'un temps qui se regarde devenir historique pour cotoyer plutôt le temps de l'éphémère, avec la volonté de capter le provisoire pour non pas le figer tel un acte de patrimonialisation, mais pour le dépasser dans cette course folle de l'écriture. Tout comme le passé ne peut être oblitéré, le temps de l'éphémère comme remède au présent saturé par le passé est une tentative pour échapper à l'inévitable. En d'autres mots, Mavrikakis inscrit son écriture dans un désir de surpasser la question du temps, d'en dynamiter les conventions pour s'offrir, dans les interstices de l'éphémère, le lieu des retrouvailles : « Et malgré ta mort, j'invente ici le moment propice de nos retrouvailles. Le temps nous a joué la scène de la séparation, mais je refuse le temps, l'histoire et je converse ici, maintenant, avec toi. »¹²⁵ Dans la violence de la perte, l'écriture devient un soliloque qui tente de déjouer l'espace-temps, qui le force à se rétracter pour que puisse apparaître ce lieu de rencontre par-delà la mort.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p.20.

3.3.3 L'avenir des possibles

La question du deuil qui hante tout le texte est aussi inscrite dans un rapport à l'avenir : « Bien plus qu'une façon d'enterrer le passé, le deuil est une question d'avenir. »¹²⁶. Ainsi, le deuil relève de la transmission, de l'héritage. S'il se vit à travers une relation problématique de présence/absence au passé, le deuil doit être pensé comme possibilité d'avenir. L'horizon d'attente se compose aussi à partir du devenir-mort énoncé par la possibilité du suicide qui pourrait marquer la fin de l'œuvre comme échéance de l'écriture. L'autorité de la mort installe une position du futur comme avenir mort-né, un avenir qui n'a pas tenu compte des prédictions de la mort de la narratrice, un avenir qui survit sous l'égide d'un suicide qu'elle ne saurait échouer. De Chateaubriand à Derrida, l'écriture autobiographique peut s'inscrire comme écriture depuis sa propre tombe. Cette mémoire qui crypte dans le texte le réservoir de ses possibilités pourrait-elle appartenir à cette mémoire endeuillée de l'écriture depuis sa propre mort? L'avenir se transformerait ainsi en futur antérieur, temps de la certitude qui s'appuie sur l'expérience d'un événement déjà déroulé, temps de la réécriture du deuil. Par l'écriture, il s'agit sans doute d'épuiser le futur des morts possibles, puisque les Hervé seront morts avant la fin du livre, l'annonce en est faite dès le départ. À cette accélération infinie de la force du deuil se bute l'impossibilité du futur antérieur de l'énonciation de sa mort.

Le sociologue Anthony Giddens perçoit, dans l'époque qui est la nôtre, le besoin de chaque individu de créer un réseau de récits personnels qui permettrait de « coloniser le futur » :

en situation de modernité avancée la pensée devient "contrefactuelle", et l'avenir devient le trait d'union entre le passé et le présent. Le futur devient "ouvert", mais il repose de manière contrefactuelle sur les actions que l'on pose en ayant à l'esprit les "futurs possibles". La connaissance du passé devient en quelque sorte le moyen de rompre avec lui. On retrouve ici le principe de l' "utilisation de l'histoire pour faire l'histoire" ¹²⁷

¹²⁶ Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹²⁷ Anthony Giddens, « Identité de soi, transformation de l'intimité et démocratisation de la vie », *op. cit.*, p.459.

Par ce jeu sur le potentiel du souvenir en construction et de la projection, l'autofiction peut devenir cet espace de colonisation, cette aire de jeu où la mémoire est libérée dans l'univers exponentiel des directions temporelles. L'autofiction, c'est peut-être avant tout s'octroyer le droit de parler en mémoire de soi, non pas en mémoire d'un passé factuel, mais plutôt en mémoire de la projection, imaginaire ou non, d'un passé qui colonise l'avenir par l'invention de passés non avérés : « On a la mémoire de ce que l'on a failli être »¹²⁸, mais aussi de ce que l'on faillira à être. Du passé au futur, dans ce qu'il faudra être en passant par ce qu'il aurait fallu être, de ce qui n'a pas été dit à l'horizon des comptes à rendre, Mavrikakis répète que nous sommes ce que nous n'avons pas été tout en étant ce que nous avons vécu. Elle entretient ainsi un dialogue constant avec ses futurs possibles, le futur de sa mort, le futur de ses morts probables, comme par la vertu d'une mémoire des possibilités, des *si* et des *peut-être*. Mais la fin du roman, lourd de son passé et construit sur le futur possible de sa mort et de celles de ses amis, doit encore se conjuguer au futur selon l'espérance d'une certaine « paix » au prix de l'écriture : « Que cela s'arrête un jour, que cela finisse, que l'on ne parle plus de mes rendez-vous avec les morts. »¹²⁹

Chez Calle et Mavrikakis, la perte se donne à lire partout. Que ce soit au creux de l'œuvre qui devient un mausolée ou dans une écriture qui retient l'innommable pour rendre exponentielle la mort, l'écriture de l'autofiction offre ce lieu où la mémoire peut se décharger d'un trop-plein. Pour tenter de conclure sur ce qui a pu être dit à travers *Deuils cannibales et mélancoliques* sur cette expérience d'écriture particulière, espace de deuil et de revenance, les mots seront une fois de plus empruntés à Derrida :

[...] on ne devrait jamais rien pouvoir dire du travail du deuil, rien dire à son sujet puisque cela ne peut pas devenir un thème, seulement une autre expérience du deuil venue travailler au corps de qui entend parler. Parler du deuil ou de quoi que ce soit. Et c'est pourquoi quiconque travaille ainsi *au* travail du deuil apprend l'impossible – et que le deuil est interminable. Inconsolable. Irréconciliable.¹³⁰

Tout le roman dit cette impossibilité et l'écriture encrypte l'origine par le détournement, la réécriture, le déplacement. Par cette voix qui vocifère par-delà les tombes, Mavrikakis offre

¹²⁸ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, op. cit., p.31.

¹²⁹ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, op. cit., p.200.

¹³⁰ Jacques Derrida, *Chaque fois unique. la fin du monde*, op. cit., p.178.

une œuvre où l'expérience de la mémoire se vit au plus près de l'objet, dans un présent toujours dilaté entre le passé qui hante et un futur des possibles. À travers cette dynamique temporelle de la mémoire, la mort devient toujours exponentielle, une mort qui se kaléidoscope par des Hervé toujours prêts à mourir et par la sienne, morts inscrits dans une même filiation : « La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort. »¹³¹ Livre où la mort se donne à lire partout, mais aussi et peut-être davantage œuvre sur l'amitié et sur notre relation à l'absence, *Deuils cannibales et mélancoliques* devient aussi une forme de mausolée, mais un mausolée vibrant d'hommage et de paroles pour que jamais les morts ne puissent avoir la paix.

¹³¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*. Paris : Éditions Gallimard. 1980, p.36.

CONCLUSION

J'ai quelque peu boudé Zelig depuis l'introduction. Par le kaléidoscope des identités qu'il lui est possible d'emprunter, Zelig est le personnage-fantôme par excellence, un être un peu hagard et perdu à travers les autres. Et si le film de Woody Allen ne portait pas tant sur cet être, mais sur notre société qui cherche frénétiquement à devenir autre? Zelig se rapproche d'Orlan qui réussit à emprunter non pas l'identité de l'autre mais bien sa copie faciale par le modelage de sa chair. Les implications éthiques sont certes fort différentes, mais il y a entre les deux un rapprochement possible. Zelig était juif dans le New York des années 20 où le haut taux d'immigration était très mal vu. Si Zelig était né non pas à cette époque, mais au moment où la parole des témoins des camps de concentration commençait par sa rareté à devenir plus précieuse que jamais, aurait-il tant cherché à se laisser contaminer par les autres? Ce questionnement ne peut s'énoncer sans évoquer le souvenir de Wilkomirski qui souffrait paradoxalement d'une identité sans trauma, d'une identité trop banale qui n'avait aucune chance de s'inscrire dans l'Histoire. À l'inverse de Zelig, Wilkomirski s'est approprié une identité juive qui avait beaucoup plus de valeur que la sienne, c'est-à-dire celle d'un enfant illégitime délaissé par une mère protestante et adopté par une riche famille de médecins. Zelig a voulu se fondre dans la masse, être comme les autres et avoir lu Moby Dick alors que Wilkomirski a désiré s'extirper de son anonymat pour donner un sens à sa vie. Et si Wilkomirski était né Zelig, quelle identité aurait-il voulu emprunter, quelle histoire lui aurait permis de s'identifier à son époque? Bien des questions pourraient être posées, des hypothèses sur leurs motivations profondes, leur mal-être, mais ces personnages fictifs ou réels répondent à un fantasme, celui de devenir autre, de s'imaginer avec un héritage mémoriel capable de résoudre une crise identitaire.

Il est nécessaire de poser la question de la pertinence de cette étude qui concerne deux sujets qui ont été beaucoup discutés au cours des 25 dernières années, soit la mémoire et l'autofiction. L'originalité de ce mémoire consiste sans doute à avoir relié ces problématiques

afin de penser les échos entre les deux et de montrer que l'un peut être le symptôme de l'autre. D'abord, la mémoire inquiète. La problématique transmission de l'expérience des camps de la mort a illustré, dans un premier temps, que le témoignage s'énonce à défaut de l'expérience-limite, le témoin étant celui qui parle à partir de sa position de survivant : « Le témoin parle pour les absents, pour ceux qui ne peuvent témoigner, et se retrouve ainsi dans une position d'imposture, coupable d'une sorte de ravissement, de la mise à mort de ceux qui ont perdu la vie. »¹³² Malgré tout, la nécessité de la transmission doit l'emporter sur la précarité du témoignage et sur sa difficile énonciation afin de garantir une sépulture mémorielle, d'où l'injonction du devoir de mémoire comme mise en garde contre l'oubli et la répétition de la catastrophe. Si le devoir de mémoire comme devoir de justice est essentiel, il n'en reste pas moins qu'il peut agir tel un poids abusif du passé sur le présent et installer une généalogie du traumatisme. À propos des risques entraînés par l'injonction de mémoire, Pierre Nora constate une nouvelle fascination pour les lieux où se réfugie la mémoire mais qui équivaut paradoxalement à une mémoire qui n'est plus vraie et qui pose problème. Si la mémoire fascine, attire les regards, c'est qu'elle n'est plus assurée, voire « qu'il n'y en a plus »¹³³. L'attraction relativement récente du patrimoine, de la mémoire et de la commémoration serait par ailleurs symptomatique, selon Hartog, d'une nouvelle appréhension du passé justifiée par ce qu'il permet de comprendre d'un présent qui se trouve inquiet de son avenir. Ce présentisme expose ainsi une mémoire reconstruite qui est infailliblement paradoxale tout comme le présent qui la motive. L'exigence mémorielle que s'imposent les sociétés occidentales, sous la forme de la patrimonialisation ou de la commémoration, ne les place pourtant pas à l'abri du travail souterrain de l'oubli ou de la menace d'une mémoire qui ne serait que simulation. Très souvent, le travail de mémoire se décline comme un travail réducteur sous le signe du devoir de transmission où le pédagogisme remplace la mémoire authentique qui sait, elle, transmettre la fragilité de la mémoire, ses manques et ses failles, et même ses doutes, en évitant d'évacuer toute trace de trauma. La sensibilité à la mémoire est certes une nécessité, mais celle-ci semble souvent insaisissable à qui veut la sacraliser, la forcer à se figer ou l'instrumentaliser. Tous les questionnements contemporains sur la mémoire portent, consciemment ou non, ce même

¹³² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, op. cit., p.157.

¹³³ Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*, op. cit., p.23.

constat; la mémoire ne va plus de soi, elle semble instable et peut jouer sur l'illusion de son énonciation, surtout dans une société où elle ne sert qu'un présent qui ne se comprend plus et qui s'inquiète de l'avenir.

L'autofiction est un autre phénomène contemporain qui a occupé plusieurs tribunes ces vingt-cinq dernières années. Sans revenir sur la généalogie de ce phénomène et l'origine du néologisme, l'autofiction se distingue de l'autobiographie par le non-respect du pacte référentiel. Le travail autofictionnel s'inscrit dans l'impossibilité de restituer un ordre cohérent au chaos de l'expérience vécue, le sujet qui écrit se retrouvant toujours dans un espace de figuration. L'autofiction se plaît à jouer sur la mince frontière qui sépare la fiction de la réalité afin de brouiller la représentation du sujet qui s'énonce à partir du « je ». Cette simple définition s'avère pourtant réductrice, car il ne s'agit pas simplement d'un enrobage fictionnel qui permettrait à l'auteur de se cacher derrière une vie partiellement fictive où le lecteur serait appelé à distinguer le vrai du faux. Le sujet est plutôt continuellement déplacé à travers les forces narratives; il se dérobe derrière les glissements de sens, les métamorphoses, les éclatements et la superposition de malentendus. Le sujet est centrifuge dans l'œuvre; il est constamment en fuite du centre où il se dit être, il se joue de la coïncidence de soi avec soi. Pour Philippe Forest, le sujet qui s'inscrit dans le projet autofictionnel s'éloigne de la réalité pour tranquillement devenir un autre et expérimenter « sa propre étrangeté, sa singulière altérité qu'il éprouve dans l'espace de sa plus impartageable intimité »¹³⁴. L'autofiction permet ainsi au sujet d'illustrer ses possibilités mémorielles; le présent est vu à travers le prisme d'un passé kaléidoscopique et où se déploie un futur à l'image de ses désirs et angoisses. L'autofiction peut alors se concevoir comme un espace d'interrogation de l'identité où le sujet peut appréhender un temps hypertrophié, du passé au futur en passant par un présent en continuel effritement. Symptôme d'une société en crise de la mémoire, l'autofiction devient justement cet objet souvent critiqué où peuvent s'énoncer les inquiétudes du temps et l'identité qu'elle fait exploser. Donc, l'autofiction serait le pendant contemporain de l'autobiographie en cela qu'elle est consciente des apories de la mémoire et de l'impossible reconstruction de soi à une époque présentiste où le présent n'est plus garant de l'avenir.

¹³⁴ Philippe Forest, *Le roman, le je, op. cit.*, p.44.

À la lumière de cette mémoire qui fait constamment défaut dans son authenticité, les œuvres de Calle et Mavrikakis ont ainsi été analysées à partir de l'hypothèse que l'écriture agirait comme le lieu d'une mémoire où l'absence et la perte peuvent être questionnées. Telle une mémoire archivistique qui se saisit de tout, l'œuvre de Calle se construit d'abord à partir des traces du passé, la photo étant le matériau premier. Par l'étude *Des histoires vraies + dix*, le principe d'archivage a permis d'illustrer que l'archive rend possible une mise en scène du moi d'autant plus efficace qu'elle se base justement sur des documents qui ont, la valeur de témoignage historique. De plus, cette mise en scène agit de façon prépondérante par l'autorité sémantique de l'auteure qui construit le récit par le tri des documents archivistiques et par le texte qui les contextualise. Calle se construit à travers une mémoire plus grande que nature, elle exploite le discours mythique de ses histoires pour faire de son œuvre l'espace d'une mémoire performative qui évolue dans un univers « romanesque » calqué sur le réel. Mais que renferme l'archive, et surtout le geste archivistique lorsque l'intérêt est porté sur soi? L'œuvre *Douleur exquise* porte en creux l'absence, toute l'œuvre est porteuse d'une perte qui se lit à la fois dans le matériau et la construction narrative. Pourtant, l'œuvre est paradoxalement vide de l'absent, l'homme qui est la cause de cette douleur exquise est le disparu qui hante chaque page de l'œuvre, mais sans jamais être présent. *Douleur exquise* devient ainsi un somptueux monument funéraire, un mausolée construit à même les restes devenus reliques qui laissent croire que l'oubli travaille autant le texte, un oubli manipulé et volontaire. Ainsi, Calle tisse son histoire à même les apories de la mémoire et de sa représentation en relisant le passé de la photo à la lumière d'un présent dont il était l'avenir. Tout comme sa dernière exposition *Prenez soin de vous*, *Douleur exquise* ne simule pas une mémoire authentique, car elle se constitue telle une mémoire faite de manque et d'absent et chaque page retient en elle ce vide qui est ainsi recréé et encadré par le matériau archivistique.

Calle et Mavrikakis partagent une fascination pour les traces de l'oubli face à la perte, mais l'expérience de la mémoire chez Mavrikakis ne trouve pas racine à même l'archive, elle se construit plutôt à travers l'énonciation d'une parole davantage subjective que celle de Calle qui dirait la mort de ses amis et des deuils qui se cabrent. L'écriture chez Mavrikakis devient le lieu où peut exploser une parole par-dessus les tombes et les

simulacres de l'énonciation permettent de revisiter les deuils répétitifs et multiformes. Pour se libérer d'un excès de mémoire où la revenance est l'impossible oubli, Mavrikakis occupe l'espace de l'absence sans jamais la nommer, mais lui prête toutes les voix et toutes les formes. La prosopopée devient la voix qui réécrit et renomme les morts, rendant exponentielle la mort. Ainsi, la posture de la narratrice est celle du revenant, celui qui veut témoigner sur le seuil de l'expérience et au plus près des restes qui n'ont pas encore le statut de relique. Au contraire du mausolée de Calle, *Deuils cannibales et mélancoliques* prend la forme d'une crypte comme sépulture de la perte. Alors que l'oubli semble impossible face à un passé saturé par ses morts, le présent se trouve cannibalisé et toute l'écriture tente de déjouer l'espace-temps pour créer, enfin, un lieu de rencontre et de retrouvailles. Avec la pièce *Omaha Beach : un oratorio*¹³⁵, un genre nouveau pour l'auteure, les fantômes prennent cette fois vivement la parole pour forcer à nouveau les vivants à régler leurs comptes avec les morts.

Alors que la construction mémorielle chez Calle a été analysée d'un point de vue davantage « formel », l'expérience de la mémoire chez Mavrikakis a été abordée à travers les affects à la base de la construction formelle. Avec ce présentisme qui nous tient et qui semble être le symptôme d'une crise identitaire sociale, force est de croire que les écrits de soi ne sont pas qu'une mode passagère, que leur intérêt restera présent, mais que les auteurs devront explorer de nouveaux territoires afin de créer des lieux inédits d'expérimentation de cette mémoire qui nous inquiète plus que jamais.

Avez-vous lu Moby Dick ? Moi, oui.

¹³⁵ Catherine Mavrikakis, *Omaha Beach : un oratorio*. Montréal : HélioTropé, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

CALLE, Sophie, *Douleur exquise*. Arles : Éditions Actes Sud, 2003.

CALLE, Sophie, *Des histoires vraies + dix*. Arles : Éditions Actes Sud, 2002.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*. Montréal : Les Éditions Trois, 2002.

Corpus secondaire

CALLE, Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles : Éditions Actes Sud, 1999.

DELVAUX, Martine et MAVRIKAKIS, Catherine, *Ventriloquies*. Montréal : Leméac Éditeur, 2003.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Ça va aller*. Montréal : Leméac Éditeur, 2002.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

MAVRIKAKIS, Catherine, *La mauvaise langue*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1996.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Fleurs de crachat*. Montréal : Leméac Éditeur, 2005.

MAVRIKAKIS, Catherine, « La mort en quatrième vitesse. Ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir. » in *Frontières*, vol. 14, no 2, printemps 2002.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Omaha beach : un oratorio*. Montréal : Héliotrope, 2008.

Corpus théorique et critique

- ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, *L'écorce et le noyau*. Paris : Aubier-Flammarion, 1978.
- AMÉRY, Jean, *Par delà le crime et le châtement*. Arles : Actes Sud, 1995.
- AUBÉ, Régis, « Commentaires-fiction » in *Nuit Blanche*, no 81 (hiver), p.39-40, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2003.
- ANGOT, Christine, « Sophie Calle par Christine Angot, no sex » in *Beaux-Arts Magazine*, no 234, novembre 2003.
- AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*. Paris : Éditions Payot et Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2001.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BASCHET, Jérôme, « L'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur. » in Hartog, François et Revel, Jacques (dir.), *Les usages politiques du passé*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2001.
- BLANCHOT, Maurice, *L'amitié*. Paris : Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*. Paris : Éditions Gallimard, 1980.
- BROCHU, André, « La mort en fête » in *Lettres québécoises*, no 102 (été) p.23, 2001.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, « La photo à la rescousse de l'art » in *Ninety*, no 9, p.12-13, 1994.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN, Monique (éd.), *L'éclatement des genres*. Paris : Presses Universitaires de Paris 3, 2001.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Poétique*, no 107 (sept), p. 369-380, 1996.

- De MAISON ROUGE, Isabelle, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*. Paris : Éditions Scala, 2004.
- De MAN, Paul, *The Rhetoric of romanticism*. New York : Columbia University Press, 1984.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Éditions Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archives*. Paris : Galilée, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires. Pour Paul de Man*. Paris : Éditions Galilée, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*. Paris : Éditions Galilée, 1994.
- DERRIDA, Jacques, « Fors : les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok » in Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *Cryptonymie. Le verbier au loup*. Paris : Aubier-Flamarion, 1974.
- DOUBROWSKY, Serge, *Fils*. Paris : Éditions Galilée, 1977.
- ECHINARD-GARIN, Paul, « Les vies jouées de Sophie Calle » in *Verso*, no 13 (janvier) p.19-20, 1999.
- FÉDIDA, Pierre, *L'absence*. Paris : Éditions Gallimard, 1978.
- FÈVE, Nicolas, « Rhétorique de la photographie dans l'autobiographie contemporaine : *Des Histoires vraies* de Sophie Calle. » in English, Alan et Silvester, Rosalind (éd.) *Reading Images and Seeing Words*. Amsterdam-New York : Éditions Rodopi, 2004.
- FLOHIC, Catherine, « Portrait : Sophie Calle » in *Ninety*, no 9, p.10-11, 1994.
- _____, *Sophie Calle. M'as-tu vue*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou 2003, sous la direction de Christine Macel. Éditions du Centre Pompidou/ Éditions Xavier Barral, Paris, 2003.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le je*. Nantes : Les Éditions Pleins Feux, 2001.
- FOREST, Philippe et GAUGAIN, Claude (dir.), *Les romans du je*. Nantes : Les Éditions Pleins Feux, 2001.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- FUKUYAMA, Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion, 1992.

- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GAUTHIER, Alain et JEUDY, Henri-Pierre, « Trou de mémoire, image virale » in *Communications*, no 49, « La mémoire et l'oubli », 1989.
- GIDDENS, Anthony, « Identité de soi, transformation de l'intimité et démocratisation de la vie » in AUDET, Michel et BOUCHIKI, Hamid (dir.) *Structuration du social dans la modernité avancée*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1993.
- GUIBERT, Hervé, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », in *Sophie Calle : à suivre*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1952.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris : Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1996.
- LÉVESQUE, Nicolas, *Le deuil impossible nécessaire*. Montréal : Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2005.
- MALAVOY-RACINE, Tristan, « Deuils cannibales et mélancoliques » in *Voir Montréal* du 6 juillet 2000.
- NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997.
- PONTREMOLI, Édouard, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Grenoble : Édition Million, 1996.
- RACZYMOV, Henri, *Mémoire, oubli littérature : l'effacement et sa représentation*. Paris : Édition du Nadir, 2002.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber-soi*. Montréal : Les Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*. Paris : Éditions Stock, 2003.

ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*. Paris : Éditions Gallimard, 1999.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi*. Montréal : Éditions Boréal, 2003.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris : Éditions Arléa, 1995.

VIART, Dominique, « Dis-moi *qui* te hante, paradoxes du biographique » in *Revue des Sciences Humaines*, no 263, juillet-septembre, 2001.