

Le futur antérieur
de l'archive

Titres parus dans la collection Confluences

Mireille Huchon, *Le français au temps de Jacques Cartier*, présentation de Claude La Charité, 2006 ; 2^e édition revue et augmentée, 2009.

Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, présentation de Marc André Bernier, 2008.

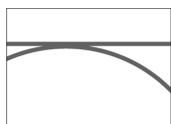
Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, présentation de Suzanne Foisy, 2009.

Maryse Souchard, *Les études culturelles. Pour quoi faire?*, présentation de Marty Laforest, 2010.

Nathalie Piégay-Gros

Le futur antérieur de l'archive

Présentation de Jacinthe Martel



Collection Confluences
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire de l'Université du Québec à Rimouski et de la Chaire de recherche du Canada en rhétorique de l'Université du Québec à Trois-Rivières.



Chaire de recherche
du Canada en
HISTOIRE LITTÉRAIRE



ISBN : 978-2-9809561-7-1

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012

Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2012

© *Tangence* éditeur 2012

300, allée des Ursulines

Rimouski (Québec) G5L 3A1

www.revuetangence.com

tangence@uqar.qc.ca

Révision et correction des épreuves :

Mathilde Barraband, Hervé Guay, Isabelle Kirouac-Massicotte,

Claude La Charité, Marie Lise Laquerre et Jacinthe Martel

Composition, infographie et conception graphique :

Édiscript enr.

Table

Présentation	
<i>Jacinthe Martel</i>	9
Le futur antérieur de l'archive	
<i>Nathalie Piégay-Gros</i>	17
Bibliographie des travaux de Nathalie Piégay-Gros..	65

Présentation*

Jacinthe Martel,
Université du Québec à Montréal

Leur art s'édifie où se forme l'archive.

Michel Foucault,
*La bibliothèque fantastique*¹

Sous l'impulsion des travaux entrepris dans les années 1970 sous le signe de la critique génétique, les archives des écrivains ont peu à peu constitué un véritable centre d'intérêt pour les chercheurs. Prenant d'abord en compte des chantiers romanesques de très grande envergure — on pense par exemple à Gustave Flaubert, à Marcel Proust ou encore à Stendhal —, ces travaux ont permis de développer des outils théoriques et méthodologiques spécifiques qui ont contribué à modifier le paysage de la recherche en transformant des documents en objets d'étude à part entière. Le regard de la critique s'est donc déplacé du texte vers l'avant-texte. En abordant d'autres types de chantier, c'est-à-dire en

* Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre des travaux du groupe de recherche « Traces et tracés de l'écriture dans les archives des écrivains » (Jacinthe Martel, Yves Jubinville et Jacques Paquin). Je tiens à remercier le CRSH et le CRILCQ-UQAM pour leur appui intellectuel et financier ; mes remerciements s'adressent également à Isabelle Kirouac-Massicotte dont l'aide a été précieuse à l'étape du travail éditorial.

1. Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique. À propos de La tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Palimpsestes », 1995, p. 11.

variant les genres et les corpus, en s'ouvrant par exemple à la poésie, à la musique, au texte dramatique ou philosophique, ou encore à la correspondance et, surtout, en considérant les objets marginaux conservés par les écrivains, la génétique s'est confrontée non seulement aux manuscrits proprement dits, mais également aux notes, aux journaux personnels, aux carnets, aux listes, bref aux divers documents qui conservent les traces et les tracés de l'écriture, « le tremblé de l'archive² » et qui, du même coup, rendent compte du caractère dynamique et souvent foisonnant de l'invention.

Chez des écrivains du XIX^e siècle, caractérisé par le documentaire, c'est un extraordinaire travail de documentation et d'érudition (par exemple chez Victor Hugo ou Gustave Flaubert) qui se déploie dans « tout le chantier de l'avant-texte » : « dans sa transformation scripturale », le document devient « objet de passage³ ». À la différence de la critique des sources ou du commentaire érudit qui s'intéressent en particulier aux traces laissées dans une œuvre par la vie et les lectures d'un écrivain, c'est progressivement l'utilisation de l'archive dans le roman, autrement dit la fictionnalisation du documentaire ou encore « la manière dont l'archive s'implante dans la fiction », comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros, qui intéresse le chercheur. Le document cesse d'être un « préalable à l'œuvre⁴ » ; en témoigne, par exemple, la

-
2. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 37.
 3. Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, « Présentation », dans Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs (dir.), *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1987, p. 7.
 4. Jacques Neefs, « L'imaginaire des documents », dans Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs (dir.), *Romans d'archives*, ouvr. cité, p. 179.

« méticulosité érudite ⁵ » de Flaubert. La nature et la fonction de la recherche documentaire au sein d'une réflexion esthétique et de l'entreprise scripturale qu'elle sous-tend font donc l'objet d'une attention renouvelée. Deux exemples empruntés au corpus de la littérature québécoise illustreront, partiellement mais diversement, l'utilisation de l'archive par les écrivains.

L'« érudition chevelue ⁶ » qui se déploie dans les dossiers romanesques d'Hubert Aquin est d'une étonnante envergure. Face au danger de l'accumulation, qui guette le lecteur assidu et pour ainsi dire acharné qu'est l'écrivain, répond un système complexe de listes qui lui permet de rassembler les citations, formules ou réflexions tirées d'un ensemble démesuré de notes de lecture dont la visée n'est que rarement précisée, mais dont le caractère méthodique et la fonction mnémonique sont incontestables. La fouille est par ailleurs heuristique, mais le dossier, peu à peu, est saturé de documents; le roman, dont l'écrivain veut définir à la fois la structure, l'action et les personnages, se retrouve alors sous une « tonne inerte de mots ⁷ ». Si l'archive constitue « la matière

5. Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique*, ouvr. cité, p. 8.

6. Hubert Aquin, *Saga segretta*, projet de roman inachevé publié dans *Mélanges littéraires*, I. *Profession : écrivain*, éd. Claude Lamy, avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995, p. 329. Aquin n'a conservé que très peu de documents concernant les romans publiés; en revanche, conscient de leur fécondité potentielle, il a précieusement archivé les dossiers des huit projets de romans dont la rédaction est restée en suspens entre 1961 et 1976. À ce propos, voir Jacinthe Martel, « *Une fenêtre éclairée d'une chandelle* ». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene, 2007.

7. Hubert Aquin, *Saga segretta*, ouvr. cité, p. 334. C'est sans doute *L'antiphonaire*, plutôt mal reçu par la critique, qui illustre le mieux ce procédé; en effet, l'érudition est un « mirage », une « partie intégrante du discours romanesque » (Hubert Aquin,

même d'une écriture en mouvement » (N. Piégay-Gros), celle-ci peut également, quand les stratégies d'utilisation du documentaire s'emballent, réduire à néant l'œuvre en cours. L'abondance d'informations minuscules mais assourdissantes met à la fois l'archive et l'écriture en péril.

Chez Aquin, cette utilisation de l'archive revêt pour ainsi dire un caractère dramatique; il en va autrement pour le recueil *Au fond du jardin*⁸ que Jacques Brault a composé à partir de trois séries de textes radiophoniques consacrés à la littérature intime. Sans doute pour contrer les lectures qui s'attarderaient trop à vouloir débusquer ses nombreuses sources, Brault a procédé au brouillage des références littéraires. Dans les « essais miniatures » du recueil, les œuvres et les auteurs, qui sont pourtant explicitement identifiés et qui font l'objet de commentaires plus ou moins élaborés dans les textes radiophoniques, sont simplement évoqués (« maître Michel », « les sœurs Emily et Ann », « la bonne marquise », etc.); en outre, aucune référence n'accompagne les citations. Les textes sont ainsi empreints d'une « tonalité intimiste » discrète et l'archive n'est plus que murmure. Poussant plus loin encore cette stratégie, qui comporte une évidente dimension ludique, le poète a inséré dans quelques textes du recueil des citations imaginaires, venues de « lectures rêvées », qui ont encore une fois pour fonction de déjouer le lecteur dont la visée érudite ferait fi de la dimension poétique des textes. La fonction documen-

L'antiphonaire, éd. Gilles Thérien, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1993, p. XXXVIII).

8. Jacques Brault, *Au fond du jardin. Accompagnements*, Québec, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996. À ce propos, voir Jacinthe Martel, « Une fenêtre éclairée d'une chandelle », ouvr. cité.

taire des références s'est estompée et les textes se font plutôt l'écho de l'archive.

Les travaux de Nathalie Piégay-Gros contribuent à renouveler la réflexion dont l'horizon vient d'être rapidement esquissé. Comme le dirait Francis Ponge, elle prend la tangente en s'intéressant aux archives des écrivains non pas d'un point de vue documentaire ou génétique, mais en s'attardant plutôt à la « manière dont l'archive s'implante dans la fiction ». Spécialiste notamment du surréalisme, du romanesque et du roman du ^{xx}e siècle, ses principales recherches ont porté sur Robert Pinget, Claude Simon et en particulier sur Louis Aragon qui, en faisant écho au legs effectué par Hugo en 1881, a remis ses archives et celles d'Elsa Triolet au Centre national de la recherche scientifique en 1976. Par ce geste, Aragon souhaitait permettre aux « chercheurs » d'examiner « non seulement l'écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture⁹ » ; Nathalie Piégay-Gros est d'ailleurs membre de l'Équipe Aragon de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) et directrice du Centre d'études et de recherches interdisciplinaires de l'UFR de Lettres, Arts, Cinéma (CERILAC) de l'Université Paris Diderot.

Dans la continuité des travaux qu'elle a consacrés à l'œuvre d'Aragon, notamment *L'esthétique d'Aragon* (1997) et *Les voyageurs de l'impériale d'Aragon* (2001), elle a récemment publié une très belle édition sous coffret des poèmes qui ont été mis en musique. Le premier volume, *La romance inachevée*, propose une étude fouillée qui met en lumière la place de la chanson dans

9. Louis Aragon, « D'un grand art nouveau : la recherche », dans Louis Hay (dir.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et Manuscrits », 1979, p. 9. C'est Aragon qui souligne.

l'œuvre d'Aragon et permet de « donner corps à l'univers des chansons et de leurs interprètes¹⁰ ». Une trentaine de poèmes, reproduits en fac-similés, transcrits et utilement commentés, sont regroupés dans le second volume, *Poèmes manuscrits mis en chansons*, qui donne accès au « laboratoire du chant¹¹ » et met l'accent sur la genèse des chansons. Nathalie Piégay-Gros a également publié une édition critique de *La semaine sainte* dans le cadre de l'édition des *Œuvres romanesques* d'Aragon dans la Bibliothèque de la Pléiade. En 2009, année où elle a fait paraître une édition de *Mahu reparle*, elle a publié un ouvrage intitulé *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, qui regroupe les actes d'un colloque international. Les œuvres de Pinget et de Simon font en outre partie intégrante du corpus à l'étude tout à la fois dans les pages qui suivent et dans l'ouvrage intitulé *L'érudition imaginaire*, qui propose une vaste réflexion sur les fonctions de l'érudition et ses enjeux dans la fiction dont, d'une certaine manière, Nathalie Piégay-Gros prolonge ici le propos¹².

-
10. Nathalie Piégay-Gros, *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel, 2007, vol. 1, p. 6. Dans les différents volets de cette étude (par exemple : « Le théâtre et la parole », « Le bel canto », « La chanson d'amour »), des documents iconographiques riches et variés accompagnent le propos.
 11. Nathalie Piégay-Gros, *Aragon et la chanson*, ouvr. cité, p. 7.
 12. Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Esthétique », 1997 ; Les Voyageurs de l'impériale *d'Aragon*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 2001 ; Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, avec Daniel Bournoux et Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. IV ; Robert Pinget, *Mahu reparle*, avec Martin Mégevand, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Inédits de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet », 2009 ; *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, avec Martin Mégevand (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits Modernes », 2011 ; *L'érudition imaginaire*, Genève,

À partir d'un ensemble d'œuvres qui reposent sur la mise en place de divers dispositifs, Nathalie Piégay-Gros questionne le caractère inflationnaire des archives (authentiques ou apocryphes) dans la littérature, qui révèle notamment un rapport particulier à la mémoire. Fragile, poussiéreuse et minuscule, l'archive, qui se démultiplie et dit « notre hantise du passé », est négative et c'est là, explique Nathalie Piégay-Gros, ce qui caractérise l'imaginaire contemporain : trace d'un manque ou encore d'un effacement, l'archive est lacunaire et peut par exemple manifester l'échec. Mais la « mélancolie de l'archive », qui témoigne d'un temps voué à disparaître, « à être lui aussi englouti », et qu'elle tente de conserver, ne suffit pas à expliquer sa présence massive dans la création littéraire et artistique. Au « désir de mémoire » du présent, qui favorise l'accumulation d'archives réelles ou l'invention de documents apocryphes, répond moins la reconstitution du passé qu'une interrogation sur ce que le présent « aura été ». Ce futur antérieur de l'archive, qui constitue la basse continue de l'étude de Nathalie Piégay-Gros, prend une inflexion différente mais tout aussi éclairante sous la plume du poète et essayiste Jacques Brault :

Nous aurons vécu.

Le futur antérieur ne nous lâche pas d'une semelle ¹³.

Droz, coll. « Titre courant », 2009. Pour un relevé complet des travaux menés par Nathalie Piégay-Gros dans ses divers champs de spécialité, on se reportera à la bibliographie qui clôt le présent ouvrage.

13. Jacques Brault, « Lettre à des amis inconnus », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 21.

Le futur antérieur de l'archive

Nathalie Piégay-Gros,
Université Paris Diderot

Les archives sont affaire de poussière, de solitude et de secret. Déposées dans une institution officielle qui les préserve des regards indiscrets ou interdits, elles attendent orphelines, muettes, qu'un chercheur vienne les consulter, qu'un citoyen vienne vérifier une date de naissance, s'informer sur une filiation, enquêter sur une disparition ou établir un relevé de cadastre. Elles sont la trace conservée du passé. Ce sont les historiens plus que des écrivains qui travaillent avec elles : les premiers vont « aux archives », les seconds travaillent dans les bibliothèques qui recueilleront leurs manuscrits et toutes les chutes de leur œuvre.

Cette séparation toutefois est aujourd'hui fragile, tant notre époque a valorisé, dans la littérature, l'archive. Elle a inventé les archives littéraires — les fonds où sont conservés les manuscrits, les documents préalables à l'écriture ou les tombées et périphéries de l'œuvre. La génétique a développé des méthodes pour analyser les manuscrits tandis que le manuscrit lui-même est patrimonialisé, fétichisé, surévalué parfois, y compris sur le plan financier. Cet intérêt pour l'archive des écrivains s'explique sans doute par le goût de notre époque pour l'œuvre « démonumentalisée », qu'on préfère à l'œuvre lisse et achevée. Julien Gracq l'avait bien noté dans *En lisant en écrivant* :

Délaissement du chef-d'œuvre au profit de tout ce qui, de l'écrivain, babille et jase encore autour de lui

en liberté (il suffirait, pour en apporter la preuve, d'établir la balance de tout ce qui se publie ou se réédite de Carnets, de Cahiers, de Journaux, de Mémoires, de Correspondances des grands écrivains, de Souvenirs grappillés sur eux, et, en regard, des rééditions parcimonieuses des livres-clefs)¹.

C'est l'œuvre en mouvement que l'on favorise et l'on aime entrer dans le laboratoire incertain où elle s'invente. Le matériau n'est plus voué à rester dans les fonds et les marges de l'invention : il est rendu visible, publié, commenté. L'exposition des documents rencontre notre méfiance envers le bien dit, l'achevé, le maîtrisé :

Dans cette fin du vingtième siècle, nous nous nourrissons souvent par préférence, chez les grands écrivains du passé, de ce qu'ils auraient regardé comme les miettes de leur table. Chez Gide, plutôt de son *Journal* que de tout le reste, et souvent même, chez Hugo, de ses *Choses vues*. [...] Ce que nous voulons, c'est la littérature qui bouge, et saisie dans le mouvement même où elle semble bouger encore, tout comme nous préférons une esquisse de Corot ou de Delacroix à leurs tableaux finis. Ce que nous ne voulons plus, c'est la littérature-monument, c'est tout ce qui a senti le besoin de se mettre en règle avec les permis de construire de son époque².

Ce ne sont pas les manuscrits d'écrivains ni les archives littéraires en tant que tels que nous voulons étudier, mais la manière dont l'archive s'implante dans la fiction. Les archives ne sont pas seulement des documents voués à rester dans les dossiers génétiques des écrivains jusqu'à ce qu'un critique, un biographe les éditent, mais elles

-
1. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhard Boie et Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 755-756.
 2. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, ouvr. cité, p. 756.

apparaissent comme matériau présent dans la fiction elle-même. Elles y sont souvent l'objet d'une quête romanesque ou épique ; plus, c'est l'enquête documentaire qui peut constituer la fable même du récit. Les archives se trouvent alors exposées dans la fiction : ce sont les photographies illisibles, non référencées des récits de Winfried Georg Sebald, les documents historiques cités dans *Hammerstein* d'Hans Magnus Enzensberger ou les papiers de famille dans *Les Géorgiques* de Claude Simon. C'est un matériau brut qui s'insère avec une hétérogénéité non dissimulée dans le corps du texte. La matérialité de l'archive importe autant que sa lettre. Nous ne considérerons donc pas seulement ici les documents qui forment un matériau préalable à la représentation, nécessaire à l'édification d'un savoir ou d'une fable³, mais plus largement les archives authentiques ou apocryphes qui font la matière même d'une écriture en mouvement. Avec l'enquête, le rassemblement, le classement, le déplacement, la transmission des documents, un certain rapport à l'archivage est donné à penser. Et l'on sait, depuis les analyses de Michel de Certeau, que l'érudition et la possibilité même des archives relèvent d'une pratique qui suppose chiffage et déchiffage, déplacement et fondation. Si les érudits constituent leur bibliothèque en inventant un code et des possibilités de déchiffrement particuliers, les archivistes traitent une matière toujours croissante, en triant, classant, supprimant, pour ordonner, fonder, conserver et transmettre⁴. Car l'archive n'est pas seulement possibilité de reconstitution mais, plus

3. Nous renvoyons à l'article de Jacques Neefs, « L'imaginaire des documents », dans Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs (dir.), *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1987, p. 175-189.

4. Voir Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Collection des histoires », 1975, p. 85-86.

encore, institution nouvelle⁵. En s'appropriant les archives, la littérature modifie aussi les représentations et conditions de l'archivage.

Cette émergence de l'archive dans la création, symétrique d'une valorisation des archives littéraires ou plus largement des archives de la création, correspond à notre imaginaire de l'œuvre « démonumentalisée » et à une valorisation plus ou moins consciente du ratage, de l'inachèvement, du précaire, sur le plan esthétique⁶. C'est la dynamique de l'invention qui importe plus que son aboutissement — et les vestiges du passé, qu'ils soient imaginaires ou réels, qu'ils soient étudiés et convoqués pour leur force positive ou au contraire pour ce qu'ils portent en eux de négativité, incitent à la création. La modernité d'un *work in progress* paraît toutefois s'effacer dans les œuvres que nous allons analyser au profit d'une mélancolie de l'archive, trace d'un effacement contre lequel l'écriture croit encore disposer d'un peu de pouvoir.

Cette présence de l'archive correspond aussi à une inflation générale des archives : autrefois rares, précieuses, contrôlées parce que potentiellement secrètes, les archives sont aujourd'hui proliférantes. Non seulement les fonds passés sont beaucoup plus largement

-
5. On pense à la formule de Michel de Certeau, citée par Nathalie Léger : « L'archive instaure un lieu de recommencement » (dans Jean-Luc Nancy, *Où cela s'est-il passé?*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « Le Lieu de l'archive », entretien avec Nathalie Léger, 2011, p. 9). Jean-Luc Nancy commente cette opposition entre reconstitution et institution.
 6. Formulé par exemple dans *Poteaux d'angle* par Henri Michaux : « Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace » (*Œuvres complètes*, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, t. III, p. 1067).

consultés qu'auparavant, mais les documents produits aujourd'hui sont massivement conservés. En outre, parce qu'en partie dématérialisés, ils paraissent immédiatement consultables, si bien que le passé surgit plus facilement dans le présent tandis que le présent se projette presque immédiatement dans un futur antérieur : du présent, on croit, non sans effroi, qu'on pourrait tout garder ; qu'un jour, à venir, la manière dont cela aura été sera accessible. D'archives rares et précieuses, on est passé à des archives omniprésentes et envahissantes : elles s'accumulent, pèsent et écrasent parfois. Et si elles retiennent de façon insistante l'imaginaire des créateurs, c'est qu'elles sont le symptôme d'une modification importante de notre relation au passé et à la mémoire. L'archive est une concrétion du temps qu'il faut retrouver, préserver, mais que l'on peut aussi manipuler. Nous faisons donc ici l'hypothèse que cette inflation des archives traduit certainement un désir de mémoire — s'il y a archive, c'est que quelque chose n'est plus et que beaucoup a été oublié —, mais aussi une interrogation sur ce que le présent aura été une fois qu'il sera à son tour disparu et conservé.

Poussière

L'archive est la trace du passé, d'un passé en partie, mais en partie seulement, accessible. Sa force d'émotion tient sans doute à cela : elle est toujours incomplète, altérée, partielle et c'est en quoi elle stimule la curiosité, le désir de savoir et d'écrire. Elle plonge l'écrivain, l'historien dans un passé incomplet sur lequel s'articule le flux de l'invention. Pour orienter l'écriture vers un « cela aura été » qu'elle est vouée, inéluctablement, à être. Ce pouvoir que les archives exercent sur l'imagination, Sebald l'a très bien exprimé, lui qui accumulait, tel un chiffonnier de la modernité, photographies, cartes postales et

divers rebuts à partir desquels il inventait — sans nécessairement exposer ni exploiter ces documents préalables dans ces récits. C'est en romancier qu'il consultait les archives, avec un sentiment d'urgence qui donnait à sa collecte une dimension hasardeuse et arbitraire naturellement opposée à la démarche historiographique ou scientifique⁷. Son approche de l'archive est sensible à la concrétion du temps et au poids du passé qu'elle représente. C'est peut-être à partir de ce qu'il y a de pesant et de poussiéreux dans l'archive que le romancier va inventer :

« On sait à vue d'œil ce que pèse un objet », avait-il dit, « on essaie de le prendre et c'est tout juste si on peut le soulever. C'est comme si la densité du papier qu'ils ont utilisé était plus forte que celle que nous utilisons. Ou alors c'est comme si la poussière s'y était déposée et s'était infiltrée entre les pages pour transformer le papier en pierre. Si on a un tant soit peu d'imagination, on ne peut que se poser des questions. Mais ces questions-là, un historien n'a pas le droit de les poser, parce qu'elles sont d'ordre métaphysique⁸ ».

Cette concrétion mélancolique du temps est rendue palpable, visible presque, dans *Les Géorgiques*. On sait que les papiers de famille que possédait Simon ont longtemps stimulé son désir de roman mais qu'il ne parvenait pas à trouver une forme qui les comprenne sans donner lieu à un roman historique ou à une saga familiale. L'originalité saisissante et la puissance des *Géorgiques* tiennent en partie au traitement qui est fait de ces archives. Leur hétérogénéité est sans cesse manifestée :

7. Sur ce point, voir Lynn Sharon Schwartz, *L'archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 164.

8. Lynn Sharon Schwartz, *L'archéologue de la mémoire*, ouvr. cité, p. 168.

documents juridiques, correspondances, papiers domestiques, rapports militaires, qui sont le plus souvent écrits par le Général, mais dont certains sont allographes. Ces archives appartiennent à des époques différentes, évoquent la matière d'une vie, diverse, ondoyante, contradictoire parfois. Mais surtout, Simon prend le parti de faire place dans son roman à la matérialité des archives : elles ne sont pas présentées seulement comme un texte qui fournirait la narration en énoncés ou discours. Elles sont d'abord un objet, une matière, dont l'ancienneté, la fragilité font le prix. Les registres dans lesquels elles sont conservées sont à plusieurs reprises décrits⁹ comme le sont aussi les cahiers, « sans reliure, formés de feuilles sommairement cousues ensemble à la main¹⁰ », et la qualité du papier, le tracé des lignes manuscrites, l'effacement parfois aussi des mots¹¹ : l'archive est ancienne, lointaine et son aura — au sens où l'entend Walter Benjamin, cette trame du temps qui laisse apparaître le lointain dans le proche — naît de cette concrétion d'un temps qui s'est déposé, fragmenté, défait. D'un temps qui devient poussière.

Parce qu'elle est fragile et poussiéreuse, l'archive ne peut tout restituer du passé. C'est au prix de cette incomplétude qu'elle le laisse apparaître vivant, vibrant dans le présent. Le montage qui accentue cette impression de rupture joue la carte de l'archive moderne : une archive à laquelle il n'est pas demandé de reconstituer la totalité d'un monde révolu et disparu, mais au contraire de le faire resurgir par bribes, fragments, instants. L'écriture

9. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 464.

10. Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 373.

11. Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 58, p. 71, p. 373, p. 472, etc.

tissera entre eux des liens analogiques, rêvera dans leurs interstices, fera basculer dans une zone incertaine et hybride, où l'imaginaire et l'historique se mêlent et potentialisent leurs forces. L'archive, telle qu'elle est sollicitée par Simon dans *Les Géorgiques*, qui cite à plusieurs reprises Jules Michelet et se réfère avec insistance à Orphée, est délibérément anti-romantique : elle ne permet pas de faire revenir à la vie ce qui a été enterré dans les catacombes du temps et que l'historien, descendu en son tréfonds, ramène à la lumière¹². Elle est du passé ce qui peut réchapper un temps à la poussière. C'est pourquoi la jonction entre le Général, qui a écrit tous ces papiers, qui les a soigneusement rangés dans ces registres précisément décrits par le narrateur, puis qui, âgé, les feuillette sur sa terrasse, d'une part, et, d'autre part, l'homme — qui les découvre jeune, et devenu vieux les feuillette et les lit à son tour — est si importante : elle dessine une zone d'intersection entre les deux histoires, celle de L. S. M. et celle du Cavalier. Mais cette intersection n'est pas faite seulement de leurs expériences communes : elle est aussi celle de l'archive, écrite et relue par le premier, lue et réécrite par le second. Il n'est pas rare que dans ce vaste flux de texte, ample comme le mouvement

12. Je ne cite que quelques lignes de la fin du livre II de *L'Histoire de France* dans lequel Jules Michelet relate sa visite aux Archives : « doucement, messieurs les morts, procédons par ordre, s'il vous plaît. Tous vous avez droit sur l'histoire. [...] Dût la tête s'emboîter mal aux épaules, la jambe s'agencer mal à la cuisse, c'est quelque chose de revivre. » Et à propos des archives, il écrit : « et à mesure que je soufflais sur leur poussière, je les voyais se soulever. Ils tiraient du sépulcre qui la main, qui la tête, comme dans le Jugement dernier de Michel-Ange, ou dans la Danse des morts. Cette danse galvanique qu'ils menaient autour de moi, j'ai essayé de la reproduire en ce livre » (Jules Michelet, *Histoire de France. Tableau de la France. Les Croisades. Saint-Louis*, éd. Paule Petitier et Paul Viallaneix, Sainte-Marguerite sur Mer, Édition des Équateurs, 2008, p. 439-440).

d'une symphonie, rythmé comme une partition d'orchestre, le lecteur ne sache pas nettement quelle est la main qui les feuillette.

Bien qu'elle soit un lambeau du passé poussiéreux et lacunaire, l'archive est placée dans la continuité du corps qui l'a produite — elle est rendue à la main qui l'a tracée et qui, avec l'âge, faiblit : « l'écriture maintenant relâchée, comme ataxique, obéissant sans doute aux pulsions irrégulières du sang, les lettres tantôt trop grandes, tantôt escamotées, griffonnées, comme si la force lui manquait, les premières pages noircies avec une espèce de fureur, de fougue sénile, puis les lignes se distendant, divergeant, les corrections, les ratures, les surcharges se multipliant¹³... » C'est qu'il n'y a pas d'archive sans délocalisation — arrachement à un temps et à un lieu propres — et sans fondation d'un nouvel espace susceptible de produire quelque chose de nouveau. Cet arrachement définit le mouvement même du temps et l'intervalle que la fiction veut occuper. Dans *Les Géorgiques* — et c'est en quoi ce roman est exemplaire d'un certain usage moderne de l'archive —, celle-ci n'est pas seulement un matériau qui permet de reconstituer une vie, mais une source d'informations qui apprendrait quelles ont été les actions, les émotions, les paroles d'un homme. Elle est un geste, un tracé, le produit d'un corps disparu qui a laissé une empreinte dans le mouvement des lettres, le dessin des lignes. Elle est du temps sensible.

Secret

L'archive est aussi affaire de secret. Dans *Les Géorgiques*, si les archives n'ont pu être remises au jeune garçon qu'après qu'il a fait la guerre lui-même, le secret

13. Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 373.

qu'elles contenaient n'avait été délivré, lui, qu'après la mort de sa grand-mère, qui les tenait cachées dans une crypte, sorte de tombeau dans le tombeau qu'est la maison familiale, où ce témoignage se décomposait comme une « charogne ¹⁴ » :

elle emporte dans la tombe, apaisée enfin, le souvenir de cet ordre des choses immuable dans lequel elle avait vécu, emportant en même temps avec elle le secret dont par fidélité au nom ensanglanté qu'elle avait porté elle ne s'était senti le droit ni de se soulager ni de détruire la trace (non pas cette fois tenue à l'abri des vitres d'une bibliothèque fermée à clef mais cachée, tout au moins aussi longtemps qu'elle serait vivante, aussi longtemps qu'elle serait là pour s'opposer à ce qu'on changeât le papier qui tapissait la cage du monumental escalier, dissimulant la porte de ce placard où était empilé l'amoncellement de paperasses, de vieilles lettres et de registres sur lesquels s'accumulait une crissante poussière de plâtre moisi [...]) ¹⁵.

Le Général, auquel on vouait un culte ambivalent, avait eu un frère royaliste ; il avait voté non seulement la mort du roi mais aussi celle des émigrés : parricide et fratricide, ainsi le révélaient ces documents enterrés dans une maison-tombe où les vivants avaient l'air morts. La force romanesque de l'archive tient sans aucun doute dans *Les Géorgiques* à cette topique de la filiation et de la transmission. En outre, le pouvoir qu'elle exerce sur l'imaginaire de l'écrivain comme du lecteur s'alimente à ces paradigmes essentiels : l'état civil et le cadastre, autrement dit le temps et l'espace ¹⁶, la

14. Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 194.

15. Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 194.

16. Il est remarquable que le narrateur compare la herse avec laquelle le Général ne laboure pas son domaine et la plume avec laquelle il écrit à Batti les ordres qu'il lui adresse pour qu'elle entretienne ce domaine. Voir *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 393.

guerre et la terre, l'histoire et la géographie, la famille et la propriété. Dans l'archive, quelque chose de secret est consigné que le romancier va découvrir et dramatiser, mais il en suspend la révélation à la fin de la troisième partie pour ne le révéler et le développer que dans la cinquième et dernière partie. C'est que les archives dans ce roman ne sont pas la seule trace que le Général ait produite. Il a aussi fait faire de lui une statue, monumentale, qui l'a accompagné dans ses périples à travers l'Europe napoléonienne ; elle trônait dans le salon de la vieille dame, vestige d'une histoire familiale glorieuse que le temps avait peu à peu éreintée et dont il fallait vaille que vaille garder la mémoire somptueuse. Elle a hanté l'enfance du Cavalier comme un spectre ; elle lui semblait vivante, avec ses yeux figés sans prunelles, comme la vieille dame, quoique encore vivante, lui paraissait morte. Cet empiètement de la mort sur la vie est la dimension proprement mélancolique des *Géorgiques* à laquelle contribuent sans aucun doute les archives : si elles sont là, c'est que quelque chose a été oublié et perdu. Le Cavalier, à qui l'oncle Charles a remis les documents enfouis dans la crypte de la maison familiale, retrouve la statue de son ancêtre. Mais ce sont les documents qu'il a reçus qui racontent et qui lui permettent de mettre en récit ce passé tu et honteux ; la statue, elle, reste obstinément muette. Le buste du Général, impassible, est la face visible, le totem de ce tabou ; il monumentalise ce que l'archive conserve secret dans son feuilleté même.

La mémoire, dans *Les Géorgiques*, se cristallise donc autour de trois objets bien distincts : les archives, la statue, le cadavre. La statue paraît massive, infaillible, inaltérable, mais elle ne dit rien, elle intimide. L'archive, hétérogène, lacunaire, est poussière, rongée, rognée par le temps. Mais elle est déchiffrable ; elle contient un

secret qui peut faire une histoire. Monument et documents sont ce que ne peut pas être le cadavre, cette « chose¹⁷ » informe, dégoûtante, qu'on peut décrire mais qu'il est impossible de déchiffrer, auquel nulle forme ne peut être donnée. Le cadavre est précisément ce qui est non archivable — non symbolisable.

Si nous nous sommes attardée longtemps sur ce roman de 1981, c'est qu'il nous semble exemplaire d'un fonctionnement moderne de l'archive romanesque : matériau non pas préalable mais exposé dans sa matérialité sensible, poussiéreuse et fragile ; incomplète par définition, elle ne promet aucune reconstitution parfaite de la réalité. Elle articule la mémoire à l'histoire, personnelle et collective, une mémoire incertaine, faite de tremblements, d'hypothèses et de doutes. Elle est ambivalente : secrète et montrée, sensible et opaque, insuffisante et stimulante.

Le secret, l'archive le désigne autant qu'elle le contient. Mais elle ne le révèle pas. Dans l'œuvre de Robert Pinget, la présence massive de l'archive préserve le secret, forme dynamique et mobile plus que discours constitué qui serait un jour dévoilé. Le secret des archives tend vers « un événement non encore senti¹⁸ ». Plus que nulle autre, cette œuvre confirme ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont avancé dans *Mille Plateaux* : que le secret est d'abord une dynamique, une forme mobile, un contenant — et non pas un contenu figé¹⁹. Les archives sont ainsi proliférantes ;

17. Voir Claude Simon, *Les Géorgiques*, ouvr. cité, p. 380-381 et p. 218-219.

18. Robert Pinget, *L'apocryphe*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 76.

19. « Mais le devenir du secret le pousse à ne pas se contenter de cacher sa forme dans un simple contenant, ou de la troquer pour un contenant. Il faut maintenant que le secret acquière sa propre

plus: accablantes. Elles écrasent les théories de neveux ou de subalternes qui héritent du Maître, de Mortin, de l'oncle. Secrétaires, Johan, Marie... se trouvent devant un fatras²⁰ de documents qu'ils ne parviennent ni à penser ni à classer, et qui semble défier le partage élémentaire qui préside à l'archivage: trier en départageant le vrai et le faux. L'apocryphe est partout, dans l'interpolation des compilateurs, l'altération des documents, la superposition de sources dont l'origine est incertaine. Le secrétaire hésite dans le choix à opérer pour classer le dossier qu'il a sous les yeux et le texte lui donne des doutes sur son authenticité: « Il continue d'hésiter. Mais quelle importance, il s'agit pour lui de rassembler le matériau d'un livre à faire, rien d'autre, il n'en sera jamais l'auteur, il exécute une clause du testament, et encore. Chacun sait que l'original a été maintes fois repris, qu'il en existe plusieurs variantes aux termes contradictoires²¹. » Cette incertitude sur l'authenticité des documents doit être rapprochée de la défiance de Pinget envers la possibilité de trouver une voix originale²²: toute voix est traversée par celle des autres, par ces « voix de partout », ces « voix illocalisables » qui menacent de rendre fou et il faut toujours

forme, en tant que secret. Le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret. C'est là que le secret atteint à l'imperceptible absolu, au lieu de renvoyer à tout un jeu de perceptions et de réactions relatives. On va d'un contenu bien déterminé, localisé ou passé, à la forme générale a priori d'un quelque chose qui s'est passé, non localisable » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2 Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 353).

20. Voir, par exemple, Robert Pinget, *L'apocryphe*, ouvr. cité, p. 164.
21. Robert Pinget, *L'apocryphe*, ouvr. cité, p. 84.
22. Pinget a développé cette idée en particulier au sein de « Pseudo principes d'esthétique », dans Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, t. II, p. 311-354.

redire, tout reprendre à zéro, parce qu'aucune phrase ne peut tout comprendre : « Que nous n'ayons pas encore trouvé une phrase, depuis le temps, pour nous en passer de la nature, une phrase qui retienne tout l'ensemble, on la dirait le matin l'estomac plein jusqu'au soir où devant le coucher du soleil on la redirait la bouche pâteuse, plus besoin de sommeil ni de plaisir, phrase nourrissante, apaisante, la panacée. [...] Pas encore trouvée²³. »

La multiplication de l'archive procède de l'impossible absolu du langage et de la voix. Dans l'œuvre de Pinget, c'est l'incomplétude de l'archive qui fait sa négativité : lacunaire, trouée par des cigarettes ou tachée de sang, par exemple, elle compromet la reconstitution de ce qui a été — le meurtre d'un enfant, topique récurrente — comme le passé du Maître qui, quelles que soient les notes accumulées, demeure inaccessible à ses descendants. Dans *Cette voix*, dans *L'apocryphe* ou *L'ennemi*, les documents sont toujours sollicités contre la représentation de ce qui a été — l'événement qui dans le réel fait effraction et qu'il faudrait pouvoir reconstituer, l'enfant qu'on a tué, le passé. Les archives mettent au défi la mise en ordre chronologique par exemple. Plus il y a de documents — comptes rendus de cours d'assises, témoignages déposés, coupures de presse relatant le meurtre, notes prises sur l'événement, par exemple —, moins il est possible d'atteindre une vérité. Les archives, sans qu'on sache bien ce qu'elles apprennent, ajoutent à la contradiction (elles sont utilisées par Pinget à contre-emploi de leur valeur informative habituelle). Quelque chose se dérobe, que l'archive tente de cerner en vain. Elle est un indice du secret mais ne le révèle pas. Elle est la figure de l'apocryphe.

23. Robert Pinget, *Passacaille*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 117.

L'intérêt majeur de cette œuvre pour notre réflexion consiste en cette pensée de l'archive comme entrave à la mémoire et à un absolu de l'écriture. C'est pourquoi, naturellement, l'archivage ou peut-être plus justement, pour parler comme Jacques Derrida, l'anarchivage²⁴ est tourné en dérision. Trier, classer, garder, jeter, discriminer, faire le partage entre l'apocryphe et l'authentique, telle est la tâche à accomplir, tâche ardue tant les interpolations que se sont autorisées les compilateurs, tant les ratures²⁵ et les disparitions brouillent les pistes : « [...] selon Théo le vieux après l'intervention de sa bonne prenait un malin plaisir à brasser ses fiches comme des cartes à jouer et à brouiller l'ordre de ses papiers ne perdant pas la boule [...] »²⁶. » Plus l'on cherche à classer les documents, plus on perd de vue la possibilité d'un ordre et d'une origine fiables :

Noter qu'on ne trouve pas dans la première version les descriptions de mobilier. D'aucuns estiment qu'elles ont été rajoutées par le maître sur le conseil du docteur qui voyait là pour son ami une occupation salutaire le forçant à se concentrer sur autre chose que des souvenirs. À moins qu'elles ne soient apocryphes, rédigées par on ne sait qui pour étoffer le texte et suppléer à ses lacunes. On n'ignore pas que le manuscrit original a subi maints dommages, le plus grave causé par son dispersement lors du partage de la succession²⁷.

Pinget a souvent dit son horreur de la mémoire ; l'accumulation d'archives s'oppose au délestage, au

-
24. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008.
 25. Voir par exemple, dans *L'ennemi* : « outre les corrections, biffures et noircissements du texte qui le rendent illisible par endroits, des pages manquent » (Robert Pinget, *L'ennemi*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 169).
 26. Robert Pinget, *Cette voix*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 83.
 27. Robert Pinget, *L'apocryphe*, ouvr. cité, p. 115.

temps neuf qu'il cherche²⁸. Elles figurent le poids du passé qui ne permet jamais d'en revenir à l'origine. Plus il y a de documents, plus s'amenuise la possibilité de retrouver ce qui a été. L'ardoise, dans *Cette voix* par exemple, exprime clairement cette peur ambivalente de l'effacement qui explique l'accumulation d'archives²⁹. Cette image est caractéristique de la pudeur de Pinget qui sollicite des objets familiers ou prosaïques, parfois même dérisoires, pour exprimer les angoisses les plus solides. Pas l'ardoise, donc, mais l'éponge. Car ce que donne à comprendre ce fatras immaîtrisable des scribouillards qui peuplent certains de ses récits, ce sont les « traces d'effacement ». L'on accumule autant de pape-rasses parce que quelque chose est irrémédiablement perdu, parce que la trace conservée est toujours trace d'effacement ; qu'enfin aucune forme, aucune phrase ne peut contenir ce qui a été. Autant et peut-être plus que ce qui est gardé, c'est ce qui est perdu qui apparaît : la masse accablante des documents procède d'une

28. « Archives, toujours les grands mots./La tête encombrée d'archives. Toutes les fleurs de juin, bluets, coquelicot, bétoine, mélampyre, compagnon-blanc, bugle, gueule-de-chat, herbe-Saint-Jean, véronique, rhinanthé, brunelle, sauge des prés, linairé, origan, dauphinelle, affreuse avalanche, archives, photos, mémoriaux [*sic*], enfances, prairies, cette âme que polissait, caressait, cajolait, lessivait, ravaudait l'eucharistie, lever sept heures, eau de Cologne, chemise propre mais le tréfonds noir et tremblant des hantises de la damnation, qui nous en tiendra compte. » Robert Pinget, *L'inventaire*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote PNG 208, cité par Clothilde Roullier, « Pinget traqué : trouvailles et bizarreries du repérage archivistique », dans Nathalie Piégay-Gros et Martin Mégevand (dir.), *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits Modernes », 2011, p. 76-77.

29. « Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge./Deux ou trois mots./Traces d'effacement » (Robert Pinget, *Cette voix*, ouvr. cité, p. 8).

mémoire impuissante, d'une impossible anamnèse qui ne permet pas de retrouver ce qui est passé.

Les archives jouent donc contre la représentation et contre la possibilité de reconstituer ce qui a été. Elles relèvent ainsi d'une esthétique du ratage, de la fière revendication de l'échec, de l'inachevé, de l'impossible perfection qui pousse à toujours tout devoir redire, reprendre à zéro. Elles ne sont pas seulement les échafaudages laissés visibles dans une œuvre soucieuse de manifester avec modernité les différents processus de sa construction, mais plutôt les signes d'une impossible totalisation, d'une perfection et d'une autorité refusées radicalement³⁰.

Fragilité

Les fictions de Pinget le laissent comprendre : la modernité se défie de la vérité et de l'autorité pourtant constitutives de l'archive³¹. On ne croit plus qu'elle permet de retrouver le passé, de le faire revivre. Plus, on sait qu'elle est une représentation, une version parmi d'autres du passé, qui peut être trafiquée, manipulée, édulcorée, qui est toujours incomplète. Ce soupçon est manifeste dans le roman d'Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance*. Ce dernier est constitué de montages d'archives qui ne sont pas pour autant traitées de manière scientifique : les sources n'en sont pas toujours rigoureusement indiquées, pas plus que les coupes que l'auteur leur a imposées et qu'il reconnaît ne pas signaler avec rigueur.

30. On pense au Beckett de *Cap au pire* (Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8) : « Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. »

31. Dans *Mal d'archive* (ouvr. cité), Jacques Derrida rappelle que l'étymologie du terme archive croise l'origine, le commencement et le commandement.

Les documents eux-mêmes sont mis en doute quant à leur capacité à dire l'histoire telle qu'elle a vraiment eu lieu. Les falsifications volontaires, les déformations liées à la production et la conservation de documents par les services secrets — de l'armée, des administrations politiques —, les altérations involontaires dues à l'oubli, au jeu de la mémoire, aux ruses diverses avec les images que l'on veut donner de soi, tout cela contribue à rendre suspecte la prétention à la vérité. Pour autant, ce livre, pour Enzensberger, ne suffit pas à faire un roman³². Reste alors cette tierce forme, ni roman ni enquête scientifique, qui emprunte aussi bien aux historiens leurs dispositifs qu'aux écrivains les formes les plus vénérables et codifiées, le dialogue des morts. Cette entreprise nous semble confirmer que pour notre époque, l'archive, comme le témoignage, est sujette à caution : la vérité qu'elle délivre n'est pas certaine. Fragile, elle fragilise aussi la distinction que son autorité semblait pouvoir fonder entre écrit scientifique et fiction. Et c'est alors la limite de la littérature qu'interroge un tel texte, comme le faisait à sa façon *Le Jardin des Plantes* de Simon en juxtaposant des scénarios de Gustave Flaubert, des fragments de la correspondance de Marcel Proust et des archives issues du ministère des armées, dans une perspective largement anti-humaniste. L'archive n'est pas le dépôt d'une culture sacralisée qu'on conserverait pour la célébrer et dans l'espoir de la faire revivre. Elle dit l'incompréhension irréductible de ce qui a été, la contradiction et la fragilité des traces laissées.

Ce soupçon envers l'archive et la vérité du document doit être distingué de celui qu'ont suscité les faux

32. Le postscriptum du livre est intitulé : « Pourquoi ce livre n'est pas un roman » (Hans Magnus Enzensberger, *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2010, p. 349).

dont la fabrique est aussi ancienne que l'idée même d'archive³³. Il ne s'agit pas, avec ces archives apocryphes, de faire circuler des documents frelatés pour enrichir qui les acquerra ou en revendiquera la propriété symbolique. Elles signifient qu'on ne peut pas inventer sans prendre appui sur une trace préalable à partir de laquelle l'imagination s'enflamme, la fiction se légitime. Pierre Michon, dans *Les Onze*, interpole dans *L'histoire de la Révolution française* un passage que Michelet est censé avoir écrit : ajouter à l'œuvre achevée d'un écrivain, c'est remettre en cause ses limites, c'est toucher à son autorité et à celle de l'auteur.

Ce geste qui consiste à manipuler le texte — et la mémoire — d'un grand auteur doit être rapproché d'une conception plus générale de l'archive chez Michon. Pour l'auteur des *Vies minuscules* et d'*Abbés*, il semble que l'invention doive s'étayer sur les reliques, les vestiges du passé. Écrire, c'est déchiffrer un monde préalable, une trace de ce qui a été. Les histoires déjà racontées, les signes qu'elles ont laissés sont des ferments du légendaire et incitent à l'invention. À ce titre, le projet de livre abandonné qui précédait juste les *Vies minuscules*, que Michon évoque dans un entretien avec Pierre-Marc de Biasi, est très intéressant. Il y évoquait les mœurs d'une peuplade caucasienne pour laquelle le symbole du sacré était un drap mortuaire dans lequel on ensevelissait le cadavre avant de le jeter dans une fosse, sans autre sépulture. Sur ce linceul figuraient des signes à interpréter : « sur ce drap exposé on lisait le monde, l'avenir, les guerres, l'amour, les dieux, tout. On y interprétait le moindre indice : une ombre, un léger froissement, le plus

33. Gilbert Ouy, « Les faux dans les archives et les bibliothèques », dans Charles Samaran (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 1367-1383.

léger pli, une tache imperceptible, les traces des derniers instants du défunt y formaient un texte à déchiffrer³⁴. » À l'origine de l'œuvre, il faut qu'il y ait la trace d'un monde disparu à interpréter. Dans l'œuvre de Michon, l'archive imaginaire occupe le lieu originnaire de l'écriture, comme s'il n'y avait pas d'invention possible sans la présence de ces reliques ou fétiches d'un monde disparu ; comme si l'on ne pouvait écrire qu'en déchiffrant un langage premier, fût-il imaginé, secret, obscur. C'est de lui que l'écriture, la fiction, nécessairement seconde, dérive. Quelque chose aura été, que l'écriture tente d'approcher, de délivrer. Une telle démarche à la fois exhause l'archive — elle est la source indispensable de l'écriture — et la fragilise : elle n'a plus pour fonction d'attester ce qui a eu lieu ni de permettre une reconstitution fiable du passé. Elle figure une origine à déchiffrer, la trace de quelque chose qui doit précéder l'écriture.

Cette incertitude sur le statut de l'archive — vraie, imaginaire, disant ce qui a été, imaginant de ce qui aurait pu être ou ce qui aura été — a été systématisée par les travaux de Christian Boltanski. Ses installations les plus connues consistent à accumuler des traces du passé ou à procéder en conservant, du passé, tout ce qui peut l'être. Nous y reviendrons. Mais c'est d'abord sur cette limite entre l'archive authentique et l'apocryphe qu'il nous semble nécessaire d'insister. Alors même qu'il semble constituer les archives de soi, l'histoire d'une subjectivité, Boltanski met en scène des avatars de lui-même, des images qui non seulement ne sont plus lui, ni même C. B. : elles n'ont jamais été lui. Les photographies parues dans *Tous mes portraits photographiques*, censées le

34. Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione et Pierre-Marc de Biasi, Paris, Albin Michel, 2007, p. 283.

représenter à des âges différents, ont été en fait prises au parc Montsouris par Annette Messenger³⁵. De même, il a fabriqué en plasticine des objets de son enfance qui étaient perdus : il recrée de fausses archives pour *Reconstitutions*, faits de faux vestiges, de pseudo-reliques de son passé. Avec la *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, la manipulation atteint un point paroxystique : le partage entre le vrai et le faux, l'attesté et l'inventé est brouillé. Ce fascicule de six pages prétend en quelque sorte reconstituer l'avenir, forme oxymorique s'il en est de manipulation du temps et de l'archive comme autorité et commencement. Boltanski voulait recueillir les traces laissées par un accident de bicyclette censé lui être survenu à Paris. Parmi elles : sa carte d'urgence sanitaire, le plan des rues où l'accident s'est produit, les traces de pneus consécutives au brusque coup de frein et le relevé fait à la craie de la position du corps. La reconstitution passe là encore par la fabrique des archives. L'archive de soi est manipulation et mystification, non pas force d'authentification de ce qui a été mais projection dans l'avenir d'un avatar du moi.

Minuscule

Le minuscule est une inflexion importante de la négativité qui caractérise l'imaginaire contemporain de l'archive. Il faut entendre cette propension à la miniaturisation de l'archive ou à la valorisation de l'archive minuscule en deux sens. À l'archive politique, diplomatique, qui permet de constituer l'Histoire des puissants fait place l'archive des obscurs. À une conception de

35. Voir Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2010, p. 91.

l'archive de l'œuvre littéraire comme préalable d'une œuvre-monument, on préfère l'archive comme document à part entière, pièce majeure d'un laboratoire de l'invention. On l'étudie, on la publie, on l'expose. Elle est censée nous apprendre autant, voire plus, que l'œuvre achevée qui pourrait la tenir dans l'ombre comme on garde une trace irrésolue d'une forme encore inaboutie. C'est donc en ce sens surtout que l'on peut parler d'une valorisation de l'archive minuscule. Mais il serait intéressant aussi de prendre en considération l'archive miniature — celle d'un Robert Walser par exemple ou celle d'un Benjamin, qui l'un et l'autre, quoique différemment, ont produit des « micrographies » ou des « microgrammes » tendant vers une concentration, une intensification ou une écriture proche du jeu enfantin ou poétique. Benjamin, dans *Enfance* en particulier, a dit son goût pour « le minuscule, le désuet, le ludique » ; et l'on sait sa passion pour les jouets, pour la patiente collection de miniatures. Son écriture microscopique sur des feuillets eux-mêmes réduits symbolise une archive de la modernité bordée par la défaite de la forme totalisante et hantée par la perte et la destruction.

Mais revenons à l'inflexion la plus importante de cette archive minuscule. Aux documents attestant les hauts faits se substitue l'archive des obscurs, voire l'archive manquante d'existences si ténues qu'aucune trace n'en garde mémoire. Sauf si ces hommes ont été confrontés au pouvoir — ce même pouvoir qui décide ce qu'il vaut la peine de conserver, l'archive étant toujours aussi ce qui fait autorité. C'est donc la pression que le pouvoir exerce sur les individus les plus invisibles qui explique qu'on ait gardé trace d'existences obscures qui ont été contraintes de dire. Michel Foucault, dans « La vie des hommes infâmes », a ainsi montré comment ces hommes que le pouvoir a anéantis les a fait pourtant

exister en leur imposant de laisser des traces d'eux-mêmes souvent grandiloquentes³⁶. La conception foucauldienne du document et du monument valorise les dispositifs qui déploient l'archive dans son hétérogénéité, sans chercher à la prendre dans un discours herméneutique qui développerait ce qu'elle veut dire. L'opposition entre le document de l'histoire et le monument de l'archéologie³⁷ est au fondement, par exemple, du montage d'archives dans *Moi, Pierre Rivière*. Documents judiciaires, médicaux, témoignages, articles de presse, mémoire du parricide lui-même : tous ces textes ne sont ni interprétés ni mis en récit. Ils accusent la disproportion entre l'absence de trace dans l'histoire (le minuscule, l'anonymat, l'infamie) et l'abondance d'archives produites par leur rencontre violente avec le pouvoir³⁸.

Foucault a alors rêvé une écriture de l'archive qu'il oppose à la littérature, dont il fait comme si elle avait ignoré les obscurs et les quelconques, alors que le projet de les représenter et de les raconter est déjà celui du réalisme, plus encore, celui du naturalisme — et toute l'invention du *xx^e* siècle ira dans cette direction : écrire l'anodin, l'insignifiant, l'obscur. Mais il est vrai que le

36. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, t. II, p. 240.

37. Voir Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 12-13 et p. 182-183.

38. Michel Foucault, « Pourquoi le crime de Pierre Rivière ? », *Dits et écrits*, ouvr. cité, t. II, p. 107 : « Savoir tant de choses sur des gens qui n'ont été finalement rien, qui n'ont laissé aucune trace dans l'histoire, savoir tant de choses sur leur vie, leurs problèmes, leurs souffrances, leur sexualité, c'est très impressionnant. Plus on en sait, moins finalement on comprend. Ça finit par être des petits fragments de vie qui s'affrontent intensément. Ces personnages-là, plus on les voit, moins on les comprend. Plus ils sont éclairés, plus ils sont obscurs. »

roman naturaliste développait des vies là où la publication de lambeaux d'archives les laisse à l'état de purs éclats³⁹. Ce goût pour l'archive minuscule, garante d'une intensité particulière, se retrouve aussi bien dans les pratiques des historiens que dans les récits littéraires et les œuvres des plasticiens. Elles ont donné lieu à des publications de textes voués à rester orphelins, oubliés, muets — des textes jugés d'abord insignifiants, dérisoires ou anecdotiques ont été extraits du silence pour prolonger l'effort de rendre intelligible le monde social et pour tenter de saisir au plus près de leur formulation et de leur solitude une intimité aux prises avec l'histoire et le pouvoir. Ces portraits valorisent l'intensité du fragment, la fragilité d'une existence bordée par la disparition ou la destruction⁴⁰. C'est le document qui montre l'absence, et c'est l'effacement, le ratage qui retient — non l'archive qui porte trace d'un passé glorieux et édifiant. De même, les scénarios, avant-textes et diverses marges de l'écriture semblent valoir en eux-mêmes — et non comme faire-valoir d'une œuvre achevée.

39. C'est bien cette obscurité et cette absence de trace que recherche *a priori* Michel Foucault: « J'ai voulu aussi que ces personnages soient eux-mêmes obscurs; que rien ne les ait prédisposés pour un éclat quelconque, qu'ils n'aient été dotés d'aucune de ces grandeurs qui sont établies et reconnues — celles de la naissance, de la fortune, de la sainteté, de l'héroïsme ou du génie; qu'ils appartiennent à ces milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace; qu'il y ait dans leurs malheurs, dans leurs passions, dans ces amours et dans ces haines quelque chose de gris et d'ordinaire au regard de ce qu'on estime d'habitude digne d'être raconté [...] j'étais parti à la recherche de ces sortes de particules dotées d'une énergie d'autant plus grande qu'elles sont elles-mêmes plus petites et plus difficiles à discerner » (*Dits et écrits*, ouvr. cité, t. II, p. 240).

40. Voir par exemple, Philippe Artières et Jean-François Laé, *Lettres perdues. Écriture, amour et solitude (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Vie quotidienne », 2003.

Manquante

Un pas peut sembler encore franchi dans la négativité de l'archive lorsqu'elle renvoie à des œuvres qui ne misent pas volontairement sur le ratage mais sont elles-mêmes avortées. Une publication récente, *Cher Monsieur Queneau*, qui rassemble les lettres adressées à Raymond Queneau — alors à la tête du comité de lecture des éditions Gallimard — en accompagnement de manuscrits non retenus, non publiés et disparus, est à cet égard intéressante⁴¹ : ce ne sont pas les tombées d'une œuvre importante qui sont conservées, publiées, mais les déchets ou les rebuts d'anonymes qui n'ont pas réussi à publier — et que leurs lettres soient publiées sous cette forme de fac-similé exhibe ce statut d'archives. L'archive est minuscule et négative : elle manifeste le ratage, l'échec. Le même procédé est mis en œuvre dans un roman, *L'avortement*, de Richard Brautigan⁴². La fable débute dans une bibliothèque où sont déposées les œuvres destinées à n'être jamais publiées, comme on le faisait des nouveau-nés abandonnés jadis ; cette bibliothèque est un conservatoire de livres négatifs : d'eux n'existent que les manuscrits paradoxalement conservés. Cette inversion de la relation entre l'œuvre et le document conservé confirme la fascination de notre temps pour une archive négative.

Avançons encore dans cette négativité en abordant ce que l'on pourrait appeler l'archive manquante — non plus seulement l'archive minuscule, mais l'archive qui

41. *Cher Monsieur Queneau : dans l'antichambre des recalés de l'écriture*, éd. Dominique Charnay, préface de Pierre Bergounioux, Paris, Denoël, 2011.

42. Richard Brautigan, *L'avortement. Une histoire romanesque en 1966* [1966 pour la version américaine], trad. de l'américain par Georges Renard, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991.

n'existe pas et qu'il faut donc inventer — pour les besoins de l'Histoire ou de la fiction. Alain Corbin a exploré cette négativité de l'archive dans *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*. Il s'agit, dans cet ouvrage, de reconstituer non pas un texte mais une vie, celle d'un homme qui n'a laissé aucun souvenir dans la mémoire des hommes, aucune trace, et qu'un historien, à partir d'archives existantes, tangibles elles, fabrique en prenant appui sur de la déduction et de l'analogie d'une part, de l'imagination et de la vraisemblance d'autre part. Il y a une dimension mélancolique dans ce qui n'est pas, selon l'auteur, une biographie, ce qui serait impossible, mais une « évocation de Louis-François Pinagot qui était, à ce jour, englouti, sans chance aucune de laisser trace dans le souvenir des hommes⁴³ ». Et Corbin ajoute : « Qu'il me pardonne cette évanescence résurrection et la multiplicité des figures de ce qu'il fut, telles qu'elles vont se dessiner dans l'esprit des lecteurs. Qu'aurait-il pensé de ce livre, que, de toute manière, il n'aurait pu lire ? » La négativité est double : alors qu'avec Pierre Rivière, ou avec les hommes infâmes dont on retrouve les lettres fulgurantes et orphelines, on constatait le minuscule d'un destin difficile à comprendre quelle que soit la masse de documents conservés, avec Pinagot, on reconstitue le minuscule à partir d'une archive manquante, prise elle-même dans la trame des archives existantes. La positivité de l'archive est là pour contrer la disparition. L'hypothèse de l'historien est que cette invention permettra de connaître le XIX^e siècle, ou plutôt de le comprendre⁴⁴,

43. Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, p. 8.

44. Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, ouvr. cité, p. 15.

mieux que les travaux savants attachés à la mise en évidence de données structurelles. Corbin distingue pourtant son approche de la micro-histoire : le sabotier Pinagot n'est ni le parricide Pierre Rivière ni le meunier Menochio⁴⁵. L'historien met le travail des archives au service de l'hypothèse, de la résurrection de quelqu'un qui n'est consigné par aucune archive, entre autres raisons, parce que le pouvoir ne l'a pas inquiété. On voit combien le travail de l'archive inverse les données du paradigme micheletien : il ne s'agit pas de ressusciter le passé à partir d'une archive existante mais d'explorer l'archive manquante. Ce qui, dans l'archive, manque toujours. Ce par quoi il faut passer — la déduction, l'imagination, l'invention — pour savoir comme cela aura été. Corbin, dans les *Conférences de Morterolles*, comble en un sens ce manque de l'archive par la fabrication d'un document apocryphe. Il entreprend en effet non pas d'écrire une vie imaginaire mais de reconstituer à partir d'archives existantes le texte des conférences qu'un instituteur limougeaud a prononcées dans un petit village. Ces conférences pourraient sembler « dérisoires » — c'est l'adjectif qu'emploie Corbin : objet historique minuscule, sans grande envergure, infâme. Pour autant, l'historien les écrit et les publie : à partir des documents à sa disposition⁴⁶, il reconstitue un discours dont il sait qu'il a existé mais dont il n'a pas le texte. Il fabrique l'archive là où elle manque. Les raisons d'être de cette démarche sont clairement exposées : ces conférences sont pour lui l'occasion de s'interroger sur ce que

45. Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. de l'italien par Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1980.

46. Il s'appuie sur les documents qui rendent compte des états de service de l'instituteur conservés dans les archives administratives mais aussi par la presse locale.

pouvaient savoir les auditeurs de l'instituteur. Que lisaient-ils ? Que pouvaient-ils savoir, attendre, comprendre de ce qu'on leur enseignait, sur Charlotte Corday, sur la colonisation de Madagascar ? L'archive manquante est curieusement le pivot d'une investigation des conditions concrètes et sociales d'un rapport au savoir et à la lecture que le témoignage oral et la lecture d'archives existantes ne délivrent qu'imparfaitement. L'originalité de ce livre réside justement dans le fait que l'historien invente cette archive, apocryphe, imaginaire quoique bornée par le vraisemblable. Corbin croise le texte imaginaire de ces conférences attestées et le commentaire qu'il en fait est tout à fait original : la pseudo-archive est le témoin d'un savoir inventé selon les règles les plus strictes de la vraisemblance à partir d'archives existantes dûment étudiées, et ayant dès lors un rôle d'exemplification ; il y a là comme un désir de roman. C'est donc une sorte de détour biaisé par la fiction qui permet de considérer ce que pouvait savoir un homme vivant à Morterolles — ce qu'on pouvait lui enseigner, lui raconter, l'idéologie qu'on pouvait lui inculquer, mais aussi ce qu'il pouvait comprendre. L'historien évolue sur une ligne de crête qui fait le partage entre l'attesté et l'inventé, l'apocryphe et l'authentique, le réel et l'imaginaire. C'est le « tremblé de l'archive⁴⁷ » qui fait son prix et qui stimule l'imaginaire des écrivains.

Ces travaux de Corbin, les *Vies minuscules* de Michon, comme les mises en fiction de la conservation dans l'œuvre de Pinget, montrent chacun à leur manière la négativité de l'archive. Idiote, au sens étymologique du terme, manquante, minuscule, elle indique ce qui fait défaut, ce qui du passé est voué à disparaître. C'est cette

47. Selon la belle expression d'Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 1997, p. 37.

négativité de l'archive qui paraît dominante dans le discours des historiens aujourd'hui. Arlette Farge, dans *Le goût de l'archive*, l'exprime avec force :

L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque [...]. Les liasses de plaintes ont beau exister par milliers, les mots à recueillir ne semblent jamais pouvoir être épuisés, le manque, paradoxalement, oppose sa présence énigmatique à l'abondance des documents. [...] Utiliser l'archive aujourd'hui, c'est traduire ce manque en question, c'est d'abord la dépouiller⁴⁸.

C'est cette même négativité qui incite Boltanski à la création. Il revendique son intérêt pour « la petite mémoire⁴⁹ » opposée à la grande mémoire, glorieuse et monumentale, comme à celle de sujets pris *a priori* dans l'Histoire. Archiver des photographies d'enfants jouant au Club Mickey, rassembler les portraits de tous les élèves du Collège d'enseignement secondaire de Lentillères, mettre sur le même plan les photos des victimes et des assassins recueillies dans un magazine spécialisé dans le fait divers criminel, ou encore inventorier tous les Suisses morts dans le canton du Valais en 1991, c'est bien faire sa place à la petite mémoire. La passion de l'inventaire et de la liste déjoue chez lui cette certitude que l'archive manquera toujours ce qui a été et qu'il manquera toujours une archive pour reconstituer quelque série que ce soit.

48. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, ouvr. cité, p. 70-71.

49. Christian Boltanski, « La petite mémoire », dans *Le Voyage au Pérou*, Paris, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998.

À la recherche de l'archive perdue

L'intérêt pour l'archive négative, idiote, manquante explique le changement de centre de gravité que permet d'observer un grand nombre de récits contemporains : importe moins, dans la fiction, l'archive elle-même que le mouvement qui conduit à la découvrir, l'enquête qu'elle suscite et exige. À la fétichisation des archives rassemblées dans un lieu autonome — sorte de sarcophage dans lequel pénètre l'historien tel un Orphée inspiré —, fait place une enquête hasardeuse, souvent risquée, parfois douloureuse. Le romanesque se loge dans cette dynamique qui permet de trouver, ou non, les documents qui permettraient, peut-être, de reconstituer une histoire, un destin, une disparition. Les archives ne sont pas dissimulées dans un avant-texte ou une marge du récit mais y apparaissent dans leur fragilité. *Dora Bruder* est à cet égard exemplaire, Patrick Modiano cherchant à retracer le destin d'une de ces « personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes⁵⁰ ». Il l'a rencontrée au détour d'un article de journal (*Paris-Soir* de décembre 1941, lu en décembre 1988) : « 41 boulevard Ornano, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder⁵¹. » Obsédé par les détails de l'annonce lue, Modiano s'est rendu à l'état civil, a consulté le registre de la prison des Tourelles, en prenant appui sur une lettre trouvée chez un bouquiniste ; les documents issus des archives du Yivo Institute de New York, les mains

50. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 28.

51. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, ouvr. cité, p. 53.

courantes, les lettres au préfet de police, s'accumulent pour tenter de contrer le blanc, l'effacement.

Il serait ici aisé de multiplier les exemples de récits qui, loin de dissimuler les archives ou de les laisser dans un arrière-pays de la fiction, les exposent. Dans *Le tombeau de Tommy*, par exemple, Alain Blottière indique clairement comment il a pris appui sur les documents conservés au lycée Louis le Grand pour rassembler un savoir fiable, mais aussi pour que l'acteur appelé à jouer le rôle de Thomas Elek, le jeune résistant de la MOI, puisse se représenter le plus justement possible qui il était⁵². Cette fétichisation de l'archive, qui n'est évidemment pas indifférente à la modification des modes de conservation et de diffusion des documents, est particulièrement visible sur le site Internet consacré au roman, qui répertorie et reproduit les archives consultées par le romancier.

C'est la même évidence de la perte que le livre de Daniel Mendelsohn manifeste. Et la force du modèle épique qui le traverse ne contredit pas cette négativité de l'archive qui nous paraît caractériser l'imaginaire contemporain. Dans *Les disparus*, l'histoire est d'abord celle de la quête des documents, des témoignages, que le narrateur entreprend pour retrouver les traces du frère de son grand-père. Elle mène naturellement à des impasses, produit des déceptions mais aussi des révélations. L'enquête, et avec elle le recours à des dispositifs propres à la méthode historique, trament le récit. La

52. Voir André Blottière, *Le tombeau de Tommy*, Paris, Gallimard, 2009, p. 41, par exemple. Et www.letombeaudetommy.net, pour les archives de police, les archives scolaires, les photographies et lettres. La Main d'Œuvre Immigrée était une organisation fondée par le Parti communiste français pour aider les travailleurs immigrés à s'intégrer. Elle a joué un rôle très actif dans la Résistance.

patient collection des éléments, les recoupements des sources, les blancs et les silences, la part du hasard, le vide aussi, tout finit par prendre forme et par dessiner une histoire — c'est ainsi que cela a dû être. Mais la prudence envers ce que peut la trace, orale ou écrite, reste de rigueur jusqu'à la fin et la médiation constante des modèles littéraires — Virgile, Eschyle... — n'a pas pour rôle de la minorer. Au fond, c'est toujours la disparition qui l'emportera, quelle que soit la nécessité vitale de la recherche, de la quête et les traces précieuses qu'elle finit par ramener dans le regard de qui se retourne sur le passé, jetant un dernier coup d'œil sur les images qui s'effacent⁵³. Il y a ici aussi une mélancolie de l'archive, fragile et précaire, rescapée d'un temps voué à être lui aussi englouti. Cela sera détruit, un jour, aucun livre ne l'empêchera. On est loin de la conquérante affirmation du *work in progress* du début du xx^e siècle, qui laissait voir les fautilages et premiers jets pour montrer la puissance de l'invention et de la conscience critique qui l'accompagnait. La présence insistante, massive, matérielle de l'archive dans l'imaginaire contemporain dit notre hantise du passé mais aussi la certitude que ce qui a été est voué inéluctablement à la disparition. Ainsi s'exprime ce que Derrida a appelé le mal d'archive qui nous brûle d'autant plus que nous savons l'ampleur de la destruction, la force de la pulsion de mort et le désir de

53. « Presque tout sera perdu à la fin, aussi sûrement que ce qui faisait l'essentiel de la vie des Égyptiens, des Incas, des Hittites a été perdu. Mais pendant un certain temps, une partie peut être sauvée, si seulement, face à l'immensité de tout ce qu'il y a et de tout ce qu'il y a eu, quelqu'un prend la décision de regarder en arrière, de jeter un dernier coup d'œil, de chercher un moment parmi les débris du passé pour voir non seulement ce qui a été perdu, mais aussi ce qui peut encore y être trouvé » (Daniel Mendelsohn, *Les disparus*, Paris, Flammarion, coll. « Essais littéraires », 2007, p. 880).

mémoire qui en résulte : « C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu⁵⁴. » Le mal d'archive est d'autant plus grand que la certitude qu'elle ne rendra jamais le passé est vive ; Boltanski a pu ainsi expliquer⁵⁵ comment, alors même qu'il essaye de sauver quelque chose, il le fait toujours avec des matériaux si fragiles qu'eux-mêmes sont voués à disparaître. Le paradoxe est pour cet artiste que l'accumulation d'archives exprime l'impossibilité de sauver quoi que ce soit. L'archive ne permet pas de sauver durablement ce qui a été : elle dit le caractère inéluctable de la disparition — du passé, de ce que l'on a été, des vivants eux-mêmes et, avec sans doute une conscience aiguë de ce que peut la pulsion de mort qui nous fait détruire autant que conserver, conserver par peur de la destruction que l'on sait inévitable. Dans toutes ces œuvres que nous venons d'évoquer, l'archive se caractérise donc par son ambivalence. D'un côté, elle est massive, massivement exposée dans la fiction qui montre comment elle est découverte, collectée, interrogée. De l'autre, elle est minorée — incomplète, lacunaire, défaillante, sans doute fautive, voire complètement

54. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, ouvr. cité, p. 142. Voir aussi la prière d'insérer : « Avec Freud, sans Freud, parfois contre lui, *Mal d'archive* rappelle sans doute un symptôme, une souffrance, une passion : l'archive du mal mais aussi ce qui ruine, déporte ou emporte jusqu'au principe de l'archive, à savoir le mal radical. »

55. Je renvoie à l'entretien de Christian Boltanski publié dans Thomas Ferenczi (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Interventions », 2002, p. 263-272.

imaginaire, elle ne restitue pas le passé dont elle est une trace incertaine. Mais sans elle, rien ne peut être écrit, interrogé, imaginé. La « danse galvanique » des archives qui saisissait un Michelet et lui donnait la certitude qu'il pouvait, plus, qu'il devait raconter ce que contenaient les documents précieusement conservés, semble bien loin. Après la Deuxième Guerre mondiale, quelque chose s'est définitivement effondré. Si la mémoire devient insistante, impérieuse même, s'il faut se rappeler, commémorer, pour savoir qui l'on est, si l'histoire a pris le pas sur la littérature dans l'imaginaire collectif — et la migration des dispositifs historiques dans le texte littéraire ne cesse de le confirmer —, la remémoration est désormais consciente de sa fragilité, soucieuse de montrer les traces qui la fondent, inquiète de leurs implicites, de leurs impostures et trucages possibles. La même ambivalence caractérise la tension entre une archive manquante — défailante, apocryphe, toujours se dérochant comme se dérobe l'origine — et une archive saturante, asphyxiante, qui accable la mémoire et le présent. L'œuvre de Boltanski, ici encore, cristallise cette ambivalence.

La tension entre l'archive minuscule et sa prolifération écrasante traduit une inquiétude propre à notre époque sur le passé et sur les relations que notre présent — celui de l'écriture, de la création — entretient avec la mémoire. Nous avons changé de paradigme : à l'archive pensée sur le mode de la rareté, fait place aujourd'hui une archive envahissante et excessive. Tout semble pouvoir être conservé, plus, tout semble devoir être conservé. La dématérialisation des documents, leur possible consultation à distance⁵⁶, l'utopique disponibilité

56. Jacques Derrida notait justement cette modification que la technique entraîne sur notre rapport à l'empreinte et à la mémoire : alors que la psychanalyse privilégie les images de l'empreinte et

permanente de ce qui a été, des traces conservées dans le présent, modifient considérablement les conditions de conservation et de consultation, mais aussi la place que les archives occupent dans notre imaginaire, et la fonction que nous leur attribuons pour nous rappeler le passé, pour retrouver ce qui a été et peut-être, surtout, pour anticiper sur ce que sera, demain, l'avenir, notre mémoire. À la démarche que l'on pourrait dire orphique — descendre dans les profondeurs du temps pour en revenir avec l'ombre, le fantôme ou le fantasme de ce qui a été pour le faire revivre —, une dynamique inverse et complémentaire apparaît qui consiste à anticiper sur ce que le futur pourra garder du présent lorsqu'il sera devenu passé.

Le poids des archives accable comme accablent le temps qui passe et la certitude que l'anamnèse ne retrouve jamais une origine pure. L'œuvre de Boltanski, qui reconnaît son imaginaire profondément marqué par la fascination de la mort⁵⁷, exprime de façon exemplaire cette hantise du temps et la volonté d'exercer sur lui une forme d'emprise. En constituant l'archive de soi-même et de sa propre œuvre, il fait basculer dans le passé tout ce qui est pour envisager comme cela aura été. L'archive, dans son œuvre, n'est pas là pour attester ni pour retrouver ce qui a été, mais pour constituer ce qui aura été. C'est en ce sens qu'il entreprend une « archéologie du

de l'imprimerie, quel est son avenir à l'heure de la mémoire électronique? Comment s'articulent les moyens de communication de l'archive et l'archive des moyens de communication?

57. Dans ses entretiens avec Catherine Grenier, il revient à plusieurs reprises sur son goût des inventaires après décès (voir, par exemple, p. 189) et sur sa fascination pour la mort: «il est certain que tout le travail d'archivage que je fais depuis le début, cette volonté de garder trace de tout, traduit un désir de ce genre, un désir d'arrêter la mort» (*La vie possible*, ouvr. cité, p. 95).

présent » lorsqu'il met dans des boîtes ou dispose dans des vitrines tous les objets d'un moment ou d'un lieu de sa vie, ou qu'il fixe, en les photographiant, le visage de ceux qui ne seront plus. En semblant arrêter ainsi le cours du temps, il l'accélère en projetant dans l'avenir un présent qui aura été. Il fait basculer le présent dans un avenir où l'on pourrait observer les dernières années du XX^e siècle en se disant : voilà comment les hommes s'habillaient, les sacs à main qu'utilisaient les femmes, les livres qu'on lisait, les lunettes qu'on portait. De telles installations anticipent sur le regard que l'avenir pourrait porter sur ce que nous aurons été. Et c'est la même démarche qui lui fait rassembler les objets d'une incon nue avec son « Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe » ou ses « Quelques souvenirs de la première communion d'une fillette » (*Album de photos de la famille D. entre 1939 et 1964*, 1971), ou encore avec l'installation présentée à l'exposition *Inventar* à la Hamburger Kunsthalle en 1991.

Il y a quelque chose de jubilatoire à vouloir ainsi énumérer et à exposer, montrer tout ce qui a été, tout ce qu'on a gardé et conservé derrière soi. La passion de la liste, de l'inventaire est indissociable du goût de l'archive. Mais cette jubilation est le revers d'une conscience aigüe qu'aucune exhaustivité n'est au fond jamais possible, qu'aucune accumulation ne peut tout garder, que du passé, nous n'aurons jamais qu'une vision lacunaire, déviante, imparfaite. Tout garder, c'est savoir que l'on va finir par tout perdre. Georges Perec en relate l'expérience dans *Les lieux d'une ruse* : le rôle qu'il joue avec son analyste, auquel il tient une parole qui n'est ni pleine ni creuse, ni vraie ni fausse et dont il pressent qu'il ne lui permettra jamais d'atteindre l'image de soi qu'il cherche, le conduit à une « faillite » de la mémoire. Il entreprend alors de tout noter et de tout garder pour contrôler la

« panique de perdre [s]es traces⁵⁸ ». Mais il ne garde pas au hasard : il trie, il classe. Cet archivage peut être lui-même lu comme une archive de l'écriture, celle qui, cessant d'être une carapace protectrice, délivrera en l'exposant la mémoire d'un sujet conscient de ce qu'il a perdu au moment où il le retrouve.

Sans doute parce qu'il sait ce sauvetage impossible, Boltanski traite toujours l'archivage avec humour et dérision. Dans des vitrines qui ressemblent à celles utilisées par les ethnologues, il expose tous les objets contemporains qu'il a récupérés après qu'ils ont été rassemblés et déposés un mois durant au bureau des objets trouvés à Paris. Il montre aussi l'inévitable déperdition que l'objet subit lorsqu'il est exposé, mis sous verre, sous clef, en boîte. Il y a même quelque chose de désespéré dans cette démarche. Car en recueillant, rassemblant, le sujet constitue — se constitue — une identité, une mémoire. Mais il se disperse aussi et se détache de lui-même, se déréalise en fabriquant des avatars d'un moi passé qui n'est pas Christian Boltanski mais C. B., un *alter ego* imaginaire de l'artiste. Ainsi, en 1972, il procède à la vente du contenu de trois de ses tiroirs — il les détache donc de soi (*Dispersion à l'amiable du contenu des trois tiroirs du secrétaire de Christian Boltanski*). Et quelques années plus tard, le Musée national d'art moderne de Paris acquiert les *Archives de C. B., 1965-1988* constituées des objets qu'il a rassemblés après avoir vidé son atelier et son domicile — 646 boîtes à biscuits en fer blanc conservent 1 200 photographies et 800 documents inaccessibles et anarchivés. Mais, en tant qu'archives, ces documents sont inexploitable : le contenu des boîtes est sans index, sans inventaire. C'est une sorte

58. Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 69.

de pure forme de la conservation, sans contenu, privant à jamais l'archive de sa valeur d'information ; c'est un signe qui renvoie au geste de l'archivage plus qu'à la singularité des objets archivés. Une icône, non pas de qui ou de ce qu'il a été, mais un symbole de cette passion de l'accumulation et de l'archivage, de la répétition et de la série, qui sont le revers de l'inévitable destruction.

Cette démarche, centrée sur « la petite mémoire », rencontre inévitablement — et c'est peut-être sa raison d'être profonde — la grande Histoire, celle qui avance, comme le disait Perec, avec une grande H. En rassemblant et en entassant plus de 500 kilos de vêtements pour *Canada* ou *La fête de Pourim*, en fabriquant des sortes de reliquaires avec des photographies d'enfants agrandies démesurément, Boltanski dit la disparition et l'effondrement en montrant l'accumulation des traces impuisantes du passé. Le fragile, le déchet, le raté, l'approximatif, le sale, le prosaïque renvoient au tragique, à l'irreprésentable de la destruction.

L'œuvre de Boltanski nous paraît donc exemplaire d'une pathologie de la mémoire qui fait retour avec violence dans le présent, au point que le passé, les œuvres et les traces du passé hantent l'imagination. Écrire, inventer, c'est plonger dans cette masse accumulée, non tant pour reconstituer, mais parce que l'invention semble devoir s'adosser à ce qui a été. Mais elle est gagnée par ce poids du passé qui l'entraîne avec lui : le présent semble basculer dans un passé qui la rattrape inexorablement — inversant la dynamique orphique qui faisait resurgir du passé les ombres qui allaient envoûter et porter le chant. C'est la mémoire elle-même qui s'ensevelit, l'archive dévorante dissolvant le passé dans un présent qui peut toujours et sans cesse le mettre à jour, le renouveler. C'est réciproquement le présent qui bascule dans un passé qui semble pouvoir tout conserver et pousse à

vouloir maîtriser l'image que l'on aura de ce qui aura été. Ces modifications de la mémoire sont centrales dans *Les années* d'Annie Ernaux. On pourrait s'étonner de la mention dans notre réflexion d'un tel livre, qui ne fait aucune place à l'archive en tant que telle ou à la mémoire livresque. Si nous le convoquons ici, c'est précisément parce que l'ouvrage d'Ernaux réfléchit avec une acuité particulière la façon dont notre époque a coupé la mémoire de l'histoire racontée d'une mémoire vive qui constituait l'identité et le rapport de chacun au passé. Avec le temps, la mémoire n'est plus celle des histoires que l'on a entendues — celles de la guerre qui ont marqué la petite fille comme tous les enfants de sa génération —, mais celle d'une « grande mémoire vague du monde⁵⁹ », fragmentaire et qui peine à faire récit. La liste se substitue à la narration :

De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec « je me souviens » : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Banco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque⁶⁰.

Si elle ne fait pas place aux archives dans *Les années*, Ernaux y montre néanmoins comment les médias d'une manière générale, mais aussi tous les dispositifs d'enregistrement du présent et, plus spécifiquement, les médias, qui prennent en charge « le processus de mémoire et d'oubli », font basculer ce présent dans un passé presque immédiat : on se décline, on fait l'inventaire de ce qui a été. Les médias, nouveaux « prescripteurs de mémoire et

59. Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 224.

60. Annie Ernaux, *Les années*, ouvr. cité, p. 224.

d'oubli », développent selon elle un pouvoir effrayant, celui de prétendre tout enregistrer et tout conserver et de faire que le passé, tout le passé, est toujours à portée de main : « Les archives de toutes les choses anciennes qu'on n'imaginait même pas pouvoir retrouver un jour nous arrivaient sans délai. [...] Une autre forme de passé s'inscrivait, fluide, à faible teneur de souvenirs réels. [...] La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe⁶¹. » Dans *Éros mélancolique*, qui réfléchit aussi sur les pouvoirs de la mémoire et sur l'archivage polymorphe et extensif du passé, Jacques Roubaud note le pouvoir nouveau d'une « archive dévorante qui dissout le passé, l'être passé, dans une mise à jour perpétuelle⁶² ». Chez un auteur qui a toujours été hanté par la mémoire, par les techniques et les arts qui permettent de la constituer, l'archivage extensif, polymorphe et dématérialisé du passé prend un sens particulier. C'est le débordement du passé sur le présent qui le frappe : « Les pages web sont sans âge, éternellement jeunes. Ensevelissement de la mémoire dans son exhumation continuée et son assumption en paquet de variables⁶³. »

Et, pour comprendre ce bouleversement lié à la massification de l'archive qui fait basculer le présent dans un passé que l'on croit toujours présent, Ernaux imagine justement ce futur antérieur de l'archive, ce que l'avenir dira que notre présent aura été, ce que l'avenir saura de nous : voilà ce que nous aurons été. Il y a là sans doute un rétrécissement de l'imagination au profit de l'enregistrement du cela a été. Si tout est enregistré, enregistrable, conservable, il faut tourner en dérision

61. Annie Ernaux, *Les années*, ouvr. cité, p. 223-224.

62. Jacques Roubaud et Anne F. Garréta, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009, p. 296.

63. Jacques Roubaud et Anne F. Garréta, *Éros mélancolique*, ouvr. cité, p. 296.

l'archivage, saturer l'espace par l'accumulation, épuiser la mémoire, manipuler ou accélérer le temps, comme le fait Boltanski, pour conjurer ce poids du passé qui accable et pour préserver le mouvement du vieillissement, de l'effacement et la conscience de l'inévitable disparition. Le présent est envahi par une archive dématérialisée, tentaculaire et invisible (si différente des « vrais » pantalons déchirés sur lesquels Boltanski nous fait marcher, des feuilles jaunies à l'encre rouille que Simon cite et décrit), fait basculer le présent dans une mémoire qui le joute immédiatement. Pierre Nora avait clairement diagnostiqué, dans *Les lieux de mémoire*, ce mouvement qui nous fait passer d'une solidarité du passé et de l'avenir à la solidarité du présent et de la mémoire.

Un présent donc hanté par la mémoire, une mémoire qui se présente parfois comme un devoir, une mémoire envahissante, infinie, à l'intérieur de laquelle des zones de particularisme, d'idiotie même devront être dessinées pour que quelque chose comme des récits, des histoires à raconter y tracent un chemin. La hantise de la mémoire qui caractérise notre époque apparaît de façon saisissante si l'on compare l'inflation des archives avec le discrédit dans lequel elles sont tenues par toutes les avant-gardes. Elles sont dévalorisées comme l'est la tradition : ce qui importe est la dynamique, le mouvement, jamais le regard tourné vers le passé. « Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace⁶⁴ », écrivait Louis Aragon dans la préface à l'édition de 1924 du *Libertinage*. Ce refus du passé peut s'exprimer avec une grande violence : ainsi, à l'encontre d'Anatole France, sorte d'icône officielle de la littérature française,

64. *Le libertinage*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. I, p. 281.

lorsqu'il meurt en 1924. On se rappelle que les surréalistes publient alors un tract intitulé « Un cadavre ». Il nous semble remarquable qu'André Breton y réclame une destruction des livres conservés par les bouquinistes, préalable à la destruction du cadavre de France lui-même, comme s'il fallait qu'il ne laisse de lui-même et de son œuvre nulle archive : « Pour y enfermer son cadavre, qu'on vide si l'on veut une boîte des quais de ces vieux livres "qu'il aimait tant" et qu'on jette le tout à la Seine. Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière⁶⁵. » Autrement dit, il faut noyer le passé avec France, refuser qu'il devienne à son tour une archive (poussièreuse) de la littérature et de la France. Faire non pas table rase mais lettre morte. Mettre le cadavre en lieu et place des livres et empêcher qu'il ne devienne poussière et cendre, c'est refuser doublement l'archivage. Il s'agit de préférer aux traces du passé, d'une part, le mouvement, le geste qui a créé l'œuvre et qu'aucune archive ne peut restituer et, d'autre part, le tremblement du présent, fragile, aussi éphémère qu'une trace sur le sable :

Ce ne sont que les contemporains du peintre, et même parmi eux ses plus proches amis, qui peuvent déchiffrer tout le grouillement d'allusions et d'ellipses qui animent l'ouvrage, écrit ainsi Dubuffet. Il n'a de sens qu'en fonction de l'humeur collective du moment où il a été produit. À mesure que ce

65. André Breton, « Un cadavre : refus d'inhumer », dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1939)*, éd. José Pierre, Paris, Éric Losfeld, coll. « Le terrain vague », 1980, t. 1, p. 24. Le Manifeste du surréalisme mentionne également Anatole France comme ennemi. Voir « Manifeste du surréalisme », *Tracts surréalistes*, ouvr. cité, p. 313. Sur le refus de l'érudition propre à André Breton — quelque collectionneur qu'il ait été d'autres vestiges, correspondances, manuscrits et objets trouvés —, je me permets de renvoyer à mon livre, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009.

moment s'éloigne, que de nouveaux soleils se lèvent sur le monde, cependant que d'autres baissent puis s'éteignent, et que l'homme change de façons, le sens des signes devient peu à peu impénétrable. Le geste de la main — dont tout tracé (écrit, dessiné, peint) est une empreinte — parle aussi clairement que font les inflexions de la voix et manières de parler (les accents de la voix jouent bien plus grand rôle dans le parler que les mots ; que l'homme ne soit pas si orgueilleux qu'il l'est de son langage, mais s'aperçoive plutôt que pour moyen de communication avec ses semblables il lui servirait bien peu sinon animé de tous ses pépiements et criaileries d'oiseau). Une certaine manière de prononcer un mot, ou de souligner une syllabe, ou d'élever la voix un tout petit peu autrement qu'il n'est d'usage, donne subtilement le sens exact, comme le donne aussi à l'écriture le tracé d'un jambage, au dessin celui d'une hachure. Mais cette communication ne joue que dans l'actualité : maniez de vieilles chartes, les paraphes ne vous apprennent plus rien⁶⁶.

La valorisation du présent, incertain et toujours précaire, implique une dévalorisation de l'archive qui ne permet qu'une communication à distance, altérée, coupée du corps et de la vie : la méfiance envers « les vieilles chartes » va souvent de pair avec une forme de biblioclastie ou de volonté d'en finir avec la culture livresque et le commentaire.

Le refus de laisser — de garder, de conserver — est donc clairement revendiqué par l'avant-garde. Et avec lui la volonté de ne faire récolte que du dérisoire, de

66. Jean Dubuffet, « L'homme écrit sur le sable », dans *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1946, p. 90. On sait la proximité de Jean Dubuffet avec Claude Simon. Voir Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance. 1970-1984*, Paris, L'Échoppe, 1994.

l'insignifiant⁶⁷. Dans *Le paysan de Paris*, rappelons-le, Aragon insère des papiers pauvres, voués à la disparition — articles de presse locale, affiches, menus et réclames. Le monumental est pris en défaut : ce sont les inscriptions figurant sur le thermomètre et le baromètre du parc des Buttes Chaumont qui ont droit de cité dans le livre ; quant au cartouche vide qui devrait contenir le plan du XIX^e arrondissement, il est une sorte d'archive négative et dérisoire. Le refus de la « statuomanie » croise celui du monumental et du durable : pour les « modernes Champollion » que sont les promeneurs du parc des Buttes Chaumont importe seule la trace éphémère. Ce langage de décombres qui refuse la tradition et la déstabilise instaure une relation avec le passé qui nous semble tournée vers le suranné — ce qui n'est pas ancré dans un passé stable mais ce qui vient juste d'y mettre un pied ; ce qui vient juste de disparaître, plus, ce qui est en train de s'effacer du présent et qui n'est pas certain de durer, de s'installer même dans le passé. Benjamin avait noté la force révolutionnaire du suranné ; le charme du passage — celui du temps, comme celui que comprennent les lieux parisiens à tous égards intermédiaires et jadis interlopes que ce mot désigne : il arrache au présent, à son

67. « Je suis le bijoutier des matières déchues, le sertisseur des déchets sans emploi, je vais glanant derrière les ravages les cheveux coupés du printemps. Aux bluteurs je demande la paille, aux cribles la boue dédorée [...] J'ai ramassé les brindilles, les duvets perdus, les graines. J'ai fait récolte des moisissures. Les lichens m'appellent par mon nom. Élytres rompues, vieilles carapaces de crabes, petites plumes, morceaux de coquilles, fils d'araignées, traces de l'escargot, cocons, pollens, je vous ai pris par la main. [...] Je parle un langage de décombres où voisinent les soleils et les plâtras. Car j'annexe également les miettes multicolores des villes. Ne m'avez-vous jamais rencontré, draguant les banlieues ? » (Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928, p. 176-177).

évidence, comme la photographie arrache le monument à son invisibilité pour le restituer à son intensité première. Il y a une puissance de révolution dans le suranné, dans la rage de la destruction qui liquide le passé et se méfie du cours des choses : le destructeur croit qu'à chaque instant tout « peut mal tourner⁶⁸ » et mise sur cela.

Le changement de paradigme que nous avons souligné — d'une gestion de la rareté, donc du précieux et du secret, voire du sacré, nous passons à celle de l'accumulation⁶⁹ — explique sans aucun doute la place que l'imaginaire des archives occupe dans la création contemporaine. À l'archive comme soubassement invisible d'une écriture totalisante, étayée sur la vérité d'un document qui exploite les informations qu'elle délivre pour représenter le passé, fait place une archive exposée dans son hétérogénéité, son illisibilité, son incomplétude. À l'évocation puissante qu'elle peut permettre succède une enquête patiente et mélancolique, circonspecte et minutieuse, hantée par la conscience de sa précarité, de sa

68. Walter Benjamin écrit à propos du surréalisme : « Le premier, il a mis le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le “suranné”, dans les premières constructions en fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, *les objets qui commencent à disparaître*, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode » (Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, t. II, p. 119). Nous soulignons.

69. Arlette Farge avait noté cette accumulation du point de vue du chercheur en proie à la masse de l'archive, dont elle dit qu'« elle est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations » (*Le goût de l'archive*, ouvr. cité, p. 10). Faire archive de tout accroît inévitablement cette propension.

falsification possible. La dématérialisation de l'archive la rend paradoxalement proliférante — « voix de partout », dit Pinget. Elle surgit alors dans les fictions ou les installations qui accumulent, monumentalisent (Anselm Kiefer, par exemple) ou, à l'inverse, multiplient les traces fragiles et éphémères. Si elle pèse, accable même parfois, elle continue d'enflammer l'imagination, comme la bibliothèque dont Foucault notait à propos de Flaubert qu'elle est devenue fantastique — elle stimule l'imagination qui ne peut se loger que dans les interstices des volumes conservés et auxquels les écrivains recourent non pour disposer d'un savoir positif mais pour dessiner les contours d'un univers fantastique.

L'ambivalence de l'archive nous est apparue tout au long de ce parcours : nécessaire au point qu'il faille l'inventer lorsqu'elle est inexistante ou insuffisante, elle écrase et pèse. Elle est à l'origine de l'écriture ; plus, il n'y aurait pas d'écriture sans archive préalable, fût-ce une archive imaginaire qu'il faut rêver, constituer pour développer à partir d'elle l'écriture elle-même, qui se pense comme déchiffrement d'une trace écrite antérieure ; à moins que l'écriture n'invente des archives qui constituent une subjectivité, celle-ci ne pouvant être que dans une trace écrite⁷⁰. Mais elle peine à restituer l'origine, que l'accumulation des traces désigne et repousse toujours plus loin dans l'épaisseur du temps. Quelque chose

70. C'est un dispositif particulièrement efficace dans les fictions mettant en scène des écrivains imaginaires — par exemple Benjamin Jordane, inventé par Jean-Benoît Puech, qui prétend réunir « divers documents : manuscrits, lettres (les brouillons des siennes, passionnants et à comparer avec les lettres envoyées, et surtout évidemment celles de ses lecteurs), journaux, albums, dessins, collages, objets de prédilection souvent emblématiques » (*Présence de Jordane*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 32). Inventer une subjectivité, c'est inventer les archives qui la contiennent.

de l'archive reste secret et manquant. Si notre époque a démultiplié l'archive en faisant archive de tout — la nouvelle histoire a hissé au rang de document des objets, des pratiques, des textes, des images, des sons qui étaient auparavant ignorés par l'historien —, elle a privilégié aussi dans l'archive ce qui *a priori* échappe à la grande histoire, allant vers sa « démonumentalisation », préférant le minuscule au glorieux. Sur le plan littéraire, cette valorisation du minuscule, du fêtu ou du déchet, consonne avec le parti pris du ratage, de l'effacement, de l'inachèvement. Le texte que Sebald consacre à Walser, *Le promeneur solitaire*, où il inclut la photographie de deux pages des microgrammes de Walser, est exemplaire de cette orientation ⁷¹. Sebald voit dans ces microgrammes « les messages secrets de quelqu'un qui se trouve rejeté dans l'illégalité et les archives d'une véritable émigration intérieure ⁷² ». La photographie — sur laquelle les microgrammes ne sont pas lisibles — fétichise l'archive comme objet ; une archive « littéraire » qui est la trace d'une écriture qui fait sécession, une écriture doublement marginale et microscopique : à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur, à l'intérieur de la littérature où Walser représente l'effacement, la marginalité, l'exil. Mais cette « miniaturisation » de l'archive et l'attention qu'elle révèle pour les humbles, les anonymes, va de pair avec une forme d'accumulation — comme si ce qui relevait de la fragilité et de la dérision pouvait se retourner en prolifération infinie. Elle s'accompagne aussi d'une valorisation de l'enquête — l'archive étant finalement

71. Voir aussi les photographies reproduites dans Winfried Georg Sebald, *Les anneaux de Saturne*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 368-369.

72. Winfried Georg Sebald, *Séjours à la campagne*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres allemandes », 2005, p. 145-147.

l'objet désiré, perdu ou trouvé, qui aura été. L'archive nous assure, semble-t-il, que notre identité est affaire de mémoire, que l'histoire, dans l'identité collective — celle qu'a analysée Nora dans *Les lieux de mémoire* —, a pris la place de la littérature ou, du moins, que la littérature s'est approprié les dispositifs de l'historiographie pour avoir elle aussi une prise sur le passé. Un passé qui lui échappe et qui la fascine, un passé qui finit par empiéter sur le présent comme le fabuleux, le légendaire, l'apocryphe débordent sur l'attesté, l'authentique, l'historique. Mais, nous pensons l'avoir montré, la passion pour l'archive n'est pas réductible à une inflexion mélancolique d'une modernité qui se pencherait sur un passé qu'elle tente de faire échapper à la destruction. Elle n'est pas seulement affaire de nécromants ou d'Orphée. Elle dit une hantise de la mémoire et cherche à maîtriser cet envahissement du présent par le passé. Se développe aussi, dans les dispositifs que nous avons tenté d'analyser, une conscience aiguë de la dynamique par laquelle nous constituons notre propre mémoire par l'écriture, par le geste de trier, classer, garder, jeter. La passion de l'archive dessine la façon dont le présent aura été.

Bibliographie des travaux de Nathalie Piégay-Gros

Monographies

1. *Les Géorgiques de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1996, 126 p.
2. *Introduction à l'intertextualité*, avec Daniel Bergez, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, 186 p.
3. *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Esthétique », 1997, 283 p.
4. *Les voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 2001, 191 p.
5. *Le lecteur*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002, 255 p.
6. *Le roman*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2005, 255 p.
7. *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel, 2007, 2 vol.
8. *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009, 204 p.

Directions d'ouvrages collectifs et de numéros de revue

9. *Territoires de la poésie contemporaine. Mélanges offerts à Marie-Claire Dumas*, Paris, Honoré Champion, 2001, 240 p.
10. *La traversée de la mélancolie*, avec Evelyne Grossman, Paris, Séguier, 2002, 272 p.
11. *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, avec Martin Mégevand, Saint-Denis, Presses universitaires de

Vincennes, coll. « Manuscrits Modernes », 2011, 236 p.

Éditions critiques

12. Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, avec Daniel Bougnoux et Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. IV, 1760 p.
13. Robert Pinget, *Mahu reparle*, avec Martin Mégevand, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Inédits de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet », 2009, 43 p.
14. Pierre Drieu la Rochelle, *Blèche, Rêveuse bourgeoisie, Récit secret*, dans *Romans, récits nouvelles*, avec Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs

15. « Le “sens mythique” dans *Le paysan de Paris* », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*, actes du colloque, Paris, Lachenal et Ritter, 1996, p. 75-86.
16. « Légende et affabulation dans *La route des Flandres* », dans Suzanne Henderson (dir.), *Claude Simon : autour de La route des Flandres*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1997, p. 119-133.
17. « L'écriture de l'oubli : les citations dans les derniers romans d'Aragon », dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur l'Époque moderne et contemporaine », 2000, p. 131-142.
18. « Les citations d'Elsa Triolet dans les romans d'Aragon », dans Marianne Gaudric-Delranc (dir.),

- Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, actes du colloque, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 253-264.
19. « Paysages du *Paysan de Paris* », dans Nathalie Piégay-Gros (dir.), *Territoires de la poésie contemporaine. Mélanges offerts à Marie-Claire Dumas*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 187-198.
 20. « Pas de quoi faire un roman. La mélancolie selon Robert Pinget », dans Evelyne Grossman et Nathalie Piégay-Gros (dir.), *La traversée de la mélancolie : journées d'étude*, Paris, Séguier, 2002, p. 113-138.
 21. « Le XIX^e siècle d'Aragon ou les critiques du XX^e siècle », dans Alain Corbin (dir.), *L'invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle au miroir du XX^e*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 223-234.
 22. « “Cristallisations poétiques” et “châteaux en Espagne” : poésie et instabilité », dans Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé (dir.), *Une tornade d'énigmes. Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, Paris, L'Improviste, 2003, p. 52-74.
 23. « La place de Michel Foucault dans la théorie et la critique littéraires françaises », dans Philippe Artières (dir.), *Michel Foucault, la littérature et les arts*, actes du colloque, Paris, Kimé, 2004, p. 87-107.
 24. « Le “tombeau des songes” », actes du colloque « Aragon, la parole et l'énigme », Bibliothèque publique d'information, juin 2004, http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2824.
 25. « La lecture romanesque, de la frustration à l'assouvissement », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, actes du colloque, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 71-80.
 26. « Mélancolie du montage. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, actes du colloque, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 283-293.

27. « Fiction et érudition », dans Michel Braud, Béatrice Laville et Brigitte Louichon (dir.), *Les enseignements de la fiction*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2006, p. 39-53.
28. « Pinget et le dessin : un délassement de l'écriture », dans Serge Linares (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, actes du colloque, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises », 2007, p. 259-278.
29. « Roland Barthes, personnage de roman », dans Daniel Bournonville (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, actes du colloque, Nantes et Bry-sur-Marne, Éditions Cécile Defaut et INA, 2009, p. 185-202.
30. « La parole des bonnes », dans Julia Kristeva (dir.), *Guerre et paix des sexes*, actes du colloque, Paris, Hachette, 2009, p. 47-61.
31. « Aragon/Homère via Fénelon », dans Glenn W. Most, Larry F. Norman et Sophie Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pise, Edizione della Normale, coll. « Seminari e convegni », 2009, p. 127-136.
32. « Érudition imaginaire », dans Pierre Brunel, Valérie Tritten et Christophe Annoussamy (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 265-269.
33. « Les formes de la chanson dans la poésie d'Aragon », dans Cécile Narjoux (dir.), *La langue d'Aragon. « Une constellation de mots »*, actes du colloque, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 97-110.
34. « La parole des bonnes : résistance au langage, résistance du langage », dans Gérard Danou (dir.), *Résistances. Littératures, médecines, sciences humaines*, actes du séminaire, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Essai », 2011, p. 137-151.

35. « Domesticité et subalternes », dans Nathalie Piégay-Gros et Martin Mégevand (dir.), *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits Modernes », 2011, p. 129-143.
36. « La figure de la domestique », dans Paul Dirx (dir.), *Claude Simon, situations*, Lyon, Presses de l'École Normale Supérieure, 2011, p. 133-142.
37. « Robert Pinget », dans Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Dictionnaire des écritures migrantes en France depuis 1981*, Paris, Honoré Champion, sous presse.
38. « Pierre Michon et l'érudition », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon, écrivain*, actes du colloque, à paraître chez Gallimard en 2012.
39. « Le long pour l'un pour l'autre est court », dans Thomas Pavel et Alexandre Gefen (dir.), *La taille des romans*, actes du colloque, à paraître chez Garnier dans la collection « Classiques » en 2012.

Autres articles publiés dans des revues

40. « La Mort du sujet. Impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique », *Littérature*, n° 98, mai 1995, p. 84-96.
41. « Figures de l'hybridation. Note sur le bestiaire dans *La route des Flandres* », *Op. Cit. Revue de littérature française et comparée*, n° 9, novembre 1997, p. 195-197.
42. « La voix dans les romans de Claude Simon », *Poétique*, n° 116, 1998, p. 487-494.
43. « Table des citations dans les romans d'Aragon : relevé-bibliographie-index », *Recherches Croisées*, n° 6, 1998, p. 243-278.
44. « Aragon/Dérision », *Dix-neuf/vingt*, n° 8 (Numéro sur le comique), octobre 1999, p. 184-196.

45. « Le trou dans le tapis. La volonté de roman dans “Moi l’abeille j’étais chevelure” », *Textuel*, n° 35, 2001, p. 63-67.
46. « Fiction et mélancolie », La Chouette, Birckbeck College, 2002, <http://www.bbk.ac.uk/lachouette/chou33/33Piegay.pdf>.
47. « Cocteau-Aragon. Correspondance inédite », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 894, octobre 2003, p. 98-111.
48. « La folie, la faute et le secret », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 898, janvier 2004, p. 88-100.
49. « La bibliothèque imaginaire », *Magazine Littéraire*, n° 435, octobre 2004, p. 44-46.
50. « Le palimpseste de l’histoire », *Narratologie*, n° 4, 2006, <http://narratologie.revues.org/344>.
51. « Le romanesque de Waltenberg », dans Pierre Daubigny (dir.), *Études sur Waltenberg, roman de Hédi Kaddour*, Chambéry, L’ACT MEM, coll. « Lire aujourd’hui », 2007, p. 204-210.
52. « Vraies et fausses chaumières, tartine de haricots et coucous suisses. Prosaïsme et poétique dans “La Presqu’île” », *Méthode !*, novembre 2007, p. 301-305.
53. « La théorie de la lecture et l’expérience du lecteur », *L’Esprit créateur*, vol. 49, n° 1, printemps 2009, p. 98-110.
54. « Le savant et le bouton de culotte. Érudition et roman historique dans *La Semaine sainte* d’Aragon », *Écrire l’histoire*, n° 3, 2009, p. 35-43.
55. « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique*, n° 159, septembre 2009, p. 287-298.
56. « Mélancolie de l’érudition », dans Sylvie Patron (dir.), *Textuel (Mélanges pour Francis Marmande)*, numéro à paraître en 2012.
57. « Aragon/Chanson », *Revue des sciences humaines*, n° 305, janvier-mars 2012.

Publication en langue étrangère (russe)

58. *Introduction à l'intertextualité*, trad. du russe par G.K. Kosikob, B.Y. Loukacik et B.P. Hapimoba, Moscou, Éditions Komkhnra, 2007.

Achévé d'imprimer
sur les presses de
Tendance Impression
à Rimouski (Québec, Canada) en mars 2012
pour le compte de *Tangence* éditeur.