

Traits d'Union

la revue du BDP3

Les invisibles de la mémoire # 02



Sommaire

- **Édito** **p. 4**
> *Agathe Dumont, Elsa Polverel*
- **La mémoire chez Marguerite Duras, entre absence et re-création :
une image de l'écriture** **p. 7**
> *Lou Merciecca*
- **Les chambres de lumière : dispositif de projection, emboîtement bleu
et poussière de mémoire** **p. 11**
> *Lenice Barbosa*
- **Troubles de la mémoire dans la poésie de Paul Muldoon :
entre mémoire vécue et mémoire écrite** **p. 15**
> *Alexandra Tawvry*
- **L'activité socialiste fabienne d'Annie Besant
ou les mécanismes de l'oubli individuel et collectif** **p. 19**
> *Marie Terrier*
- **Le Remake : jeu de cache-cache avec une mémoire cinématographique** **p. 23**
> *Gaëlle Philippe*
- **Hermano Lobbo (1972-1976) : le dessin humoristique
au service de la mémoire sous Franco** **p. 27**
> *Marine Lopata*
- **Exploration d'une mémoire homosexuelle dans le cinéma *underground* américain** **p.33**
> *Julien Mustin*
- **L'oubli : dialogue entre Sigmund Freud et Paul Ricœur** **p. 37**
> *Yaël Granier*
- **Biographies des auteurs** **p. 41**

Édito

Partis d'une formule contradictoire et paradoxale, les invisibles de la mémoire, constatons tout de suite que les invisibles sont restés invisibles ; le mot même est sorti du circuit. Tout se meut : les objets, le statut de la mémoire, les substitutions de l'invisibles. Oubli, fantasma, disparition, refoulement, mémoire collective / mémoire individuelle, tout s'articule et se désarticule. Dans ce deuxième numéro de *Traits-d'Union*, chaque texte a essayé de sortir de cette impasse : l'impasse d'un invisible devenu indicible. Les auteurs ont pris soin de mettre en place des stratégies de détournement, de déplacement. Le mot s'est laissé transformer, modifier et a disparu pour réapparaître ailleurs, dans un autre sens, dans *des* mouvements parfois eux-mêmes antinomiques...

L'articulation entre invisible et mémoire a ouvert beaucoup de portes et de questions. S'il existe des lieux de mémoire, n'y a-t-il pas aussi des lieux d'oubli ? Face à une mémoire que l'on pourrait dire saturée dans nos sociétés contemporaines où la mémoire intime se dissimule-t-elle ? À travers quels médias, quels médiums ?

En effet, derrière la mémoire se cache un objet ; un objet de mémoire dont le statut s'est métamorphosé au contact de cette étrange disparition de l'invisible dans le corps des articles. Ainsi, un parcours très varié est présenté ici. Au fil des articles, les lieux et les visages de la mémoire se réactualisent constamment, le dessin humoristique comme résistance politique, Annie Besant, l'Irlande, S.Thala, le remake, l'homosexualité en image, la couleur, l'oubli. Tout s'écrit comme si la mémoire n'existait pas en soi. Simple contenant ou réceptacle elle vient relayer et soutenir les événements, les faits, les sensations, la pensée. Cependant, c'est par la mémoire que les événements, les faits, les sensations, la pensée laissent une trace, leur trace. Si ses raisons sont sociales, culturelles, politiques ou parfois économiques, elles sont plus encore affectives. La mémoire laisse son empreinte, de façon non contrôlée, se rappelant à nous alors qu'on tente de l'oublier. Elle est mémoire de son temps.

Le dossier s'ouvre sur cette articulation entre création et oubli de la mémoire et des invisibles avec une étude du roman *Le Ravissement de Lol.V. Stein* de Marguerite Duras menée par Lou Merciecca. Ici l'absence de mémoire est constitutive de l'écriture, elle est l'écriture même. En effet, la mémoire dans son oubli est invention de forme, création d'écriture. La déconstruction, la fragmentation, la discontinuité sont mis lumière à travers l'analyse précise d'un texte et de ses entrelacs ; les mémoires oubliées influent structurellement sur les mécanismes du discours, de la pensée.

À sa suite et à partir d'une mémoire comme création mais aussi comme anesthésie, Lenice Barbosa travaille sur l'étude d'espaces de projection dans les œuvres de James Turrell et d'Alexandre Tarkovski. Elle met en jeu un temps sans mémoire ou peut-être en dehors de la mémoire et s'interroge sur l'esthétique de la réception. Comme le souvenir et son effacement se mettent-ils en jeu dans des relations kinesthésiques complexes, des sensations chromatiques dans lesquelles le spectateur se perd, perd la mémoire.

Alexandra Tavvy, elle, a choisi l'exil politique et poétique du poète irlandais Paul Muldoon pour parler d'une mémoire qui refait constamment surface alors que quelque chose reste caché, au lecteur et à l'auteur, quelque chose qui ne pourra jamais être saisi. La poésie de Paul Muldoon fait face à l'Histoire du conflit en Irlande du Nord. Le détour poétique devient le seul moyen d'exprimer une mémoire à la fois culturelle et personnelle, une mémoire traumatique et presque indicible ; ce faisant, elle échoue. La mémoire en arrive presque au mensonge...

En écho à l'expression courante - être invisible, c'est passer inaperçu, être

transparent - Marie Terrier reste sur le territoire britannique pour présenter la figure d'Annie Besant, éminente théoricienne de la pensée socialiste en Grande-Bretagne. Elle traite de la disparition d'un objet, d'une mémoire qui n'existe pas, qui s'efface. En effet, les écrits d'Annie Besant, trop longtemps oubliés ou dénigrés, l'ont presque condamnée à la disparition.

L'invisible échappe à la connaissance, bascule facilement dans le domaine de l'irréel, du surnaturel ou de l'imaginaire et permet ainsi de faire entendre l'impossible vérité de la mémoire. C'est ce que montre Gaëlle Philippe, par le biais de ce qu'on peut nommer une mémoire du retour avec son étude du remake. Citation, hommage, oubli, le remake est porteur de nombreuses traces mémorielles et il agit insidieusement sur les mécanismes de la mémoire collective pour faire apparaître ou disparaître des éléments de notre histoire passée ou de notre imaginaire collectif. Finalement, c'est par un renversement de l'expression « invisibles de la mémoire », en lui portant un regard décalé, en se détournant de la part nécessaire et incontournable d'invisible(s) dans la mémoire, par un truchement de la pensée, qu'il apparaît que la mémoire rend visible l'invisible. C'est par l'outil de la mémoire que les invisibles peuvent être vus.

C'est pourquoi, la mémoire est un enjeu social d'une grande importance : le contrôle de la mémoire exerce un contrôle sur la pensée. Par la maîtrise du souvenir, les faits passés se réécrivent. Marine Lopota fait surgir une mémoire de la dictature franquiste en Espagne à travers son regard sur les dessins humoristiques de la revue *Hermano Lobo*. Elle met en évidence une mémoire présente, qui fait acte mais reste volontairement cachée. L'expression de l'ironie crée un espace mémoriel qui a défié le régime et continue de défier la mémoire officielle de la dictature. De fait, la « grande » Histoire cache bien souvent des pans entiers de la « petite » histoire, de l'histoire intime. C'est donc l'articulation entre une mémoire collective et une mémoire privée qui est l'enjeu. Plus encore la mémoire est un outil subversif pour réinterroger, modifier, faire apparaître et soustraire les normes et codes. Ainsi, le texte de Julien Mustin interroge la construction d'une mémoire en marge, celle de la communauté homosexuelle dans le cinéma underground new-yorkais. Plus que jamais, ce devoir de mémoire-ci se situe hors des codes et hors des cadres, la complexité des mécanismes mémoriels influence sur les structures des œuvres, sur les discours et les formes cinématographiques.

Enfin, le dossier se clôt sur un article de Yaël Granier qui, en reprenant les théories de Freud et de Ricoeur, scrute la mémoire à travers les mécanismes de l'oubli, dans un dialogue entre la pensée psychanalytique et la pensée philosophique. De la mémoire collective à la mémoire intime, de combien l'une influence l'autre, de combien l'une est l'invisible à l'autre et *vice versa*, il réaffirme l'importance du refoulement et de l'oubli dans l'exercice de la mémoire.

De ce dossier, nous retiendrons que c'est au moment exact où la mémoire se pense garante d'une vérité, du passé et du temps, que l'invisible surgit. Le dossier traverse les continents et les lieux, les personnes et les sociétés, les stratégies créatives et les mécanismes du langage pour ne retenir que ce qui est refoulé voire oublié. En effet, la mémoire n'est qu'un lieu d'interprétation, source de conflits, de rencontres et de contradictions. La mémoire n'est qu'un invisible qu'il faut apprendre à déchiffrer par tâches de couleurs, conscients qu'il restera toujours une part d'ombre. Ainsi, les invisibles de la mémoire sont ceux qu'on ne peut pas voir, mais aussi ceux qui précisément réinventent la mémoire et l'inscrivent ailleurs. Les invisibles de la mémoire l'ont transformée, lui ont donnée des sens multiples et se sont eux-mêmes condamnés à disparaître.

> **Agathe Dumont**
Elsa Polverel

On ne peut que se demander, pour relancer l'interrogation, pourquoi le corps est resté étonnamment laissé pour compte...

Traits
*d'***Union**
la revue du BDP3

**Avec le soutien
des écoles doctorales,
du conseil scientifique
de l'université
Sorbonne Nouvelle Paris 3
et du BDP3**

Comité de rédaction : Agathe Dumont/Elsa Polverel

Comité de lecture : Clélia Barbut/
Thibault Chaix-Bryan/Claire Conilleau/
Claire Hennequet/Louiza Kadari/
Cécile Martin/Noémie Monier/
Dorothee Serges/Elodie Vignon

Relectures édition : Valérie Nativel

Conception graphique, photographies, mise en pages :

Claire Pacquelet (clairepacquelet@yahoo.fr)

sauf dessins de la page 28 à la page 31 : © Hermano Lobbo

Mise en ligne et conception du site : Guillaume Bourdely

ISSN 2105-1135

La mémoire chez Marguerite Duras, entre absence et re-création : une image de l'écriture ?

> Lou Merciecca

La mémoire et l'oubli

« La mémoire c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. C'est très banal ce que je dis. La mémoire de toute façon est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça. »¹

À lire cette déclaration de Marguerite Duras, la mémoire semble être un élément négatif, défini par la restriction : « c'est toujours pareil », défini par l'« échec » puisqu'il ne s'agit que d'une « tentative » qui n'aboutit pas, étant donné que la mémoire est intrinsèquement liée à son correspondant négatif : l'oubli inéluctable. La mémoire est donc ici liée à l'absence et à la négation. Mais ce qu'il y a de singulier chez Marguerite Duras c'est qu'à travers ce fonctionnement, la mémoire se charge des signes particuliers de la création durassienne : manque et privation. Il s'agit d'enregistrer et de raconter l'oubli dans l'écriture, d'en faire un sujet d'écriture ; de lier absence et création. L'oubli paradoxalement devient créateur. Dès lors il semblerait bien que la mémoire soit une image de la création et de l'écriture en particulier. C'est ce que nous tenterons de montrer à travers l'étude du *Ravissement de Lol V. Stein*², roman qui consiste en l'évocation du souvenir du bal de

T. Beach, bal à l'origine de l'histoire du personnage de Lol et à l'origine du roman. Ce bal a vu Lol se faire ravir son fiancé Michael Richardson par Anne-Marie Stretter ; le roman tente de montrer en quoi la mémoire de ce moment hante le récit et les personnages, et en quoi elle les ravit. La scène du bal devient une scène symptomatique que Lol tente de revivre, mais que le narrateur tente aussi d'écrire, de montrer au lecteur et de rappeler à la mémoire des personnages eux-mêmes pour la faire exister et réaliser ainsi pleinement l'existence de Lol V. Stein. La mémoire et son oubli inséparable permettent, de ce fait, de développer une aventure d'ordre psychique et non plus seulement fondée sur l'enchaînement d'événements. Une aventure qu'il faut raconter pour s'en souvenir, raconter pour la faire exister. C'est véritablement le fonctionnement de l'écriture qui se trouve alors engagé, l'aventure d'une « écriture » aurait dit Jean Ricardou³. En tant que corollaire de l'écriture, la mémoire imprime donc sa trace et se déploie elle aussi entre absence et réalisation. L'écrivain écrit l'absence de la mémoire voire l'absence de cette absence, exprimée à travers une écriture minimale. Toujours sur le point de disparaître, aussi bien thématiquement que stylistiquement, la mémoire n'est plus seulement liée à l'oubli, mais devient mémoire de l'oubli.

La re-création

Le narrateur incarné par Jacques Hold dans *Le Ravissement* doit tenter de ressusciter un événement. Dès lors, il faut isoler l'objet de la mémoire, le retenir pour en faire un objet d'écriture. Il en va ainsi du bal de T. Beach :

« Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient. »⁴

La mémoire fonctionne dans le roman à l'image de ce « navire de lumière » « à jamais amarré » mais pourtant « prêt à quitter [...] cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient », c'est-à-dire qu'elle est entièrement tendue vers le passé et le souvenir, qui sont envisagés comme hors du temps présent et hors du temps à venir. Ainsi la mémoire est toujours prête à larguer les amarres et à enclencher un processus de re-création. Elle est toujours prête à donner vie.

Lol tente de revivre et surtout de réaliser entièrement l'« anéantissement de velours de sa propre personne » qu'elle « n'a jamais réussi à mener à

son terme »⁵. De même que Duras dit être « hantée par son vécu »⁶, elle définit Lol comme :

« Une personne complètement hantée par le vécu de S. Tabla, par le bal. [...] Elle ne peut faire de compromis avec le souvenir, elle est écrasée par le souvenir qui, chaque jour, chaque jour de sa vie est nouveau, reprend de sa fraîcheur, une sorte de fraîcheur originelle. C'est ça, Lol V. Stein, c'est quelqu'un qui chaque jour se souvient de tout pour la première fois, et ce tout se répète chaque jour, elle s'en souvient chaque jour pour la première fois comme s'il y avait entre les jours de Lol V. Stein des gouffres insondables d'oubli. Elle ne s'habitue pas à la mémoire. Ni à l'oubli, d'ailleurs. Mais elle est encore très très enfoncée dans l'écrit. »⁷

Selon Marguerite Duras, la mémoire n'est plus pour Lol la faculté consciente de garder une information, elle n'est pas volontaire, mais au contraire totalement involontaire. Ainsi, la mémoire pour Lol est un souvenir toujours neuf, toujours réitéré - chaque jour elle « se souvient de tout pour la première fois » - donc un souvenir en permanence oublié. Il n'y a pas de fixation de la mémoire, c'est un éternel recommencement qui procède en dehors du fonctionnement temporel. Mais il n'y a pas pour autant répétition à se souvenir du bal de T. Beach puisque ce bal est toujours neuf dans la mémoire de Lol V. Stein. Ce processus mémoriel tendu vers l'oubli est représenté dans *Le Ravissement*. Lol se promène quotidiennement dans S. Tabla, ville de son enfance où elle est revenue s'installer depuis peu, pour penser au bal, pour s'en souvenir. La promenade mime alors le processus de remémoration. Le souvenir d'un bal réinventé apparaît peu à peu :

« Elle, elle pénètre dans la lumière artificielle, prestigieuse, du bal de T. Beach. Et dans cette enceinte large-

ment ouverte à son seul regard, elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure, elle la range. »⁸

Lol « recommence le passé », elle laisse la mémoire se remettre en marche. Ce qui prend forme alors, c'est un fantasme puisque la lumière qui éclaire ce souvenir est « artificielle, prestigieuse », bien trop importante pour être naturelle. Le souvenir n'est pas brut, il est montré comme retravaillé par la conscience de Lol V. Stein. Il est « ordonné » dit le texte. La mémoire devient donc recreation, recommencement du passé.

Mais, paradoxalement, ce n'est pas la maîtrise du souvenir qui se trouve au bout du chemin, mais bien davantage la maîtrise de l'oubli puisque ces allées et venues dans la ville lui permettent d'effacer tous les souvenirs qui lui étaient attachés, pour les réécrire à nouveau :

« Elle reconnaissait S. Tabla, la reconnaissait sans cesse et pour l'avoir connue bien avant, et pour l'avoir connue la veille, mais sans preuves à l'appui renvoyée par S. Tabla, chaque fois, balle dont l'impact eût toujours été le même ; elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance. »⁹

Les adverbes « moins » et « différemment » disent cette marche vers l'oubli, vers le neuf, qui n'est qu'un travail de re-création. De ce fait, la mémoire chez Lol a un fonctionnement très proche de celui de l'écriture durassienne. Elle ne capitalise rien, elle est toujours à recommencer, toujours orientée vers sa négation pour mieux se recréer. C'est un élément inchoatif, un processus et non une fin, à l'image de ce qu'est l'écriture pour Duras, comme elle le dit dans *C'est tout* : « Toute une

vie j'ai écrit. [...] Écrire toute sa vie, ça apprend à écrire. Ça ne sauve de rien »¹⁰. Selon Duras, on commence toujours à écrire pour la première fois dès qu'on écrit, rien ne s'ajoute à l'écriture antérieure, tout est toujours neuf et c'est exactement ce qui se passe avec la mémoire. Duras le souligne d'ailleurs lorsqu'elle note que Lol est « encore très très enfoncée dans l'écrit ».

Si la mémoire de Lol redonne à l'écriture une virginité seconde, pour le narrateur elle est un processus à enclencher. Jacques Hold est le vecteur nécessaire de la mémoire de Lol : « Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach »¹¹ lui dit Lol lors du voyage qu'ils entreprennent tous les deux à T. Beach sur les traces du bal, au casino municipal. Ainsi, on peut dire que la relation de Jacques Hold et de Lol est uniquement fondée sur la mémoire. Alors qu'ils s'étaient endormis sur la plage de T. Beach, toujours lors de cette journée de pèlerinage, ils se réveillent et le narrateur dit : « Nous nous considérons. Notre rencontre est récente. Nous sommes étonnés tout d'abord. Puis nous retrouvons notre mémoire en cours, merveilleuse, fraîche du matin, nous nous enlaçons »¹². Leur rencontre est ici datée du matin même, c'est-à-dire du moment de la visite au casino municipal, preuve que cette visite conçue comme mémoire réactivée est bien le fondement de leur relation. L'expression « nous retrouvons notre mémoire en cours » est surprenante, on attendrait plutôt : « nous retrouvons notre mémoire », mais il ne s'agit pas tant de se souvenir de la situation que de se souvenir qu'ils étaient en train de se souvenir et que le fait de se souvenir fonde leur rencontre, leur relation. Ainsi, selon Anne Cousseau, « l'accès partagé à la mémoire de Lol constitue le vé-



ritable acte d'amour entre Lol et Jacques Hold dont la dimension fusionnelle est textuellement marquée dans l'expression "nous retrouvons notre mémoire en cours"¹³. Jacques Hold, médiateur de la mémoire de Lol, est aussi le narrateur du roman. C'est donc à travers lui que la mémoire entre dans un processus d'écriture, et plus particulièrement d'écriture minimale.

La mémoire ou l'écriture minimale

Placer la mémoire et son oubli corrélatif au centre du *Ravissement de Lol V. Stein* est une façon pour Duras de ne pas trop dire, de ne pas laisser le flot de la parole submerger le texte. La romancière utilise de nombreuses structures stylistiques économes. Le

voyage que fait Jacques Hold avec Lol à T. Beach mène à leur rencontre, au bal mais plus largement à la mémoire de Lol V. Stein :

*« Voici venue l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein. Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. »*¹⁴

Ici l'accès à la mémoire et l'introduction de cette mémoire dans le texte se font par le moyen d'un procédé typique dans *Le Ravissement* : l'utilisation du présentatif et l'ancrage fort dans la situation d'énonciation, ce que la linguistique nomme *deixis*. Ces procédés sont présents dans les expressions : « Voici l'heure... », « en ce moment »,

« sa mémoire-ci ». Le bal ressuscité est présenté comme l'élément informatif de la phrase, le « propos », son objet. La mémoire devient donc grâce à la langue un motif qui se montre directement, qui s'exprime au cœur même de la situation d'énonciation, c'est-à-dire au cœur même du texte s'écrivant. « Sa mémoire-ci » est la mémoire qui s'écrit sur la page blanche et celle qui est lue par le lecteur : en somme le roman. Ces éléments qui reviennent à la mémoire des personnages ou du narrateur lui-même constituent l'essentiel, « ce qu'il n'est plus possible d'effacer » comme le dit Duras¹⁵ et il faut donc les montrer directement. La mémoire imprime ses traces dans le texte. Elle s'exprime ici sur le mode de l'économie. Nous avons déjà dit que Lol veut mener à terme « l'éviction sou-

haitée de sa personne », « l'anéantissement de velours de sa propre personne »¹⁶. Or, ce désir se réalise sous la forme d'un oubli d'elle-même lorsqu'elle observe depuis le champ de seigle la fenêtre de l'Hôtel des Bois où les deux amants, Jacques Hold et Tatiana Karl, se retrouvent :

« Cet instant d'oubli absolu de Lol, cet instant, cet éclair dilué, dans le temps uniforme de son guet, sans qu'elle ait le moindre espoir de le percevoir, Lol désirait qu'il fût vécu. Il le fut. »¹⁷

À ce moment précis, elle est oubliée par Tatiana et Jacques Hold comme elle l'a été par Michael Richardson et Anne-Marie Stretter au cours du bal de T. Beach. L'oubli de soi-même est présenté par le biais de la *deixis*, dans l'emploi du pronom démonstratif « cet », qui est un symbole indexical incomplet, repris trois fois, et qui ouvre une structure de mise en relief appelée « détachement », permettant de détacher le thème de la phrase et d'y insister. La réalisation du fantasme de Lol est donc montrée et surtout réalisée dans le texte par des formes particulièrement minimales. L'auxiliaire « être » employé au passé simple, dans sa forme biblique : « Il le fut » où il a son sens plénier d'« exister », participe à cette économie. Cette tournure lapidaire et conclusive permet de montrer l'anéantissement dans les mots, dans le langage même, dans ce qu'il a de plus réduit et non par le biais de la description, qui dilue trop, qui ajoute au lieu de retrancher. La mémoire est donc bien là encore à l'image de l'écriture qui est, pour Duras, une activité de retranchement et non d'ajout.

La mémoire de l'oubli

Arrivés au terme de cette étude, nous pouvons reprendre notre citation initiale et tenter de voir en quoi *Le*

Ravissement et plus largement l'œuvre de Marguerite Duras convoquent une « mémoire de l'oubli », pour reprendre l'expression de la romancière. Le processus d'écriture est décrit par Duras, dans son *Entretien avec Michelle Porte* qui suit *Le Camion*, comme :

« Une fonction devenue folle, de captage du dehors, mais, encore une fois, qui en passe par l'engouffrement dans l'ombre interne, qui s'y noie, qui meurt à la mémoire claire et puis, qui, un jour, sort, là, devant nous, évidemment méconnaissable, et recouvre le papier blanc. »¹⁸

Écrire c'est capter l'extérieur, l'intérioriser, l'oublier, puis s'en ressouvenir, c'est le parcours d'une mémoire qui oublie pour créer. La mémoire de l'oubli acquiert donc une dimension poétique puisqu'elle est au cœur du fonctionnement de l'écriture. Elle est bien l'image même de la création pour Duras. La mémoire permet « de raconter une histoire qui en passe par son absence »¹⁹, tout comme le fait d'écrire. Marguerite Duras disait que « seule la littérature peut rendre compte de l'oubli »²⁰, c'est bien ce qu'elle met à l'œuvre dans sa mémoire de l'oubli. Signifier l'oubli en même temps que l'on se souvient, c'est écrire le rien, c'est écrire. ■

Notes

1. Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Spirale, 1981.
2. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Folio, 1964.
3. Jean Ricardou, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
4. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 49.
5. *Ibid.*, p. 50.
6. Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 99.
7. *Les lieux de Marguerite Duras*, *ibid.*, p. 99.
8. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 46.
9. *Ibid.*, p. 42.
10. Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1999, p. 38.
11. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 167.
12. *Ibid.*, p. 183.

13. Anne Cousseau, « Une dramaturgie de la mémoire », in *Lectures de Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

14. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 175.

15. Marguerite Duras / Yann Andréa, « C'est fou c'que je peux t'aimer », in *Libération*, 4 janvier 1983, cité dans *Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, L'Herne, 2005.

16. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 124.

17. *Ibid.*, p. 123.

18. Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Minuit, 1977, p. 124.

19. Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 32.

20. Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Entretien filmé avec Dominique Noguez, 1976.

Les chambres de lumière : dispositif de projection, emboîtement bleu et poussière de mémoire

> **Lenice Barbosa**

Depuis son apparition en salle, la couleur comme effet esthétique au cinéma a inspiré des analyses et des approches dialectiques, qui oscillent entre espaces réels ou oniriques, cinéma ou peinture¹. Le texte présent a la volonté de pousser un peu plus loin ces approches de la couleur en considérant ces instants de projection comme des moments conceptuels qui font de la salle de projection un espace de lumière chromatique, dans lequel certains aspects de la mémoire sont anesthésiés au profit du sensible.

Nous nous appuyerons sur une installation du plasticien américain James Turrell (1943 –) intitulée *Wide out* (2008), et sur un film du réalisateur russe Alexandre Sokourov (1951 –), intitulé *Elégie Orientale* (1996). La projection de la lumière dans les installations de Turrell, comme celle du cinéma, sont héritières de pratiques ancestrales qui ont traversé les temps avec l'homme. Même si les médiums abordés sont différents, il s'agit de questionner le dispositif technique qui rapproche le cinéma et la lumière : la projection. Ces deux artistes travaillent lumières et espaces dans un temps-couleur qui se révèle par la projection évoquant la mémoire par l'absence. Le cinéma, celui de Sokourov en particulier, n'est pas exclusivement une jonction de techniques qui met en mouvement une image théâtrale, il « est le site d'une promenade

de poussière, le champ mystérieusement granulé d'un échange d'intensité – lumière et conscience²... ». Comme dans le cinéma, Turrell utilise la lumière comme matériau, afin de travailler le médium et la perception. De ce fait, son œuvre *Wide Out* est une expérimentation cinématographique autant que le cinéma de Sokourov est une expérimentation plastique³. Chaque œuvre sera donc envisagée comme un *instant de projection chromatique*, dont il s'agira ici de proposer une approche stylistique. Les instants qu'ils créent seront considérés comme lieux de décomposition de la mémoire.

Nous nous appuyerons sur les réflexions de Georges Didi-Huberman concernant les espaces chromatiques, et sur les considérations sur le souvenir et le rêve proposées par Gilles Deleuze dans *L'image et temps*. Nous partirons de l'hypothèse que ces espaces de projections, vidés de toute manifestation extérieure, deviennent le désert personnel de chaque visiteur-spectateur, où se révèlent les affections invisibles dans la mémoire individuelle. Ces œuvres, poussant affectivement le cinéma à sa limite, permettent de dépasser la théorie de la projection-perception. Il nous importe justement de souligner l'unité qui traverse les œuvres des deux artistes, pour répondre aux questions suivantes. Premièrement : comment ces instants de perception

de la couleur s'organisent vers l'esprit au point d'affecter la mémoire, et quels sont les dispositifs qui les actionnent et les valident ? Mais ces œuvres ont aussi une dimension collective car elles touchent aux « malaises de l'homme contemporain » tels qu'Edgard Morin les analyse, c'est-à-dire ceux qui sont issus de la société de reproduction technique (désenchantement, perte des grands récits, individualisme)⁴. Deuxièmement, quel rôle jouent ces projections dans l'univers amnésique de l'homme contemporain ?

Nous sommes conscients qu'écrire sur la couleur est très problématique surtout si nous voulons être fidèle à la pellicule ou encore à la projection : la description repose sur des impressions. En effet, les impressions chromatiques sont celles qui restent dans nos souvenirs et qui reviennent à notre esprit chaque fois que l'on s'en souvient ou qu'on les cite⁵. Il se peut donc que les gammes de tons colorés mentionnées ici, extrêmement variables, soient subjectives.

Le désert chromatique comme espace confessionnel de la mémoire

Dans un écrit dédié à James Turrell, G. Didi-Huberman nous invite à réfléchir sur les espaces chromatiques qui se définissent par des espaces vides ou des pôles attractifs remplis de lumière, illimités par leur propre



manque de cadre, au sein desquels les gammes de couleurs sont infiniment variables⁶. Pour le visiteur, ces espaces se présentent dans une infinitude symbolique comme un « être » vaste et encore inexploité. G. Didi-Huberman trace un parallèle, en faisant référence à son usage, dans son sens biblique : celui qui a été traversé par les hébreux⁷. Les déserts, comme les espaces chromatiques, sont des lieux de tribulations, de tentations et de désespoir, mais aussi de médita-

tion, nourris par l'Absence qui fascine au point d'anéantir la conscience et de plonger la mémoire dans une expérience sensible.

On retrouve ces instants chromatiques dans *Elégie orientale* (1996), film d'Alexandre Sokurov dont les impressions colorées restent dans notre esprit pour longtemps. Le bleu gris qui envahit toute la pièce dans les premières minutes du film et qui reste dans la rétine du spectateur

tout au long de la projection dans une nuance de clair-obscur, n'est pas le même bleu vif et translucide qui inonde la pièce *Wide out* de J. Turrell. Ce dernier bleu est plus proche de ce qui est désigné comme couleur pure par le cercle chromatique alors que le premier est presque une couleur incertaine, dotée de nuances *nostalgiques*. Mais le plus intéressant est que ces deux colorations semblent avoir le pouvoir, à travers leurs saturations, d'arrêter le temps et de le reconstruire selon un rythme ralenti et poussiéreux, où toute conscience semble être pulvérisée au profit d'une amnésie sensitive.

Quand un visiteur pénètre la pièce *Wide out* de J. Turrell, il est spectateur d'une couleur bleue incandescente, éblouissante et soigneusement réglée. On se retrouve dans un cube infini bleu, les silhouettes deviennent des fantômes gris-bleutés qui interfèrent sur la pureté atmosphérique. À la différence d'une séance de cinéma dont la durée est par avance définie, on ignore complètement ici s'il existe une durée, on contemple juste l'évanouissement du temps par son absence complète. Dans cette chambre, il n'y a pas de projecteur, ni réflecteur, ni spots lumineux. Il ne fait primer qu'un seul élément : la couleur, qui sort ou rentre par des cavités qui jalonnent tout l'espace. Cette couleur en forme de lumière s'évade de l'écran - qui à vrai dire est un trou - pour rebondir contre les murs, créant des espaces non tactiles, comme des *œuvres ouvertes* dont le sens ne prend forme que par l'interaction avec la présence et la pensée humaine. Ce n'est pas une installation à contempler pour sa forme extérieure, mais de l'intérieur vers l'extérieur : il faut que l'homme y soit. Tel un metteur-en-scène, J. Turrell construit des effets d'illusion d'optique, sensations de vertige, fluidité et

mouvement chromatique, liquéfaction et effacement des contours, au profit de l'épanouissement des sens. Tous ces éléments alliés au silence convertissent l'espace en un endroit d'absence et de contemplation.

L'absence, décrite par G. Didi-Huberman, est produite par la monosaturation dans des espaces convertis en désert par le manque d'une présence passée ou imminente. Selon lui, elle retranche quelque chose, nous prive et nous refond dans une amnésie sensorielle⁸. Dans les brumes bleutées d'*Elegie orientale*, le corps est soumis à un éloignement, tandis que la mémoire est sollicitée puis soumise à l'immatérialité par une absence de définition spatio-temporelle. Sommes-nous dans des chambres à l'intérieur desquelles la conscience est anesthésiée face au néant ? Les passages et les plans, déformés par les filtres ou les verres mis devant l'objectif, produisent une polysémie d'évocations imagées qui transforme la salle de projection en une «boîte» à mémoire. Ce procédé vise l'individualité de chaque mémoire ; en même temps, il rapproche le film de Sokurov d'œuvres contemporaines comme celles de Turrell, ou encore des installations de Rosangela Rennó⁹. L'absence dans ces pièces, est actionnée par l'anéantissement de toute sollicitation des souvenirs extérieurs ; dans les espaces bleutés, la projection de la couleur fait apparaître des miroirs contemplatifs, octroyant à l'amnésie plus de signification qu'à la mémoire elle-même.

L'espace bleuté serait-il Le pont vers le néant ?

Néanmoins, ce ne sont pas seulement par les dispositifs techniques que les œuvres de Turrell s'approchent ou s'éloignent du cinéma de Sokurov :

c'est aussi par les simulacres employés, et par les affectivités qui, selon Edgard Morin¹⁰, sont à l'origine du procédé de la dialectique de la métaphore sur la *projection-indentification*¹¹. Chaque élément consubstantiel de ces œuvres - la couleur, la lumière, l'espace géométrique et le temps astronomique - est un aspect divers qui, en même temps qu'il réalise, crée différentes perceptions de l'espace et du temps, qui interfèrent sur la mémoire. Par conséquent, le temps est senti comme un devenir ininterrompu, engendré et perpétué par la variation de la couleur. Cette dernière réveille les différentes sensibilités qui produisent dans la conscience un vide stérile. Ce vide paradoxalement, est propice aux questionnements, consentements éveillés et émerveillés, comme dans un rêve ou une prière. N'est-ce pas à cela que sert l'absence du tout, permettre à l'homme de se poser des questions ? Sur ce qui l'habite au plus profond de son âme, sur son essence, qu'elle soit divine ou non¹².

Selon Michel Pastoureau¹³ la couleur bleue a une multitude d'enjeux sociaux, moraux, artistiques et religieux. Mais c'est dans les espaces les plus profonds et infinis que la couleur bleue est la surface, comme une salle d'attente vers l'inconnu et l'intangible, la mer, le ciel, la profondeur de l'âme. « C'est vraisemblablement parce que cette couleur a des vertus *sublimantes*, et en la pénétrant on peut y voir ce que l'absolu a de visible »¹⁴. Suivant cette pensée : dans les tableaux religieux, dans les toiles bleues d'Yves Klein, dans les chambres de Turrell, ainsi que dans les atmosphères mélancoliques et bleutées du cinéma de Sokurov, «le Bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension». Le bleu est la couleur à la surface de l'espace et du temps, où la cognition et l'au-delà font réfère-

rence au néant, car ce bleu là cherche à amortir la mémoire et à l'immerger dans la spiritualité du vide.

Issu d'une famille de Quakers, J. Turrell semble garder la tradition « du rentrer en soi pour saluer la lumière intérieure », il se nourrit aussi du savoir empirico-mystique du peuple Hopi¹⁵ qui voit dans l'univers une superposition de couches de voûtes célestes¹⁶. Aussi visionnaire et spiritualiste, Sokurov est issu d'une tradition Orthodoxe, et a grandi dans le monde suprématiste coloré de Malevitch et des films de Tarkovski. Les couleurs et les instants de lumière projetés par ses œuvres évoquent une exégèse. Ces deux artistes mènent à l'intérieur de la *figure* une recherche esthétique qui ferait de leurs œuvres un récit du *Grand Art*¹⁷. Leurs œuvres, ou « chambres de lumière », prêtent aux dispositifs une allure de spirituel, donnant au regard la possibilité d'accéder à des dimensions conceptuelles de l'introspection. Ces espaces sont des machines qui incitent à une contemplation fondée sur l'oubli, pour exploiter à sa façon le mystère de la mémoire paradoxalement habitée par le vide.

De l'amnésie aux rêves

Regarder les bleus de Turrell ou de Sokurov est un exercice de contemplation à la fois individuel et collectif, tant par le partage de la salle que par les images projetées sur l'écran. Elles sont a priori communes à tous, mais qui ose regarder en dehors des marges projetées, se rendra vite compte que quelque chose déborde : l'observateur est submergé par l'énergie. Et même si la compréhension ou l'incompréhension des œuvres est une affaire individuelle, leur essence, elle, parle des étourdissements collectifs : la nostalgie, la solitude, la foi et le conflit que sa perte peut géné-

rer. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'introspections vertueuses, créées à partir de dispositifs d'image-projection-identification qui conspirent aux malaises de l'homme contemporain¹⁸. Mais selon une approche démystificatrice - si elle est possible - cela ne reflète que les angoisses de l'homme perdu dans une société de la reproduction dont les originaux sont éclipsés à l'égard de la mémoire qui contraint à l'oubli.

C'est pourquoi, selon Deleuze, le cinéma s'est confronté très tôt au phénomène de l'amnésie de l'hypnose, tenant le cinéma soviétique et ses alliances avec les mouvements modernistes-esthétiques russes comme un moyen de rompre avec les limites de l'*image-action*, et ainsi de s'ouvrir à un «mystère du temps, d'unir l'image, la pensée et la caméra dans une même «subjectivité automatique» »¹⁹. Les observateurs de ces espaces se trouvent en proie aux sensations visuelles, actionnées par les dispositifs et le simulacre de la projection des « instants couleur ». Toujours selon Gilles Deleuze, ces éléments potentialisent le réveil des sensations cénesthésiques et kinesthésiques et immergent le spectateur dans un univers hors cadre de sensation-limite, comme celle du rêve bergsonien²⁰. État que Kant, selon une analyse pratique sur la contemplation de l'œuvre d'art, nomme *arrêt de l'esprit*²¹. À ce stade, les images invisibles dans la mémoire sont engendrées par un ensemble instable de souvenirs flottants et diffus, réduits en fines poussières de sensations cadencées par des formes temporelles qui dépassent les marges de l'entendement logique.

Les concepts énoncés ci-dessus nous conduisent à l'idée que la scène de Sokourov n'est pas qu'une citation du cinéma, tout comme la chambre de Turrell n'est pas non plus qu'une

œuvre d'art²². Ce sont, selon notre regard, des « chambres de lumière » dans lesquelles l'infinitude des espaces et des temps créée par la couleur conduit la pensée à une transe amnésique, dans un désert construit par l'immatérialité incessible de la mémoire, la confrontant à ses propres étourdissements. C'est par cette absence que les esprits s'échappent²³ sans négliger l'identification, *via* le dévouement qui constitue la base de la connaissance (*gnose*) de soi et des espaces lacunaires qui habitent la mémoire. ■

Notes

1. Pour ne pas nous attarder ici sur ce sujet largement exploité et pour repenser les concepts sur cinéma et couleur, je vous renvoie à Jacques Aumont (dir.), *La couleur au cinéma*, Paris, Cinémathèque française-Mazzota, 1995.
2. *Ibid.* p 87.
3. Jacques Aumont, dans son livre : *Matière d'image*, Paris, Images Modernes cinéma, 2005, met en question la fragile frontière qui sépare art plastique et cinéma.
4. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956.
5. Jean-Louis Leutrat, « De la couleur mouvement aux couleurs fantômes » in. *La couleur en cinéma*, 1995, p. 25
6. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les éditions de Minuit, 2001.
7. D'après « L'Exode », *Ancien Testament*, livres 11 à 13.
8. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*
9. Rosângela Rennó est une artiste conceptuelle brésilienne, née en 1962 ; dans ses installations, elle se réapproprie d'anciennes photographies, images et texte, construisant une boîte à mémoire afin de combattre l'amnésie collective. Pour en savoir plus, voir : Antonio Maura, "Juegos del espacio-tiempo - Las visiones fotográficas de Rosângela Renó", *Magazine Cronópicos literatura e art em meio digital.*, Web: www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=2582.
10. Edgar Morin, *op. cit.*, p.75
11. *Ibid.*
12. Andrei Tarkovski, *Stalker* (1979).
13. Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Ed. Seuil, 2006.
14. Yves Klein, *Le dépassement*. Cité par Denys Riout, « Yves Klein la monochromie incarné, in. *La peinture monochrome*, Gallimard collection Folio essais, 2006.
15. Indiens d'Amérique du Nord.
16. Georges Didi-Huberman *op. cit.* (voir aussi) Pomona College Museum of Art, <http://www.arcspace.com/exhibitions/turrell/turrell.html>
17. Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahier

du Cinéma, 1989.

18. Egard Morin *op. cit.*

19. Gilles Deleuze, *Image-Temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2006. p. 76

20. *Ibid.*

21. L'«état en lequel l'esprit est passif » Emanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965, p.65..

22. Formulation à partir de l'épigraphe citée par Tarkovski à propos de la réaction vis-à-vis de ses films, in .Andrei Tarkovski, *Le temps scellé, op. cit.*

& Jacques Meuris, *James Turrell la perception est la médium*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.

23. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*

Troubles de la mémoire dans la poésie de Paul Muldoon : entre mémoire vécue et mémoire écrite

> **Alexandra Tavry**

En 1987, l'écrivain nord-irlandais Paul Muldoon suit les traces de Seamus Heaney et quitte Belfast pour les États-Unis. Son recueil *Meeting The British*, publié la même année, annonce en germe la volonté de se confronter à son passé et aux Troubles¹ nord-irlandais, lesquels avaient déjà atteint leur paroxysme lorsque Muldoon était étudiant à *Queen's University* à Belfast puis producteur à la *British Broadcasting Corporation*. Paradoxalement, ce face à face avec les Britanniques se fera en territoire américain, puisque c'est lorsque Muldoon s'éloigne de l'Irlande qu'il y revient dans son œuvre avec une insistance quasi obsessionnelle.

Cependant, à une époque où le devoir de mémoire est revendiqué - parfois à outrance - le sujet lyrique, bien que disposé à faire revivre le passé, est néanmoins malmené par des remembrances chancelantes. Nous nous proposons dans cet article de souligner la dimension lacunaire de cette faculté chez Muldoon en nous demandant qui est l'agent de cette fragmentation. Nous examinerons ainsi cet émiettement mnésique. Il faudra se demander dans quelle mesure ces fragments créent une certaine tension entre le réel et l'imaginaire. Nous insisterons aussi sur l'importance du nom dans

ce processus mémoriel. Il s'agira de souligner le caractère malicieux, voire irrévérencieux de Muldoon, ce *hoodlum* de la poésie contemporaine nord-irlandaise.

« Le sujet lyrique a des dettes avec sa mémoire. Nous savons combien il regarde en arrière. »²

Dans quelle mesure la poésie répond-elle à ce devoir ? La notion de mémoire, *a fortiori* celle dite individuelle, est inextricablement liée à la notion d'autobiographie. Le rapport tendu entretenu avec la poésie et l'autobiographie a notamment été étudié dans l'ouvrage *Poésie et Autobiographie*. Bien que la poésie puisse être l'écriture du moi, selon Jean-Michel Maulpoix : « là où l'autobiographie tend à centrer la figure, la poésie l'émiette, la disperse et la dé-figure »³. Nous verrons que la poésie "muldoonienne" illustre cette dispersion du moi.

La question de la dette soulevée par Maulpoix est fondamentale dans le contexte de la poésie irlandaise, et de surcroît, nord-irlandaise, puisque le poète irlandais - le *file* - avait un rôle public étant le gardien du passé. *Quid* de l'exil de Muldoon dans son rapport à l'Irlande ?

Bien que Muldoon ne soit pas un chroniqueur de l'histoire de son pays, nombreux sont les titres de recueils qui entretiennent un lien plus ou moins étroit avec la notion de patrie et de lieu de mémoire.⁴

Le terme « Moy » du recueil *Moy Sand and Gravel* illustre fort bien à quel point Muldoon joue avec la polysémie. Ce dernier recèle une ambiguïté fondamentale pouvant à la fois signifier « doux, modéré, léger » en tant qu'adjectif, ou bien « boisseau » en tant que substantif. En outre, le toponyme « Moy » est un village dans le Comté d'Armagh près duquel Muldoon est né. Ce petit jeu de cache-cache nous ramène indubitablement vers l'Irlande du Nord. Ce terme est donc une invitation à explorer le lien mnésique qui se tisse entre les États-Unis et l'Irlande du Nord. L'espace poétique transcende ainsi celui de l'exil.

Dans « Cauliflowers », poème publié dans *The Sunday Times* en 1989, l'événement pourrait se passer soit aux États-Unis (il est fait mention d'un motel dans l'Oregon), soit en Irlande du Nord (présence de l'oncle du poète). Toujours est-il qu'une voiture piégée explose, événement récurrent des Troubles. Le titre du poème met l'accent sur le caractère organique du chou-fleur, doté de



qualités surnaturelles et apte ainsi à se métamorphoser en bombe. Il s'apparente ainsi à la notion d'image double chère à Salvador Dalí.⁵ Le narrateur semble être en proie à des hallucinations, lesquelles sont en lien étroit avec la notion de paranoïa.⁶ Le passé resurgit ainsi dans les interstices du présent sur le territoire américain.

De fait, le narrateur est constamment envahi, assiégré, par des souvenirs traumatisants qui pourraient être associés à de l'obsession pho-

bique.⁷ Leur impact est mis en évidence par cette description très vive en lignes brisées puisque la discontinuité de l'écriture poétique reflète la destruction quasi totale causée par l'explosion d'une bombe :

« *the bomb-blast
has rained down clay and stones
and arms and legs and feet and
hands* »⁸

Cet extrait a une forte résonance acoustique lorsqu'on lit à voix haute cet enchaînement de consonnes

occlusives voisées /b/, /d/ et /g/. Ce rythme saccadé est renforcé par la succession des « et (and) » conjonctifs qui paradoxalement lient et hachent à la fois. Selon Clair Wills, « there's a version of Muldoon which is all about breaking things – iconoclasm, “destroyed” sonnets, “exploded” sestinas ». ⁹ Le poète est l'agent de ces sextines¹⁰ « explosées » et de ces sonnets « déconstruits ». Le langage reflète ainsi cette mémoire mutilée. Dans quel(s) espace(s) cette dernière se situe-t-elle ? Entre les États-Unis et l'Irlande ou plutôt entre le réel et le chimérique ?

« *Two places at once, was it, or one
place twice ?* »¹¹

Dans « 7, Middagh Street », Muldoon narre l'histoire de plusieurs artistes à New York lors de la célébration de *Thanksgiving* en 1940. À travers la voix de Louis MacNeice, Muldoon fait référence aux 84^e et 90^e rues à Yorkville, où un cinéma fut la scène de combats entre pro- et anti-nazis dans les années trente :

« *in a movie-theatre
at 85th
and York,
[...] Montagues and Capulets
run riot, as they did five years ago
in Short Strand and Sandy Row.* »
(190)¹²

Ce *flashback* cinématographique nous projette en 1935, année marquée par de fortes violences dans l'ouest de Belfast. Revenons donc au cinéma, puisque ce qui ramène Muldoon à l'Irlande c'est avant tout le “cryptocourant”¹³ de *West Side Story*¹⁴. C'est ainsi par le biais de cette *segue* ou fondu-enchaîné d'événements réels et fictifs qu'il se remémore une réalité qu'il n'a pas vécue, ce qui s'apparente à la no-

tion de post-mémoire.¹⁵ Ainsi, un glissement spatiotemporel s'opère entre New York et Belfast, le présent et le passé, la fiction et la réalité. En outre, l'illusion est telle que ce cinéma américain accueille en son sein une sorte de réactualisation des Troubles des années trente entachée d'anachronismes. En effet, ce conflit passe à la fois pour actuel - immédiat - alors que l'auteur se déplace dans une époque autre que celle à laquelle il appartient. Les simulacres des Troubles s'immiscent dans les interstices spatiotemporels du réel.

Nous avons à travers « Cauliflower » et « 7, Middagh Street », l'exemple d'un type de mémoire, celle dite collective, celle qui se rapporte à l'Histoire, à la nation. Les chronotopes¹⁶ muldooniens offrent au lecteur un "télescopage", un récit à la fois traumatisant, fragmenté, hybride – "bi-spatial" – et anachronique.

« Ready when you are, Mr. De-Milledoon »¹⁷

Comme l'indique *The Prince of the Quotidian*, recueil résultant d'une bonne résolution prise au Nouvel An 1992 consistant à écrire un poème par jour durant le mois de janvier, Muldoon s'attache aussi à la petite histoire.

1987 est un réel tournant pour Muldoon puisqu'il quitte l'Irlande suite au décès de son père survenu l'année précédente. Il semble qu'il ait à se délier de son attachement familial pour libérer et exacerber sa souffrance morale dont le leitmotiv de la madeleine – ou plutôt de la myriade de madeleines – montre la prégnance. Dans « Quoof », poème paternel consacré à la remémoration nostalgique, le mot éponyme (« bouillotte

te ») correspond au sésame familial : « our family word/for the hot water bottle » (112). Cependant, ce fétiche est ensuite assimilé à une épée, « like a sword », (112) évoquant ainsi celle de Damoclès. La madeleine incarnée par la bouillotte est à la fois protectrice et menaçante. Le néologisme « quoof » semble faire écho à l'état pré-Logos souligné à la fin du poème :

*« like the smouldering one-off spoor
of the yeti
or some other shy beast
that has yet to enter the language. »
(112)*

Cette autre bête, assimilée au narrateur, n'a pas encore de nom. L'auteur doit s'approprier son propre nom pour pouvoir exister pour ensuite cultiver le langage :

« S'établir à distance, entretenir la surface, travailler la page comme un sol [...] écrire sous son nom, c'est précisément s'efforcer de se libérer de tout un héritage symbolique qui contraint et qui parasite. C'est violemment s'en prendre à l'enveloppement du corps de la mère tel qu'il retient aussi bien dans une nasse de signes convenus ou imposés. Il s'agit donc alors de pratiquer un systématique « épierage du jardin familial », de désencrasser et de « nettoyer la langue », cela afin de « parvenir à se réveiller » ainsi que l'aurait dit Michaux. »¹⁸

Nombreux sont les poèmes où Muldoon s'en prend ainsi à l'image de la mère comme dans « Profumo » ou « Brazil », ce dernier assimilant le « jardin familial » à un endroit exotique d'Amérique latine. Quant à cet « épierage », bien qu'étant un échec dans « The Coney », ce dernier entraîne néanmoins le nettoyage de la langue mentionné par Maulpoix. De fait, Muldoon "éviscère"

les mots, invente des mots, joue sur leur polysémie et polyphonie tant et si bien que son langage devient parfois crypté, obscur, mais néanmoins exaltant.

« "American," did I write ? British »¹⁹

C'est cette dernière facette de l'écriture de Muldoon que nous souhaiterions aborder pour finir. Le "je" muldoonien doit être envisagé dans sa pluralité.²⁰ En effet, le "je" lyrique est fondamentalement hybride. Il se rapproche de la figure du *trickster*, figure mythologique et folklorique américaine, laquelle illustre le lien entre la fiction et son rapport au réel et à l'histoire. Muldoon excelle dans l'art de la manipulation et, tel un *trickster* des temps modernes, cherche à subvertir la façon dont on appréhende le passé et son lien avec le présent. L'approche oblique adoptée par Muldoon est reflétée dans son utilisation de la rime approximative caractéristique de la poésie irlandaise.²¹

Il sème aussi le doute dans l'esprit du lecteur puisqu'il a dédié un poème à ses *errata*. Perfectionnisme ou perfidie de la part du poète ? Ces oscillations – ces *errata* mnésiques – sèment le trouble dans l'esprit du lecteur. Muldoon explique dans un entretien : « I will bother to guide, and goad, you in the direction of the guide with his goad »²². Le terme « bother » est fort intéressant puisqu'il signifie soit le fait de « prendre la peine de faire quelque chose », soit le fait de « troubler » ou « embrouiller ». Muldoon, loin de guider notre lecture, tente de nous égarer et de nous duper. Non content donc de nous assigner un code de lecture, il s'évertue à le crypter.

Poésie tortueuse, tissée par un poète espiègle, l'écriture muldoonienne ne cesse de nous surprendre et de nous mettre au défi de dissocier l'histoire inventée de celle vécue. Le "je" lyrique règle ainsi ses comptes avec sa mémoire, transformant cette dette mémorielle en un "jeu". Par conséquent, ce récit hybride et lacunaire n'est en fait que le fruit d'une manipulation.

L'écart entre le "je" et l'écriture poétique a fait l'objet de nombreux débats sur la notion d'autobiographie et poésie. Le "je" muldoonien oscille entre fiabilité et faillibilité lorsque nous sommes confrontés à des faits à l'allure autobiographique. En outre, bien que le narcissisme fasse partie intégrante de l'écriture muldoonienne, ce dernier n'est ni direct ni spontané. Muldoon ne se contente pas d'exhiber le "je", il joue avec, le travestit. Ainsi, faire face à la poésie de Muldoon, selon Heaney, c'est être confronté à deux personnages, l'un dit la vérité, l'autre ment : « le problème est de formuler la question qui suscitera une réponse de l'un ou l'autre et qui pourra être décodée de manière fiable »²³. Non seulement doit-on formuler la question, mais il s'agit ensuite de décoder la réponse. Le lecteur se voit ainsi assigné la tâche de briser ce code. ■

Notes

1. Nom donné au conflit en Irlande du Nord qui débuta lors des manifestations pour les droits civiques des catholiques en 1968, et qui se termina en 1998 avec l'accord du vendredi saint.
2. Jean-Michel Maulpoix, in Éric Audinet et Dominique Rabaté, *Poésie et Autobiographie*, CIPM, Farago, 2004, p.26.
3. *Ibid.*, p.25.
4. *Moy Sand and Gravel* (2002); *Meeting The British* (1987); *Names and Addresses* (1978) et *Knowing My Place* (1971).
5. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Dalí : L'œuvre peint*, Köln, Taschen, 2006, p.167. Dalí avait choisi le chou-fleur pour analyser *La Dentellière* de Vermeer. Pour son discours à la Sorbonne du 18 décembre 1955, il était arrivé dans une Rolls Royce

remplie de choux-fleurs.

6. Voir Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975.
7. « Le malade est "assiégé" par la pensée d'un objet ou d'une situation qu'il craint », Jean-Louis Pedinielli et Pascale Bertagne, *Les Névroses*, Paris, A. Colin, 2004, p.70.
8. « Yarrow ». Paul Muldoon, *Poems 1968-1998*, London, Faber, 2001, p.390. Les références suivantes seront entre parenthèses dans le texte. Ce passage évoque « Belfast Confetti » de Ciaran Carson.
9. Clair Wills, *Reading Paul Muldoon*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1998, p.216.
10. Poème de six strophes de six vers et d'une strophe de trois vers.
11. « Deux endroits à la fois, ou un endroit deux fois ? » (331).
12. Short Strand étant une enclave catholique dans un quartier protestant dont l'artère principale est Sandy Row.
13. *Cryptocurrent*. Néologisme fréquemment utilisé par Muldoon en référence aux éléments codés dans un texte.
14. Film musical de Jerome Robbins et Robert Wise sorti en 1961. L'intrigue, inspirée du *Roméo et Juliette* de Shakespeare, se déroule dans les bas quartiers du New York des années 50.
15. *Postmemory*. Marianne Hirsch décrit ainsi l'expérience des personnes entourées des récits des survivants de la Seconde Guerre mondiale.
16. Concept Bakhtinien correspondant à un espace-temps en littérature qui est propre à chaque œuvre et dans lequel les notions de temps et d'espace sont interdépendantes. Par ailleurs, Bakhtine se concentre exclusivement sur la forme romanesque.
17. « C'est quand vous voulez, M. DeMilledoon. » (414).
18. Maulpoix, in Audinet, *op.cit.*, p.29. Dans « The Coney », le lapin fait l'amalgame entre le père et le fils, Patrick et Paul, appelant Muldoon « Paddy Muldoon ».
19. « J'ai écrit "Américain" ? Britannique. » (388).
20. Audinet, *op.cit.*, p.25.
21. *Slant rhyme*. Rime rapprochant deux termes aux sonorités proches : « *ciotach* »/« *Kodak* », pp.330-31. « *Ciotach* » signifie « maladroit » en irlandais.
22. Paul Muldoon, *The End of the Poem*, London, Faber, 2006, p.69. Le terme « *goad* » signifie « aiguillonner ».
23. «The problem is to formulate the question which will elicit an answer from either one that can be reliably decoded». Seamus Heaney, in Tim Kendall, *Paul Muldoon*, Bridgend, Seren Books, 1996, p.209.

L'activité socialiste fabienne d'Annie Besant ou les mécanismes de l'oubli individuel et collectif

> Marie Terrier

L'engagement socialiste d'Annie Besant au sein de la Société fabienne¹ de 1885 à 1890 apparaît insignifiant face au reste de son parcours, mais il relève d'un paradoxe entre le connu et l'inconnu. Contrairement à son programme de réformes parlementaires, à son combat pour le contrôle des naissances et surtout à son œuvre théosophique² et à son projet nationaliste en Inde, son activité aux côtés des Fabiens est sous-estimée. Annie Besant est souvent présentée comme, entre autres, « socialiste à un certain moment »³. D'une part, son combat socialiste est minimisé au sein même des récits de son parcours. D'autre part, dans les études qui portent sur les débuts de la Société fabienne, ses actions sont sous-évaluées car son rôle dans l'organisation politique du mouvement ainsi que sa pensée politique ne sont pas pris en compte. Annie Besant devient une simple propagandiste et une agitatrice des masses déshéritées. Dans cet article, je propose d'interroger l'écriture de l'histoire individuelle, puis collective, afin de montrer comment a été construite une histoire officielle qui ne rend que partiellement visible le passage d'Annie Besant chez les Fabiens. L'accent portera sur le rôle des préjugés, des positions idéolo-

giques et des perspectives rétrospectives qui interviennent au cœur même des processus mémoriels mis en œuvre par les « écrivains » et qui produisent des invisibles souvent difficiles à identifier.

Autobiographie et représentation de soi

Il semble légitime de commencer à chercher les traces de l'activité fabienne d'Annie Besant dans *Une Autobiographie*⁴ qui comporte un chapitre intitulé « Socialisme ». Cependant, une dizaine d'années après les événements, Annie Besant n'insiste guère sur son travail au sein de la Société fabienne, laissant dans l'ombre son rôle dans la définition d'un socialisme évolutionniste⁵ - qui permit aux Fabiens de rejeter avec assurance le socialisme révolutionnaire marxiste - et dans la formulation de la stratégie politique des socialistes anglais. Dans la mesure où elle ne mentionne pas sa contribution aux *Essais fabiens sur le Socialisme*⁶, ni même ses autres opuscules socialistes, elle ne permet pas à son lecteur d'appréhender l'impact de sa réflexion théorique sur la Société fabienne. Elle n'évoque pas sa justification du socialisme et du collectivisme étatique par la théorie de l'évolution,

ni même sa théorisation du socialisme municipal qui sont pourtant devenus des traits caractéristiques de la Société. Elle néglige également son rôle dans l'organisation politique du mouvement, ne faisant aucune référence à l'adoption en septembre 1886 de sa motion en faveur de la création d'un parti politique socialiste qui incita les Fabiens à s'impliquer dans les élections locales et nationales et prépara le terrain à la création du parti travailliste. Annie Besant souligne plutôt son rôle dans la diffusion de la doctrine socialiste et ses tentatives pour organiser des masses ouvrières en souffrance. Elle décrit assez substantiellement sa participation aux manifestations de chômeurs des années 1886-1887 et ses efforts pour obtenir la libération des manifestants arrêtés par la police. La grève victorieuse des allumettières de l'usine Bryant&May, dont elle fut à l'origine, est narrée dans le chapitre traitant de son adhésion à la théosophie. En insistant sur son attitude de compassion face aux souffrances des ouvrières et en louant les actions philanthropiques à leur égard, elle minimise la popularité nationale de cette grève et son impact sur le lancement de la vague de syndicalisation des travailleurs non qualifiés. Derrière

cette image d'une militante humaniste définissant le socialisme comme un idéal de fraternité où chacun serait au service de son prochain, se cache pourtant un penseur prolifique qui a joué un rôle déterminant dans la formulation du socialisme anglais à la fin du XIX^e siècle.

Pour comprendre comment certains aspects de son parcours socialiste sont devenus invisibles, il est essentiel de comprendre que l'écriture d'*Une Autobiographie* suppose, de la part de l'écrivain, un questionnement sur les souvenirs jugés dignes d'être présentés au grand public et conservés en mémoire. Or, lorsqu'elle écrit ce récit, Annie Besant a quitté le mouvement socialiste et dirige la Société théosophique. Elle cherche alors à souligner les liens entre sa pensée socialiste et la théosophie. L'écriture des traces de ses activités socialistes est conditionnée par ses positions idéologiques de 1893. Dans la mesure où la théosophie met en avant la réforme morale et spirituelle des individus, il est logique qu'elle fasse disparaître l'aspect politique de son engagement au profit de l'aspect éthique. Rétrospectivement, Annie Besant n'offre qu'une image fragmentaire de la réalité de ses activités fabiennes qui ne laisse pas entrevoir l'influence de sa pensée et sa popularité d'alors. En tant que sujet de sa propre écriture elle se trouve en position d'autorité pour produire l'histoire officielle de son parcours. Celle-ci s'accompagne d'invisibles que les Fabiens ont également contribué à laisser dans l'ombre.

Autorité et mémoire officielle

Les mécanismes de sélection et d'interprétation qui ont façonné l'image officielle d'Annie Besant se retrouvent au niveau collectif, notamment dans l'ouvrage d'Edward Pease, *L'His-*

*toire de la Société fabienne*⁷. L'autorité de son auteur provient de sa position de secrétaire de la Société, occupée pendant vingt cinq ans. L'article de Bernard Shaw intitulé « Mrs Besant en tant que socialiste fabienne »⁸ a également modelé l'image d'Annie Besant dans la mémoire des Fabiens. Shaw, qui avait lui-même écrit un fascicule sur l'histoire de la Société et qui était devenu un dirigeant socialiste incontournable, se considérait comme idéalement placé pour évaluer la contribution de son ancienne collègue. Bien que Pease et Shaw soulignent son courage et son talent oratoire, une des biographes d'Annie Besant rappelle, à juste titre, qu'« aucun d'eux n'a rendu hommage à ses initiatives politiques »⁹ ; ils ont même largement discrédité sa pensée et ses actions. Par exemple, dans son chapitre consacré à la mise en place de la stratégie politique des Fabiens, Pease passe sous silence le rôle d'Annie Besant, préférant la présenter comme une « agitatrice »¹⁰, quelque peu en marge par rapport au reste du groupe passionné par la discussion raisonnée. Il déclare même qu'elle n'avait rien d'un « penseur politique »¹¹. Evoquant son départ, il explique que le souvenir de ses activités fut vite oublié : « son départ représenta une perte sérieuse, mais il survint lors d'une période d'expansion rapide, si rapide que son absence se fit à peine sentir »¹². L'analyse de Shaw est plus sévère encore. Il présente Annie Besant comme un personnage excentrique et ridicule qui n'était que « la cinquième roue du carrosse »¹³ au sein du travail théorique et organisationnel de la Société.

La position des auteurs explique à nouveau comment une partie des activités socialistes d'Annie Besant est devenue invisible. Dans les années 1910, Pease et Shaw dirigeaient toujours la Société et considéraient

que le renoncement d'Annie Besant à la philosophie matérialiste était un signe de folie et même, une trahison. À ces partis pris idéologiques s'ajoutent des conflits personnels. Annie Besant quitta la Société fabienne alors que ses différents financiers avec Pease, à propos de la publication des *Essais fabiens*, n'avaient pas été résolus. Quant à Shaw, il lui en voulait de s'être rapprochée des autres groupes socialistes et donc d'avoir échappé à son influence. Cette tendance à rendre invisible le sérieux des activités d'Annie Besant a eu un impact considérable sur l'écriture de l'histoire de la Société fabienne dans la mesure où la plupart des études se fondent sur les récits de Pease et de Shaw. En outre, les critiques modernes méprisent souvent la théosophie et ne sont pas enclins à reconnaître la rationalité de la pensée de cette réformatrice. Enfin, une grande partie des historiens de la Société fabienne, Fabiens eux-mêmes, ont tendance à commémorer les activités de ses dirigeants historiques, tels que Shaw et les époux Webb¹⁴, contribuant ainsi à faire disparaître Annie Besant de la mémoire de leur organisation.

La mémoire d'un engagement politique féminin face aux préjugés

Le souvenir d'Annie Besant souffre de sa conversion à la théosophie, choix qui a été, et demeure, souvent dénigré. Cependant, la difficulté à appréhender la totalité de son parcours socialiste provient du différentiel entre ses activités et les attentes de la société à l'égard des femmes. Bien que certains victoriens tels que Ruskin¹⁵ aient envisagé la possibilité pour les femmes de s'immiscer dans la sphère publique, il n'était pas question qu'elles se mêlent des affaires d'Etat, ni même qu'elles fassent usage de leur

raison pour débattre de sujets théoriques. Guidées par leurs émotions, elles devaient se contenter de mener des actions philanthropiques ou de suivre l'exemple de la célèbre infirmière de la guerre de Crimée, Florence Nightingale. Ce type de préjugés a empêché les premiers historiens de la Société fabienne de reconnaître la capacité d'Annie Besant à donner une direction au mouvement socialiste. Ils n'étaient pas seulement aveugles aux talents intellectuels d'Annie Besant, mais également à celui des autres femmes. Ainsi, Pease multiplie les remarques négatives à l'encontre de Béatrice Webb, laissant entendre qu'elle n'avait aucune indépendance intellectuelle vis-à-vis de son mari. Quant à Shaw, il explique que les femmes qui ont succédé à Annie Besant n'ont pas été plus remarquables qu'elle sur le plan de la réflexion théorique.

Dans la Société fabienne, organisation dominée par des hommes, l'égalité politique entre les hommes et les femmes ne faisait pas l'unanimité. Il fallut attendre 1907 pour que ce principe soit inscrit parmi ses règles fondamentales. Pease exprime d'ailleurs son désaccord en affirmant que cette évolution était malvenue¹⁶. La position d'Annie Besant au sein de ce groupe masculin était donc particulièrement délicate. En 1886, elle fut la deuxième femme à être élue au Comité exécutif, mais avec le départ de Charlotte Wilson en 1887, elle demeura la seule femme de cette institution. Parmi les sept auteurs¹⁷ des fameux *Essais fabiens*, Annie Besant était également l'unique femme. Pour dérouter plus encore les conceptions habituelles, dans les années 1880 elle était la personnalité la plus connue du groupe. La misogynie de Shaw est connue et les rancœurs qu'il a

développées envers Annie Besant sont complexes. Désormais reconnu et respecté, il sentait probablement la nécessité de dévaloriser l'image de cette ancienne copropriétaire d'une maison d'édition¹⁸ qui avait accepté de lui venir en aide en publiant ses premiers romans, en feuilleton, dans le périodique qu'elle éditait seule¹⁹. Ces préjugés et ces conflits personnels ont contribué à rendre invisible la popularité passée d'Annie Besant. Son action politique et l'originalité de sa réflexion ont été masquées très tôt, ce qui a favorisé la reproduction des préjugés à son encontre. Ainsi, dans son ouvrage paru à l'occasion du centenaire de la création de la Société, Patricia Pugh décrit Annie Besant comme une militante enthousiaste, plus habituée aux discours enflammés aux coins des rues qu'à la réflexion dans des salons²⁰. La division des tâches intellectuelles et matérielles semble se reproduire en ce qui concerne les *Essais fabiens*. Patricia Pugh explique que Shaw, l'écrivain le plus doué, se chargea du travail d'éditeur tandis que Besant fut nommée responsable de la publicité et des ventes²¹, masquant le fait qu'elle était également accoutumée au travail d'édition. Les préjugés divers sur Annie Besant agissent au cœur des processus mémoriels et produisent des invisibles qui restent dans l'ombre tant que la rationalité et le sérieux de son engagement socialiste ne sont pas reconnus.

Conclusion

Toute histoire officielle, qu'elle concerne une personne ou un groupe, est influencée par les engagements intellectuels de ceux qui l'écrivent et laisse dans l'ombre les personnages et les événements jugés insignifiants, voire dérangeants, *a posteriori*. L'image d'Annie Besant socialiste est tribu-



taire de ces récits qui ont longtemps fait autorité et dans lesquels interviennent des préjugés qu'il est nécessaire de décrire pour prendre conscience de l'existence des invisibles : les siens vis-à-vis de ses propres engagements, ceux des Fabiens envers son adoption de la théosophie et les préjugés latents qui marginalisent la réflexion et le travail politique des femmes. Paradoxalement, Annie Besant a finalement contribué à rendre invisible la partie de ses activités socialistes que les Fabiens eux-mêmes n'ont pas reconnu. ■

Notes

1. Fondée en 1884 à Londres, la Société fabienne était conçue comme un groupe de réflexion sur les moyens concrets de régénérer et de réformer la société capitaliste.
2. D'après son origine grecque, théosophie signifie : sagesse de l'éternel ou science du divin. Pour la Société théosophique fondée en 1875 à New-York, la divinité est à rechercher en chaque homme qui a la capacité de se perfectionner à travers de multiples réincarnations. En 1889, Annie Besant rejoint ce mouvement afin de se consacrer à la construction d'une fraternité universelle notamment en développant les recherches spiritualistes.
3. « Sometime socialist », article sur Annie Besant, Britannica Online Encyclopedia, www.britannica.com/EBchecked/topic/62983/Annie-Besant
4. Annie Besant, *An Autobiography* [1893], Adyar, Theosophical Publishing House, 1999. Le texte intégral de cet ouvrage peut être consulté à l'URL suivante : www.gutenberg.org/files/12085/12085-h/12085-h.htm.
5. Voir par exemple: Annie Besant, *Why I Am a Socialist*, Londres, Freethought Publishing Company, 1886 et en particulier, la première partie intitulée "I am a Socialist because I am a believer in Evolution".
6. Bernard Shaw (dir.), *Fabian Essays in Socialism*, Londres, Fabian Society, 1889.
7. Edward Pease, *The History of the Fabian Society*, Londres, A. C. Fifield, 1916.
8. Bernard Shaw, « Mrs Besant as a Fabian Socialist », *The Theosophist*, octobre 1917.
9. Anne Taylor, *Annie Besant. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 182. « Neither did justice to her political initiatives ».
10. Edward Pease, *op. cit.*, p. 62, 64.
11. *Ibid.*, p. 98.
12. *Ibid.*, p. 99. « Her departure was a serious loss, but it came at a moment of rapid expansion, so rapid that her absence was scarcely felt ».
13. Bernard Shaw, *op. cit.* « The fifth wheel to the coach ».
14. Voir par exemple Margaret Cole, *The Story of Fabian Socialism*, Londres, Heinemann, 1961, écrit par la présidente de la Société fabienne de 1962 à 1980, et Patricia Pugh, *Educate, Agitate,*

Organize, 100 Years of Fabian Socialism, Londres, Methuen, 1984, ouvrage commandé par le Comité exécutif de la Société fabienne à la responsable de ses archives pour commémorer le centenaire de cette organisation.

15. Voir Simon Schama, *A History of Britain, The Fate of Empire, 1776-2000*, Londres, BBC, p. 236.

16. Edward Pease, *op. cit.*, p. 177.

17. Par ordre de publication de leur contribution : Sidney Webb, William Clarke, Sydney Olivier, G. Bernard Shaw, Graham Wallas, Annie Besant, Hubert Bland.

18. Charles Bradlaugh et Annie Besant avaient fondé la Freethought Publishing Company en 1877.

19. La publication de *The Irrational Knot* commença en avril 1885 dans *Our Corner*.

20. Patricia Pugh, *op. cit.*, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 17.

Le remake : jeu de cache-cache avec une mémoire cinématographique

> **Gaëlle Philippe**

Lorsqu'on lie mémoire et cinéma, on fait le plus souvent référence au rôle du cinéma comme support de la mémoire collective d'événements historiques passés. La question, notamment étudiée par Antoine De Baecque,¹ met au jour le cinéma comme instrument de rappel illustrant alors un procédé de création de la mémoire : entre visibilité et invisibilité, romance et réalisme, les événements mis en scène révèlent les dessous d'une mémoire historique, construite. La pratique du remake en matière cinématographique induit alors de nouvelles interrogations quant à la notion de mémoire. Elle ne traite pas d'une mémoire historique, mais plus spécifiquement de la mémoire cinématographique. D'une part, le remake joue avec la mémoire individuelle des spectateurs grâce à des stratégies de communication mettant en lumière la relation variable qu'il entretient avec son original. D'autre part, il participe de manière détournée à l'édification d'une certaine mémoire cinématographique collective par le choix des films susceptibles de faire l'objet de la pratique du remake.

Le caractère usuel du terme et de cette pratique sur nos grands écrans ne rend pas pour autant sa définition exempte de toute ambiguïté. Raphaëlle Moine dans son livre consacré aux remakes hollywoodiens de films français indique que le terme « remake » provient de l'industrie hol-

lywoodienne pour désigner une technique spécifique de fabrication d'un film et pour le démarquer d'autres pratiques de répétition.² Consacrons nous ici à une définition vague et purement cinématographique de l'objet : un remake est un film reprenant l'histoire et les personnages d'un film antérieur. Il se démarque par exemple de l'adaptation, qui suppose l'intermédialité, alors qu'un remake utilise le même médium que sa source. Il se distingue de la suite, celle-ci faisant revivre aux mêmes personnages une situation nouvelle, tandis que le remake reprend autant les personnages que l'intrigue de son original. En comparaison avec d'autres pratiques de recyclage, le remake limite donc encore son originalité à la fois au niveau de sa forme et de son contenu.

Phénomène existant en tous temps et en tous lieux, cette pratique est largement connue, même par le public. Cependant, elle n'est pas toujours reconnue et c'est pourquoi elle se permet de jouer avec la mémoire et les compétences spectatoriennes. D'un point de vue conceptuel, la théorie de Gérard Genette sur la transtextualité littéraire développée dans *Palimpsestes*³ permet d'assimiler le remake à une pratique hypertextuelle. L'hypertextualité est alors la relation de dérivation unissant un texte B, l'hypertexte, à un texte A antérieur, l'hypotexte. Or, bien qu'hyperfilmique (par extension de la théorie de Gérard Genette au cinéma), le remake

entretient une relation ambiguë vis-à-vis de sa référence à tous les stades de son existence. Je reprends ici les trois stades de l'existence d'une œuvre développés par Jean Pierre Esquenazi⁴ : la production, la déclaration, définie comme le moment de présentation de l'œuvre dans l'espace public, et l'interprétation correspondant au temps de sa réception. L'analyse filmique révèle la stratégie du réalisateur, mais une étude pragmatique prenant en considération le parafilm, c'est-à-dire les stratégies commerciales et le métafilm englobant la critique cinématographique et les commentaires des spectateurs, permet de souligner que le réalisateur, bien que présumé seul auteur de son film aux yeux du public, n'est pas le maître du jeu dans le choix de la relation de son œuvre à l'original. L'ambition d'une approche pragmatique du remake et de son fonctionnement médiatique nécessite de limiter le champ d'investigation. Le remake-actualisation, c'est-à-dire la reprise d'un film antérieur de même nationalité, en interrogeant directement la dynamique temporelle à l'œuvre me paraît le plus pertinent lorsqu'il est question de mémoire. Le phénomène hollywoodien contemporain tire son épingle du jeu par son importance quantitative et sa diffusion à l'échelle de la planète.

Je dénombre alors deux stratégies du remake-actualisation hollywoodien contemporain dans ce jeu qui l'oppose à la mémoire que je nomme



en exergue dans le film et autour du film. Par conséquent, la visibilité de la pratique devient l'enjeu essentiel de ce jeu mémoriel oscillant entre trois dynamiques : l'oubli, le souvenir et la commémoration.

Gros plan sur la force d'oubli portée par le remake

La voie du palimpseste étant la plus souvent empruntée, le remake est avant tout une pratique fondée sur l'oubli. La déclaration du film qui masque le plus souvent l'existence du film source est le lieu idéal de mise en œuvre de cette dynamique. Je choisis ici l'exemplification, n'illustrant alors qu'une certaine modalité de présentation de l'objet dans l'espace public. Elle n'est donc pas représentative de tous les remakes. La déclaration de *La guerre des mondes* réalisé par Steven Spielberg en 2005 met l'accent sur son caractère d'adaptation du roman de H.G. Wells (1898) alors même que l'influence de la première adaptation filmique par Byron Haskin en 1954 est palpable, autant au niveau des détails diégétiques adaptés qu'au niveau de leur mise en images. Steven Spielberg crée d'ailleurs un lien explicite avec ce premier film en offrant aux héros du film de Byron Haskin, Gene Barry et Ann Robinson, les rôles des parents de la femme du héros de la seconde version. Ce procédé peut également être interprété comme une tentative de remplacement du film original puisque le réalisateur du remake donne l'opportunité aux acteurs du premier film de pallier l'oubli qui les guette à l'arrivée du remake. Cependant, il arrive que les stratégies de promotion autour du remake mentionnent l'existence du film source. Dans le cas de *La guerre des mondes*, le DVD du film comporte des bonus intitulés « L'invasion, un nouveau regard » ou « *La guerre des mondes*

le palimpseste et le dialogue. Mon usage du terme « palimpseste » diffère de celui de Gérard Genette qui l'utilise pour désigner la présence d'un texte au sein d'un autre. J'y ajoute alors un critère de motivation. En effet, j'extrahis de la définition originelle du terme l'idée que, malgré la superposition, l'œuvre première est effacée en tant que telle et ne survit que par transparence dans la seconde. Par conséquent, mon acception du palimpseste présente un objectif d'effacement de sa référence. La voie du dialogue, quant à elle, correspond davantage à une médiation de son film source et au contraire à la reconnaissance de l'original en tant qu'œuvre.

Le choix de la stratégie ne relève pas du degré de ressemblance d'un remake à son original mais de la visibilité de son hyperfilmicité. Il n'existe d'ailleurs aucune règle contraignante quant à la fidélité d'un remake à son original, que cela soit au niveau de l'intrigue ou de sa forme. Ainsi, du calque proposé par Gus Van Sant dans son *Psycho* (1998), remake du film d'Alfred Hitchcock (1960), à la reprise d'un simple concept - John McTiernan, par exemple, ne reprend du *Rollerball* de Norman Jewison que le jeu⁵ - le contenu d'un remake est loin d'être prédéterminé. Ce n'est pas la quantité des emprunts qui révèle la stratégie adoptée, mais leur mise

revue par Steven Spielberg » faisant référence à la relation entretenue par Spielberg avec le film de Byron Haskin.⁶ Cette mention postérieure à la sortie du film participe davantage à la construction d'un souvenir artificiel. Il ne nécessite pas une expérience individuelle du premier film mais renvoie à sa valeur patrimoniale supposée dans la mémoire collective. Elle accorde alors une place de choix au film original dans l'histoire du cinéma tout en s'appuyant sur le manque d'effectivité de celle-ci dans la mémoire individuelle des spectateurs.

Enfin, c'est d'abord la nature même du cinéma qui conditionne une interprétation fondée sur l'oubli. En effet, la notion d'actualité régit le fonctionnement du cinéma, un film ne restant pas indéfiniment à l'affiche. À ce propos, André Bazin écrivait :

« Les succès cinématographiques sont par définition extensifs et exclusifs, ils se juxtaposent et ne se superposent pas. [...] Lorsque le succès d'un film a été assez grand pour que son souvenir ait encore une valeur commerciale, on ne se borne pas à remettre l'original en circulation, on refait le film. »⁷

Les remakes, que ce soient les remakes-actualisation ou les remakes transnationaux qui adaptent un film étranger pour un public local, ne s'adressent précisément pas au public du film original mais à une nouvelle génération ou à un public culturel différent.

Le remake s'appuie alors sur l'hypothèse de la faiblesse de la mémoire du spectateur et sur le constat du renouvellement permanent du public pour exister comme une nouveauté. Il participe donc à la conception du cinéma comme événement en profitant de ce que le fonctionnement de la mémoire a rendu invisible. Par

la stratégie du souvenir artificiel, le remake exploite les défauts de la mémoire individuelle pour construire sa mémoire du cinéma. La donne change lorsque le souvenir individuel de l'original entre en jeu.

Champ et contre-champ : un souvenir individuel du film original

Indépendamment de toute stratégie du remake, la dynamique du souvenir est avant tout liée aux compétences individuelles du spectateur. Ainsi, le remake, qu'il se présente ou non comme tel dans l'espace public, peut provoquer un souvenir chez le spectateur. Or, si cette carte peut être un atout pour le remake dans la mesure où cette catégorie de spectateurs peut trouver un intérêt ludique à confronter le remake et son souvenir de l'original dans un jeu des différences, elle est une arme à double tranchant. D'une part, une partie de ces spectateurs peut considérer l'existence du remake comme une glorification de l'original et mépriser encore davantage le recours fréquent aux remakes. Certains articles de presse rendent compte de cette tendance lorsqu'ils titrent « Maudits remakes »⁸ ou « La malédiction des remakes ».⁹ D'autre part, de la concurrence des deux films résulte souvent la supériorité de l'original.

Les critiques spécialisés se trouvent souvent dans cette position. Il semble alors que la stratégie dialogique, si elle conduit nécessairement à une interprétation relative en faveur de l'original, subit plutôt une critique positive : ce sont de bons remakes sans pour autant être de bons films. Par exemple, à propos du film *La colline a des yeux*¹⁰, Jean-Christophe Derrien écrit pour *Mcinéma.com* : « Alors que les remakes inutiles sont légion de nos jours, *La colline a des*

yeux version 2006 se justifie tout à fait. »¹¹ En revanche, lors de la stratégie palimpsestuelle, si le remake est démasqué, la critique est souvent sans appel. Jérôme Dittmar résume la tendance majoritaire dans la critique de l'objet en qualifiant par exemple le remake d'*Assaut sur le central 13*¹² de « pâle reflet ».¹³

L'éventualité du souvenir provoqué par le remake vient infirmer l'hypothèse de la faiblesse de la mémoire du spectateur. C'est alors au spectateur de décider du film qui mérite de rester en mémoire. C'est le second postulat, celui du manque d'effectivité de la mémoire collective du cinéma, qui est remis en cause par la troisième dynamique mémorielle.

Zoom sur la dernière carte du remake : la commémoration

La dernière carte du jeu du remake face à la mémoire n'est pas toujours gagnante : alors qu'elle est l'objectif des remakes dialogiques, la commémoration est un effet pervers de la stratégie palimpsestuelle.

Qu'elle soit volontaire ou non, la commémoration participe à l'édification d'une mémoire collective du cinéma en attribuant aux originaux une valeur de « classiques ». Leonardo Quaresima parle de « l'extra-territorialité temporelle »¹⁴ du remake. En effet, en retirant le film original de sa position initiale dans la chronologie du cinéma, le remake lui accorde une valeur intemporelle. Ce processus est intéressant dans la mesure où les films faisant l'objet de remakes ne sont pas par définition les « inoubliables ». Même s'ils ont souvent connu un succès commercial ou une certaine reconnaissance, c'est surtout l'existence du remake qui leur confère une réelle valeur patrimoniale en leur

attribuant un pouvoir d'influence. Ce processus de survalorisation du film original peut inciter les spectateurs à ne se tourner que vers l'original au détriment du remake. Les films ayant choisi l'invisibilité de leur filiation voient alors davantage leur intérêt limité que ceux pour lesquels la commémoration est souhaitée. Ainsi, la commémoration volontaire consiste en la redécouverte du film original grâce à la médiation du remake. C'est le cas par exemple du film *King-Kong*¹⁵ réalisé par Peter Jackson qui, en hommage au film de 1933, semble ne pas pouvoir être entièrement apprécié sans la connaissance effective de son original. Le film de Peter Jackson est en effet truffé de clins d'œil à la première version.

La commémoration qui promeut une conception du cinéma comme monument est facilitée par les stratégies de promotion autour du film original lors de la sortie des remakes. On assiste notamment à la reprise au cinéma ou à la réédition en DVD des films originaux, avec parfois l'allusion au remake comme argument publicitaire. Par exemple, *La planète des singes*¹⁶ avec Charlton Heston ressort en DVD en 2005 et indique sur le verso de la jaquette : « Découvrez le chef-d'œuvre de la science fiction [...] qui inspira le remake de Tim Burton. »¹⁷ La dynamique de commémoration, bien que parfois involontaire, participe donc à une édification directe et collective des films originaux. Ainsi, le remake prouve encore sa capacité à influencer sur la mémoire cinématographique.

Un jeu pipé sous le feu des projecteurs

Le remake mène donc ce jeu de cache-cache mémoriel d'une main hésitante, révélant la multiplicité de l'objet. Entre visibilité et invisibilité de

sa filiation, le remake cherche à profiter des modalités de fonctionnement de la mémoire individuelle et élabore par incidence sa mémoire cinématographique. Mais la mémoire est un adversaire redoutable : tantôt alliée, tantôt rivale, son caractère d'atout ambivalent la rend imprévisible.

Le manque d'honnêteté du remake dans ce jeu est donc loin de lui garantir une victoire absolue. Toutefois, la défaite est relative. S'il est vrai que la comparaison du remake à son original est difficile, la profusion de remakes semble indiquer que cette pratique reste suffisamment bénéfique pour faire des émules.

La télévision apparaît alors comme un enjeu intéressant. Celle qui rencontre des difficultés à construire sa propre mémoire devient l'un des supports de la mémoire cinématographique. Par les films diffusés et surtout rediffusés, elle construit sa propre mémoire du cinéma. L'apparition de remakes purement télévisuels tels que la saga *Les rois maudits*¹⁸ en France ou certaines séries américaines comme *V*¹⁹ ouvre un nouveau terrain de jeu sur le petit écran. ■

Notes

1. Antoine De Baecque, *L'Histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, 2008.
2. Raphaëlle Moine, *Remakes : Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS Editions, 2007.
3. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 11.
4. Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des Œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, Collection U, 2007.
5. Le film *Rollerball* de Norman Jewison est sorti en 1975 alors que le remake de John McTiernan est sorti en 2001.
6. Steven Spielberg, *La guerre des mondes*, 2004, édition spéciale double DVD, Paramount, 2005.
7. André Bazin, « A propos des reprises », *Cahiers du Cinéma*, n°5, Septembre 1951, p. 54.
8. Rafael Wolf, « Maudits remakes », *Le Matin*, 25 juin 2006.
9. Caroline Leroy, Elodie Leroy, Romain Le Vern et Arnaud Mangin, « Dossier 666 : La malédiction des remakes », *dvdrama*, 6 juin 2006 [www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-](http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/dossier-666-la-malediction-des-remakes-page-1-5007762-760.html)

[dossier/dossier-666-la-malediction-des-remakes-page-1-5007762-760.html](http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/dossier-666-la-malediction-des-remakes-page-1-5007762-760.html) [en ligne].

10. Alexandre Aja réalise *La colline à des yeux* (*The Hills Have Eyes*) en 2006, remake du film du même nom écrit et réalisé par Wes Craven en 1977.

11. Jean-Christophe Derrien, « Rester vivant », *MCinéma.com*, 2006.

12. Jean-François Richet réalise *Assaut sur le central 13* (*Assault on Precinct 13*) en 2004, remake du film de John Carpenter réalisé en 1976.

13. Jérôme Dittmar, « Fiction sans mémoire », fluctuat.net, Art, culture, société, poil à gratter <http://cinema.fluctuat.net/films/assaut-sur-le-central-13/1125-chronique-fiction-sans-memoire.html> [en ligne].

14. Leonardo Quaresima, « Loving Texts Two at a Time: The Film Remake », *Cinémas*, volume 12, numéro 3, printemps 2002, p. 82.

15. Peter Jackson réalise en 2005 son *King-Kong*, inspiré du film réalisé par Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper en 1933.

16. Franklin J. Schaffner réalise *La planète des singes* (*Planet of the Apes*) en 1967. Tim Burton en propose un remake en 2001.

17. Franklin J. Schaffner, *La planète des singes*, DVD (1967, 20th Century Fox, 2005).

18. Josée Dayan réalise en 2005 pour France 2 *Les rois maudits*, adaptation télévisuelle en cinq épisodes de l'œuvre de Maurice Druon, qui fut déjà transposée sur le petit écran en 1972 par Marcel Jullian et mis en scène par Claude Barma.

19. La chaîne NBC proposait, à partir de 1983, la série *V*, créée et réalisée par Kenneth Johnson. En 2009, ABC en diffuse un remake écrit et adapté par Scott Peters.

Hermano Lobo (1972-1976) : le dessin humoristique au service de la mémoire sous Franco

> **Marine Lopata**

La question de la mémoire est au cœur des préoccupations actuelles de la société espagnole. Trente-cinq ans après la mort de Franco, la guerre civile et les quarante ans de dictature qui l'ont suivie restent une période sombre de l'histoire du pays et la société espagnole peine à exorciser ses démons. Aux violents affrontements de 1936-1939 qui déchirent l'Espagne, succède une longue période de répression, censure et privation des libertés individuelles. Refusant de reconnaître ses crimes, le régime franquiste plonge le pays dans un bain d'amnésie générale. Au sortir de la dictature, l'Espagne s'engage dans un processus de transition démocratique sans qu'aucune reconnaissance officielle ne soit accordée aux victimes du franquisme. Ce n'est que bien plus tard, en 2007, que le gouvernement espagnol vote une loi pour la Mémoire Historique¹. Son action consiste principalement dans le retrait au sein des espaces publics de tout symbole franquiste et dans l'ouverture des fosses communes dans lesquelles ont été enterrés les restes des victimes. Cette loi est la première tentative de reconnaissance officielle du gouvernement espagnol vis-à-vis des opposants au régime franquiste assassinés, puis, plongés dans l'oubli et l'anonymat. Le climat fortement controversé dans lequel le gouvernement de José Luis Zapatero tente de l'appliquer en dit long sur la difficulté

de l'Espagne, aujourd'hui encore, à revenir sur son passé récent. Comme son nom l'indique, cette loi place la « mémoire » au cœur du débat, une mémoire qu'elle présente comme oubliée, manipulée et volontairement tronquée par le franquisme et qu'elle tente de réparer afin d'apaiser les esprits.

S'il aura fallu attendre trente ans pour que le gouvernement espagnol reconnaisse officiellement les crimes commis, nombreux sont ceux qui bravent la censure sous la dictature, bien souvent au péril de leur vie, pour faire émerger ce que le franquisme occulte. Durant les dernières années du régime, tout un pan de la presse espagnole participe activement à la lutte au service de la mémoire et contre la dictature. Au sein de cette presse d'opposition qui voit le jour à partir des années soixante, notamment grâce à l'abandon de la censure préalable stipulée par la nouvelle loi sur la Presse de 1966, nous porterons notre attention sur le journal humoristique *Hermano Lobo*, une publication qui choisit de combattre la censure et l'oubli de façon originale et percutante. En premier lieu, nous verrons comment le journal parvient à braver la censure en recourant à des formes langagières indirectes : l'humour et le dessin, et comment il exploite les possibilités significatives et suggestives que lui offrent ces deux types

de langage pour réaliser un important travail de mise en scène des invisibles de la mémoire : non seulement les victimes du franquisme, mais également leurs bourreaux et les actes de barbarie effacés de la mémoire collective. Puis, dans la deuxième partie de cette étude, nous formulerons l'hypothèse que la portée du journal ne se limite pas seulement à la représentation et la dénonciation d'une mémoire invisible, nous montrerons qu'*Hermano Lobo*, par le biais de l'humour et du dessin, joue un rôle significatif dans l'amorce du processus de remémoration individuel et collectif de toute une société, un travail de deuil qui s'actualise aujourd'hui.

Représenter et dénoncer par l'humour et le dessin

Hermano Lobo (1972-1976) est une des revues phares du franquisme tardif. Dès son apparition, cette publication se démarque au sein de la presse humoristique par son style d'humour critique et combatif, pointant la censure pour mieux la dénoncer et la transgresser. Elle tire son originalité du langage qu'elle utilise pour s'opposer à la dictature franquiste, en privilégiant l'humour et le dessin par rapport au texte. D'après Ivan Tubau, la création d'*Hermano Lobo* répond à une véritable nécessité, celle de transformer en humour politique, de façon indirecte, ce qui ne peut se

Image 1



dire librement². Dans un contexte qui interdit la liberté d'expression, tout point de vue contraire aux principes franquistes ne peut s'énoncer directement et il est également totalement défendu de représenter le régime et ses piliers : l'Église et l'Armée. Pour contourner cette censure langagière, il faut recourir à d'autres formes de langage plus suggestives que le discours d'opposition traditionnel. C'est le dessin et l'humour qu'*Hermano Lobo* choisit de privilégier. L'humour, tout d'abord, parce qu'en jouant sur le sens des mots, il suggère plus qu'il ne dit et évite ainsi de se heurter de plein fouet aux interdits. L'humour, parce qu'il se meut sur le terrain de la suggestion, peut représenter

une voie(x) privilégiée pour rendre compte du vécu individuel et collectif. Telle est l'idée que met en avant Luciano de Armas et que reprend Ivan Tubau, lorsqu'il avance que le l'humour de Chumy Chúmez, le fondateur du journal *Hermano Lobo*, peut être considéré comme l'une des voie(x) qui représente le mieux la réalité d'une époque :

« *El humor de Chumy Chúmez [...] es un humor más incisivo y demolidor que muchos sesudos editoriales y comentarios de pseudoliberales, pseudodemócratas y pseudosocialistas y, sobretodo, más real. Es el reflejo y retrato fiel de la España de hoy. Es, muchas veces, lo que no se puede decir con palabras y se insinúa por el camino*

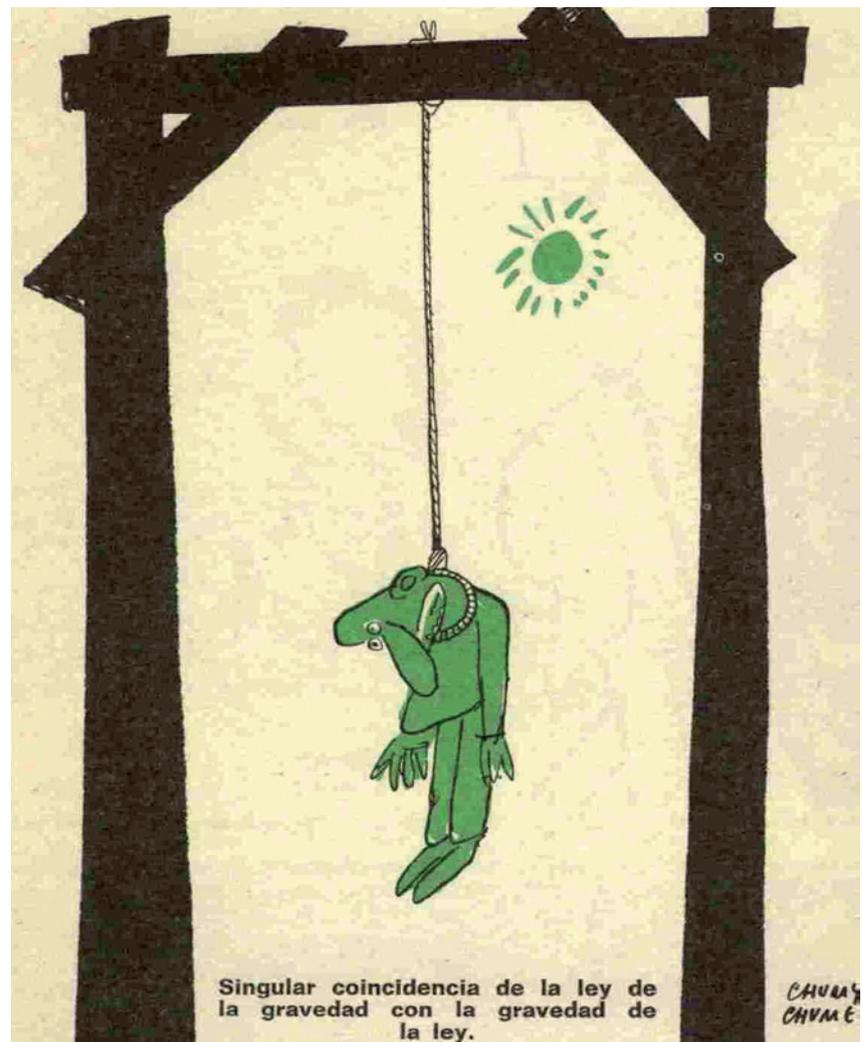
más tolerante del humor. Es un luchar por lo evidente con la única arma efectiva : la ironía. »³

Quant au dessin, il offre de multiples possibilités interprétatives et présente un avantage fondamental sur les mots, pour signifier ce que ces derniers ne parviennent pas à exprimer. Le dessin permet ainsi, tout comme l'humour, de contourner les contraintes discursives imposées par la censure, c'est ce que souligne le dessinateur humoristique français Plantu lorsqu'il dit : « le dessin est séduisant, son pouvoir de suggestion est très important et il permet d'exprimer les choses qui sont interdites. »⁴ Mais c'est également un autre type de contraintes discursives que

le dessin permet de dépasser, celle des limites du dicible, du pensable et du représentable, celle des affects tels que le traumatisme et la souffrance, éprouvés par des individus muselés par la censure et soumis à la répression.

C'est le présent oppressant, mais également le passé douloureux, que mettent à nu les dessinateurs d'*Hermano Lobo*. L'imagerie des auteurs renvoie à un univers de mort et de souffrance que l'on peut envisager comme la représentation symbolique de cette frange de l'histoire de l'Espagne. Par le recours à l'humour noir, *Hermano Lobo* s'attaque à la dictature et en particulier, à ses non-dits et à ses crimes. Cet humour grinçant et ravageur agit comme une véritable arme de subversion contre le régime franquiste. Avec un certain détachement, il donne à voir les choses les plus horribles pour dénoncer la cruauté et l'absurdité du monde, montrant que, même si « on peut vivre *normalement* en Espagne, [...] la dictature est là dans la répression, la menace, la mort. »⁵

Image 2



De tous les dessinateurs de la revue, OPS est sans aucun doute l'un des grands maîtres de l'humour noir. Ses dessins sont rarement accompagnés de texte. Le monde que peint OPS est un monde sans mots, marqué par la cruauté et le dégoût. Ses personnages ressemblent à des cadavres, des morts-vivants, avec leur visage taché d'ombres, leurs yeux globuleux, leur corps souvent mutilé et difforme. Mais les personnages ne sont pas les seuls à être atroces, les scènes représentées dans les dessins le sont également : maltraitance, torture, tuerie... OPS peint un monde où l'horreur est omniprésente et où l'existence humaine n'est que souff-

rance, un monde qui semble être la représentation symbolique de l'Espagne franquiste, des persécutions et des privations dont souffre la population espagnole, bridée par la censure et la répression et tiraillée par des crimes impunis, société qui ne peut donc penser librement ni faire le deuil des atrocités commises pendant la guerre civile et les premières années du franquisme. (cf. image 1⁶)

C'est à travers des scènes de guerre, de torture, d'exécution, ainsi que par des images de cimetières, de cercueils, de bourreaux, de personnages à la bouche et aux yeux bâillon-

nés ou volontairement cachés, que les dessinateurs d'*Hermano Lobo* dénoncent et font émerger la partie tronquée et oublieuse de la mémoire du franquisme.

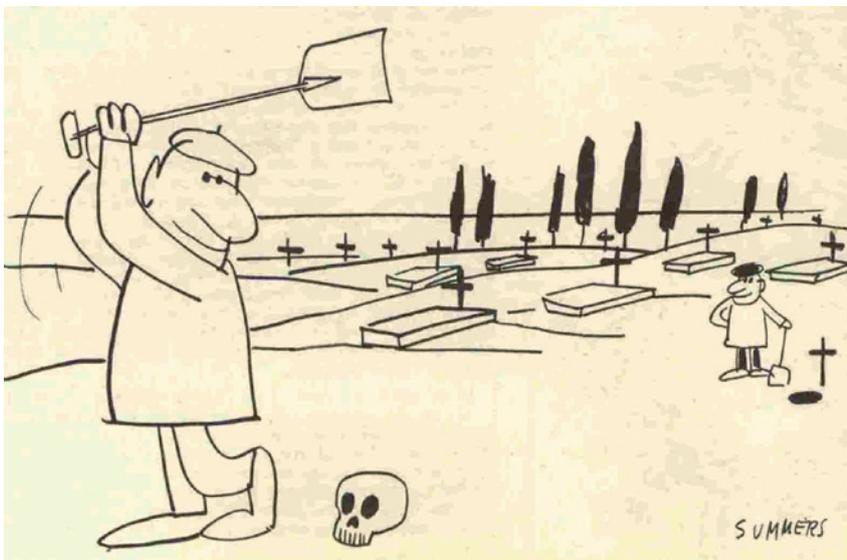
Chumy Chuméz joue sur la symétrie inversée de la sémantique « Étrange coïncidence entre la loi de la gravité et la gravité de la loi »⁷ pour montrer une pendaison sous un soleil narquois. (cf. image n°2⁸)

Summers représente ainsi un homme en train d'écrire, se faire trancher la tête par une hache. L'auteur du crime n'apparaît qu'à travers une bulle prononçant des excu-

Image 3



Image 4



ses. Le ton léger de ces dernières contraste avec la vision d'horreur de la tête coupée et du sang jaillissant. (cf. image n°3⁹)

Summers toujours, introduit dans une mise en scène banale représentant deux individus jouant au golf, des éléments dissonants et faisant symboliquement référence à la mort : cercueils, croix. Il représente, par exem-

ple, un golfeur muni d'une pelle (en guise de club), qui s'apprête à frapper une tête de mort (en guise de balle). (cf. image 4¹⁰)

Ainsi surgissent les invisibles de la mémoire, victimes et bourreaux, car si le franquisme refuse de reconnaître ses crimes, il refuse également de considérer la responsabilité de leurs auteurs.

À aucun moment on ne trouve une quelconque allusion directe à la guerre civile dans *Hermano Lobo*. Cependant, celle-ci émerge malgré tout de façon indirecte, souterraine, au travers des thèmes de la guerre et de la mort. Un dessin de Gila représente un homme devant un peloton d'exécution face au Général qui lui commande de ne pas protester au risque d'être fusillé une deuxième fois. (cf. image n°5¹¹)

Les images de guerre et de mort renvoient aux stigmates de la guerre civile. En sur-représentant les traumatismes et la violence contenus dans celle-ci, l'imagerie de la guerre et de la mort dans *Hermano Lobo* agit en exorcisant les horreurs de la guerre et ses séquelles sur les survivants. La revue parvient ainsi, par le biais de l'image et de l'humour, à dénoncer le poids écrasant de la censure et de la répression et à sortir de l'obscurité et de l'oubli un passé tabou.

Le dessin humoristique au service de la reconstruction individuelle et du deuil collectif

En se donnant pour tâche de représenter l'irreprésentable, la revue contribue, également, au travail symbolique qui opère par l'intermédiaire de l'art et de la culture. La société espagnole du franquisme tardif n'a pas fini d'« enterrer ses morts », ni de pa(e)nsen les traumatismes de la dictature. L'humour noir d'*Hermano Lobo* symbolise certaines des violences subies et agies, fait sortir de l'oubli un pan enclavé de l'histoire de l'Espagne, et libère les affects anxigènes du lecteur de l'époque, comme le montre ce dessin où Chumy Chuméz aligne trois cercueils. Sur le premier « ci-gît mon passé », sur le troisième, « ci-

gît mon futur », et sur le deuxième, celui du milieu, « présent en cours de tournage ». (cf. image n°6¹²)

Le recul pris par l'humour évite en effet la répétition traumatique d'une confrontation trop brutale avec le réel et le refus défensif d'en assumer une part. Les dessinateurs d'*Hermano Lobo* mettent en scène une palette de personnages qui fonctionnent comme supports d'identification pour le lecteur : d'une part les victimes (personnages torturés, morts ou démunis face à l'adversité) ; et d'une autre, les bourreaux (représentations traditionnelles mais également aristocrates arrogants et hypocrites, hommes d'affaires impitoyables). Cette large gamme de représentations permet au lecteur d'identifier librement chaque personnage en fonction de ce qu'il vit consciemment et inconsciemment, et de penser les crimes du franquisme en se dégageant de ses pulsions morbides pour accéder à une conscience plus nuancée. Il est probable que cela engendre également un effet cathartique sur les dessinateurs eux-mêmes, dont certains ont vécu la guerre civile.

Les dessinateurs placent également le lecteur en position de témoin de l'histoire - individuelle et collective - face aux actes de barbarie et de déshumanisation d'un régime totalitaire. Les actes de violence commis pendant la guerre civile et le franquisme sont du même ordre que ceux qui ont été perpétrés pendant la deuxième guerre mondiale par les nazis: tortures, exécutions, disparition des corps et tentative d'occultation des abus commis. L'effet de relance subjective recherché par la revue évoque le concept de *Kulturarbeit* (« travail

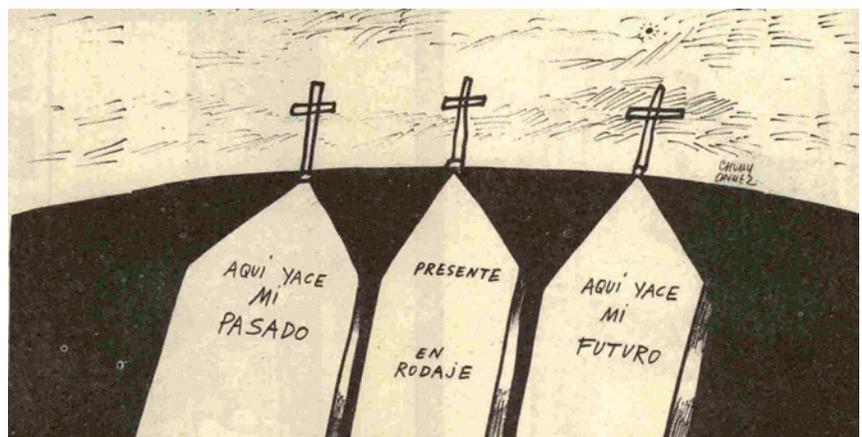
de la culture » en allemand) développé puis abandonné par Freud et réhabilité aujourd'hui par la psychanalyste Nathalie Zaltzman pour penser la notion de « crime contre l'humanité »¹³. Nathalie Zaltzman avance l'idée que le totalitarisme et les camps de concentration provoquent l'écroulement de la *Kultur*, qu'elle définit comme la force de médiation entre l'individuel et le collectif « qui œuvre à arracher l'évolution humaine à l'attraction du meurtre. »¹⁴. Au regard de cette définition, l'écroulement de la *Kultur* signifie la perte d'une identi-

fication commune et devient une réalité « pour ceux qui l'ont vécu et ne lui ont pas survécu et pour ceux qui sont restés en vie, et pour ceux qui sont nés après eux¹⁵ ». Nathalie Zaltzman insiste bien sur le fait que les répercussions du totalitarisme touchent également les générations postérieures qui ne l'ont pas vécu. Survivre aux organisations totalitaires et concentrationnaires implique donc, pour Nathalie Zaltzman, la réconciliation entre l'individuel et le collectif, « la tâche de traiter, individuellement et collectivement, la blessure capitale portée à la *Kul-*

Image 5



Image 6



tur, à l'œuvre de pensée qui cimente l'ensemble humain. »¹⁶. Cette tâche passe avant tout par le *Kulturarbeit* qui « transforme une expérience traumatique brute, individuelle et collective, en œuvre interprétative commune »¹⁷. Pour illustrer son propos, N. Zaltzman prend comme exemple la littérature concentrationnaire grâce à laquelle; « le conflictuel le plus singulier, mais en même temps le plus commun à tous, se transforme en voie interprétative pour l'ensemble¹⁸. Cette réflexion nous permet de mettre en lumière le travail symbolique que réalise la revue *Hermano Lobo*, dont le titre, inspiré de la théorie de Hobbes «l'homme est un loup pour l'homme», pointe d'emblée l'enjeu de déshumanisation et de la violence. Comme dans le cas de la littérature concentrationnaire, la pluralité esthétique des dessinateurs du journal a valeur de témoignage. Elle permet la réintroduction de la question du sujet et la réaffirmation de son importance face au collectif, deux notions que le franquisme a mises à mal en supprimant les libertés individuelles. La réflexion de Nathalie Zaltzman à propos du *Kulturarbeit* nous permet ainsi d'enrichir notre approche de la revue *Hermano Lobo* en insistant sur la possibilité réparatrice que le journal offre à ses lecteurs, qu'ils aient été témoins ou non des atrocités commises pendant la guerre civile et les premières années du franquisme.

Ce n'est donc pas seulement pour rendre visible une mémoire occultée et tronquée par le régime franquiste qu'œuvre *Hermano Lobo*, il fournit à ses lecteurs de véritables supports d'identification, qui leur permet de se réapproprier leur histoire de façon individuelle au sein du collectif. En cela, il contribue également à l'amorce du travail de

deuil de toute une société face aux impensables de sa mémoire. Bravant la censure, les dessinateurs de la revue témoignent de leur résistance intime. Sans jamais le nommer, ni clairement le représenter, le franquisme est constamment suggéré. Les auteurs mènent un double combat sur le front de l'oubli : faire place aux traces encore vives de la dictature, malgré la répression du régime, et déjouer le refoulement individuel qui touche majoritairement la population espagnole marquée par ses traumatismes. Leur humour et leur créativité subjectivent et rendent pensable ce que la dictature et ses violences avaient anéanti : le sentiment d'appartenance à l'espèce humaine et les possibilités de s'y identifier. ■

Notes

1. « Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. »
2. Iván Tubau, *El humorismo gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelone, Mitre, 1987, p.244.
3. *Ibid.* p.164 : « L'humour de Chumy Chuméz [...] est un humour bien plus incisif et destructeur que bon nombre d'éditoriaux savants et de commentaires pseudo-libéraux, pseudo-démocrates et pseudo-socialistes et, surtout, bien plus réel. Il est le reflet et le portrait fidèle de l'Espagne actuelle. Il permet, bien souvent, de dire ce que les mots ne peuvent exprimer et ce que l'on insinue par le biais de l'humour. Il incarne la lutte pour l'évidence avec pour unique arme effective: l'ironie ».
4. Aude Carasco, « Entretien Plantu, dessinateur et cocréateur de la fondation *Dessin pour la paix* », 17/03/2008, www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2332172&rubId=5548 [en ligne]
5. Céline Gesret, *Humour et transition dans l'Espagne franquiste à travers les dessins des deux hebdomadaires satiriques : La Codorniz et Hermano Lobo (1966-1976)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Rennes 2, septembre 2001.
6. *Hermano Lobo*, n°60, p.11.
7. « Singular coincidencia de la ley de la gravidad con la gravidad de la ley »
8. *Hermano Lobo*, n°7, p.11.
9. *Ibid.*, n°5, p.6.
10. *Ibid.*, n°10, p.14
11. *Ibid.*, n°23, p.4
12. *Ibid.*, n°15, p.15
13. Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936
14. Nathalie Zaltzman, *La Résistance de l'humain*, PUF, 1999, p.2

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Nathalie Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, PUF, 2006, p.106

18. <http://pages.infnit.net/ferenczi/HistoireetKulturarbeit.html> [en ligne]

Exploration d'une mémoire homosexuelle dans le cinéma underground américain

> Julien Mustin

Dans une société où le discours dominant impose ses règles, sociales et culturelles, il est intéressant de voir qu'à partir d'une mémoire intime et personnelle, exprimée en marge et en image, peut se cristalliser une mémoire collective. Les films expérimentaux du cinéma underground new-yorkais déplacent à la fois les codes cinématographiques de réalisation et de diffusion, mais aussi la manière de penser et de représenter la sexualité. En s'appuyant sur quatre de ces films, et plus particulièrement sur *Un Chant d'Amour* de Jean Genet, l'article se propose de regarder comment, en *homosexualisant* des images et fantasmes de la culture commune, de l'Histoire, certains cinéastes sont parvenus, malgré eux, à sédimenter au cinéma une mémoire « invisible » d'un groupe minoritaire.

Le mouvement underground naît au début des années 1950 à New York et s'organise autour de la figure centrale de Jonas Mekas. Il regroupe des cinéastes de pratiques diverses tels que Kenneth Anger, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Maya Deren, Jack Smith et plus tard Andy Warhol et la Factory. Ces cinéastes ont pour projet commun de travailler en dehors du système en place dans une « dynamique de rébellion contre Hollywood » et pour la défense de « l'autonomie d'expression »¹. En revendiquant

les imperfections techniques des films comme un choix esthétique mettant en avant l'aptitude à innover et à surprendre, ils vivent et travaillent en dehors des standards américains. Ce qui permet aux personnes en marge, comme les féministes, les émigrés et les homosexuels de s'exprimer et de montrer leur travail sans se soucier de la rentabilité. En 1960, Mekas, accompagné de cinéastes, producteurs, acteurs, distributeurs et directeurs de salles, forme le New America Cinema Groupe (N.A.C.G), pour proclamer sa révolte contre le cinéma officiel (manifeste dans *Film Culture* en 1961²), qui deviendra en 1962 la Film Maker's Cooperative.

Une fantasmagorie affichée

En apparence et techniquement profondément différents du cinéma hollywoodien classique, les films de l'underground rejettent les règles cinématographiques établies par les grands studios américains. Ils se jouent des modes de diffusion (salons privés, universités, cinémas indépendants), de narration, de montage, de durée et de format. En se réappropriant et en relisant les lieux et l'histoire propres à une culture commune occidentale, *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), *Un Chant d'Amour* de Jean Genet (1950), *Flesh* de Andy Warhol et Paul Morrissey (1968), *Pink Narcissus* de James

Bidgood (1971), donnent à voir frontalement et pour la première fois une sexualité en marge. Ils rendent visible un imaginaire homosexuel tout en s'inscrivant dans une histoire dont l'homosexualité est exclue, tant d'un point de vue cinématographique que social.

Le film de Genet par exemple, *homoérotise* (en faisant du corps de l'homme un objet de fantasme érotique pour d'autres hommes) l'expérience de la prison en abordant les thèmes de la trahison, de la domination, de la soumission. Son œuvre se construit en partie sur la fascination qu'il a - tout comme certains homosexuels - pour le milieu carcéral, dans lequel les rapports de pouvoir sont basés sur la force et le plaisir. Dans *Fireworks*, Kenneth Anger aborde le fantasme du marin et s'en approprie les stéréotypes : sa « légendaire beauté », ses muscles moulés par les vêtements, l'abandon facile du corps à la chair. Cet univers, exclusivement masculin, instaure comme aux prisons, un climat de proximité pendant de longues semaines. Le fantasme lié à la possibilité de multiples rencontres se retrouve aussi dans la figure du prostitué, à la fois vecteur du monde de l'interdit et de la dépravation. Il est celui qui répond au désir immédiat comme à la soumission. *Flesh* et *Pink Narcissus* imaginent chacun une forme de



prostitution différente. Le premier est lié au fantasme nord américain de l'homme viril et hétérosexuel, alors que le second renvoie plutôt à la figure de l'éphèbe, jeune et sensuel, présente dans l'imaginaire depuis l'antiquité.

De fait, ces films nous invitent à une visite virtuelle d'un musée où se concrétise, en image, une mémoire homosexuelle, *invisible* sous cette forme directe et fantasmée auparavant. Outre la représentation des «parias» que sont les prisonniers et les prostitués, on trouve dans ces films des références à l'antiquité et au «beau classique». Inconsciemment, ils renvoient au milieu helléniste d'Oxford du 19^e siècle, où Walter Pater et John Addington redécouvrent la pensée grecque et les «amours socratiques». ³ L'antiquité est d'ailleurs clairement citée dans une séquence de *Flesh* où Joe

Dalessandro, prostitué sur la 5^e avenue de New-York, pose nu pour un artiste (un client). À sa demande, Joe prend des poses de statues grecques, de Praxitèle au discobole de Myron. On trouve aussi ces références dans les *Beefcakes* du photographe Bob Mizer. Ce dernier avait aménagé un studio dans sa maison pour y prendre des photos de jeunes hommes dévêtus, qu'il publiait dans sa revue culturelle *Athletic Model Guild*. ⁴ Fait intéressant, la photographie était alors un médium permettant aux identités en marge «de s'exprimer sans craindre la répression» ⁵ lorsqu'elle se justifiait d'être artistique.

L'évocation de l'antiquité est un moyen d'accéder à un paradis perdu pour des générations d'hommes ayant grandi avec la médicalisation de l'homosexualité, tout comme un moyen de lutter contre les préjugés mœurs (Wilde, Gide, Proust, Green).

L'idéal du beau classique, évoqué par la nudité du corps de l'homme est aussi perceptible dans le film de Jean Genet, comme le note Nicole Brenez ⁶, lorsqu'un des prisonniers prend la pose de l'esclave mourant de Michel-Ange. La référence culturelle à la statuaire grecque permet, sous la tutelle de l'art, de transfigurer la réalité immédiate et d'exposer les corps à d'autres horizons, d'autres univers. En affichant ces références, les cinéastes exposent frontalement une mémoire jusque là cachée dans les images cinématographiques.

En dehors des références à la statuaire antique, la structure même des films nous pousse à la déambulation comme dans un musée. Dans *Un Chant d'Amour*, chaque cellule devient la vitrine d'une œuvre à contempler où le corps de l'homme est mis en avant ; le point de liaison entre ces «œuvres» étant le gardien regardant par le ju-

das des portes. Dans *Pink Narcissus*, le personnage, Bobby, nous conduit dans ses fantasmes par l'intermédiaire des miroirs tapissant sa chambre. Son regard *homosexualise* alors clairement différentes époques et désirs. L'image de l'Orient, avec un homme dansant nu sous des perles pour le plaisir d'un autre, l'image de la tauromachie, dans laquelle le double éconduit de Bobby jette une fleur au Bobby matador, l'image de la Rome Antique, montrant à la fois l'esclave et l'empereur sous les traits du jeune homme, ou encore l'image des toilettes publiques et celle des motards. *Fireworks* quant à lui, fantasme sur les rencontres violentes et amoureuses, possibles sur les quais des grandes villes.

Une visibilité problématique

Dans ces films, l'homosexuel n'est plus un déviant ou un malade tel qu'il était représenté dans le cinéma hollywoodien d'avant *Stonewall*.⁷ Mais la déviance, telle qu'elle est assimilée par le discours commun, devient vecteur d'un fantasme et d'une construction identitaire dans laquelle les codes se voient réappropriés par les homosexuels et redéfinis. L'homosexualité n'est ni sous-entendue, ni en marge, mais clairement affichée. Dans le cinéma underground les personnages ne sont plus voués à « l'ostracisme, à la discrimination et ne subissent plus leur sort quotidien »⁸. En développant un système de diffusion en dehors des circuits commerciaux, les cinéastes peuvent interroger la représentation du désir de l'homme pour l'homme tout en se jouant de l'image conventionnelle de la virilité hollywoodienne. De Kenneth Anger à Andy Warhol, les films traduisent le passage du cinéaste comme sujet, dans lesquels la vie interne est révélée par les rêves, à une personnalité en tant que « surface extérieure »⁹ qui doit être observée.

Didier Roth Bettoni distingue quatre grands moments dans la représentation de l'homosexualité au cinéma : « les années folles », correspondant à l'époque des garçons efféminés et du travestissement comique (Chaplin, Laurel et Hardy), « les années du placard », des années 1930 aux années 1960, pendant lesquelles l'homosexuel est un déviant dangereux (*Laura* d'Otto Preminger) ou un criminel (*La Corde* d'Alfred Hitchcock). Le sujet est médicalisé, l'homosexuel devenant un malade qu'il faut soigner (*La Fureur de Vivre* de Nicholas Ray). Les années dites « militantes » pendant lesquelles l'homosexuel est évoqué avec moins de culpabilité. Puis, les années de la « visibilité », au tournant des années 1990 et de l'évocation du sida (Derek Jarman)¹⁰.

Des années 1930 aux années 1960, le cinéma hollywoodien est soumis aux règles du code Hays qui interdit « tout mouvement inconvenant » et taxe l'homosexualité de double pornographie (en tant que sexualité et en tant qu'homosexualité). Cependant, les scénaristes comme les réalisateurs et acteurs de la période, utilisent un certain nombre de signes et un langage particulier pour contourner la censure et être compris par les spectateurs homosexuels. La lecture « gay » que fait Vito Russo des grands films américains comme *Ben-Hur* (1959) et *Spartacus* (1960) dans son étude *The celluloid closet*¹¹, relève les éléments qui font appel à un imaginaire et une sensibilité propres aux homosexuels et montre comment l'image négative véhiculée par ces films a durablement installé des stéréotypes.

De la même manière que l'homosexualité était attaquée lorsqu'elle était abordée en littérature au tour-

nant du 20^e siècle (procès d'Oscar Wilde en 1895 et d'Eulenburg en 1907, attaques contre André Gide pour corruption de la jeunesse et perversité), le cinéma underground montre la manière dont la société répond à un discours qui n'obéit pas aux règles. La réaction sociale et judiciaire face à ces images tend à politiser le travail des cinéastes du mouvement, faisant entrer un discours minoritaire et une mémoire en marge dans le débat public.

Interdit en France pendant 25 ans parce qu'il montre une histoire d'amour entre deux prisonniers, *Un Chant d'Amour* de Jean Genet est assez symptomatique des changements qui se jouent au cinéma durant les années 1960 quant à la représentation et la visibilité de l'homosexualité dans le cinéma américain. Bien que français et réalisé en 1950, la diffusion de ce film aux Etats-Unis provoque remous et débats. Lorsque Papatakis, le producteur du film, vend une copie à la *Film Maker's Co-Opérative* de New York en 1964, Jonas Mekas lance une série de projections publiques qui sont suivies de descentes de police et d'arrestations. Il est alors accusé d'outrage aux bonnes mœurs. L'acharnement des forces de l'ordre est relayé dans la presse. De New York à San Francisco les attaques montrent que le débat fait rage autour de la liberté artistique, revendiquée par les cinéastes. D'un côté il y a les défenseurs de la liberté et de l'art, de l'autre il y a les tribunaux qui jugent le film pornographique, inintéressant et indigne d'être montré. *Un Chant d'Amour* sera d'ailleurs le premier cas de censure d'un film en Californie¹². Anaïs Nin, qui voit le film à l'université de Los Angeles, prend alors publiquement sa défense dans le *Los Angeles free press*.

« *Le film de Jean Genet, Un Chant d'Amour, trouve que la vraie moralité réside dans l'esthétique et dans la nature de l'expérience. La beauté puissante de ce film sur l'amour homosexuel saisit l'essence même de l'amour par sa sincérité et son absence de vulgarité. Genet est un poète de l'érotique et il a créé un chant d'amour avec tant de fierté et de style qu'il exprime finalement la beauté de tous désirs. La seule moralité est celle du grand artiste qui peut susciter la fierté de l'expression sexuelle.* »¹³

Dans ce début des années 1960, le film de Genet partage l'affiche de la censure avec un autre film du mouvement, *Flaming Creatures* de Jack Smith, montrant une orgie homosexuelle. Lorsque Mekas se fait arrêter en 1964, ces deux films sont au programme d'une séance organisée à New York. La polémique qu'ils provoquent alors met à rude épreuve la décision des juges. Tous deux posent la question de la libre représentation de l'homosexualité à l'écran et par conséquent, de la liberté d'expression elle-même¹⁴. L'affaire est renvoyée devant la Cour Suprême des États-Unis qui décidera finalement que la censure est anticonstitutionnelle. Cet épisode marque l'affirmation d'un désir de visibilité qui précède et accompagne le mouvement de libération. La censure aura donné le moyen au cinéma d'exprimer et de questionner l'image gay, tout en montrant qu'une mémoire existe en dehors du schéma classique de représentation négative de l'homosexualité.

En jouant sur les codes de représentation par la mise en récit de personnages (du stéréotype de l'homosexuel efféminé, au monstre à éliminer, en passant par le rêveur affichant ses fantasmes), de l'invisibilité à la visibilité, ces films participent autant au besoin d'affirmation

qu'aux revendications pour le droit des minorités sexuelles. Ils ouvrent le champ à un cinéma gay tout en inspirant d'autres cinéastes comme Martin Scorsese, qui rappelle l'importance d'un Kenneth Anger dans la préface de l'édition DVD des films de ce dernier.¹⁵ Le théoricien Richard Dyer dira que « le film underground était l'espace dans lequel le cinéma gay pouvait émerger à ce moment là aux États-Unis ».¹⁶

À la volonté de dépasser l'interdit et les tabous fait écho une mise en scène qui transcende les codes cinématographiques traditionnels. Au-delà d'un mode de fabrication artisanal des films, le mouvement revendique une liberté totale de l'artiste, qui, loin d'ignorer les codes de narration du cinéma classique, se les réapproprie pour donner un nouveau sens à l'image. Autour du cinéma underground se cristallise une mémoire cinématographique « gay », qui ne cessera d'être interrogée et travaillée par les générations suivantes, dans le discours de la norme. ■

Notes

1. Alain et Odette Virmaux (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial*, Edition du rocher, Paris, 1994. Voir aussi Dominique Noguez, *Une Renaissance du Cinéma : Le Cinéma « Underground » Américain*, Paris, Klincksieck, 1985.
2. Dominique Noguez, *Une Renaissance du Cinéma*, op.cit., pp. 30-34.
3. Voir sur ce sujet Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
4. Pour se faire une idée du travail Bob Mizer, voir le film *Beefcake* de Thom Fitzgerald sorti en 2004.
5. Yve Mike, « Un regard queer sur la photographie », *Préférence mag*, H.S (volume 1), France, 2006, pp.6-15.
6. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck & Larcier s.a, Paris, Bruxelles, 1998, p.157.
7. Emeutes des 27 et 28 juin 1969 marquant le point de départ des mouvements pour la revendication des droits civiques des homosexuels, faisant suite à une descente de police dans le bar du Stonewall Inn. Voir sur ce sujet David Carter, *Stonewall: The Riots That Sparked The Gay Revolution*, St.

Martin's Griffi, 2005.

8. Louis-Georges Tin (dir.), *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, Presse universitaire de France, 2003.

9. Richard Dyer, « Underground and after », in *Now you see it*, Londres, Routledge, 1990, pp. 102-173.

10. Didier Roth-Bettoni, *L'homosexualité au Cinéma*, La Musardine, Paris, 2007.

11. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1987.

12. « Hard core pornography issue (Prison homo pic rises) », *Variety*, 245, n° 6, 28 déc. 1966.

13. Anais Nin, *Journal* (t. VI), Paris, Stock, 1977, pp.486-488.

14. Jerry Tartaglia, « La sensibilité « gay », les films d'avant-garde Américains », in « Cinémas Homosexuels », Garsi Jean-François (dossier réunis par.), *Cinemaction*, n°15, été 1981, pp.153-156.

15. *The Films Of Kenneth Anger*, volume I, Fantoma Films, 2007.

16. Richard Dyer, « Underground and after », in *Now you see it*, op.cit., p.172.

L'oubli :

dialogue entre Sigmund Freud et Paul Ricœur

> Yaël Granier

Dans l'histoire de la pensée, les philosophes ont apporté chacun un élément de réponse à l'énigme du fonctionnement de l'oubli, de Descartes à Bergson¹ en n'oubliant pas Nietzsche qui, dans *Considérations inactuelles* (1873), affirme que « tout acte exige l'oubli »². La psychanalyse va apporter à la philosophie une explication au difficile travail de remémoration. La théorie psychanalytique se fonde à partir de l'expérience de résistance observée pendant les cures analytiques. Si les souvenirs ne parviennent pas à revenir à la surface de la conscience, cela signifie qu'une instance, que Freud nomme inconscient, agit sur nos souvenirs. Paul Ricœur ne cessera de réfuter cette assertion psychanalytique et de remettre en question la démonstration freudienne, car la limite de la psychanalyse est qu'elle n'apporte pas la « preuve »³ de ce qu'elle avance. Pourtant, Ricœur fait non seulement référence aux concepts freudiens dans ses essais, en particulier dans celui sur la mémoire et l'oubli, mais il reconnaît à plusieurs reprises l'importance des travaux de Freud. Cependant, le propos de Ricœur n'est pas celui du père de la psychanalyse ; la problématique du philosophe s'articule autour du collectif. Pour Ricœur, il s'agit en effet de dénoncer « la surenchère de la mémorisation portée au secours de la remémoration »⁴. Dans une visée plus sociale, Ricœur met en garde contre tout « dressage »⁵ de la mémoire car le risque est d'imposer une seule vérité donc de créer une His-

toire artificielle. C'est pourquoi, à titre individuel et collectif, la question du visible et de l'invisible se trouve être avant tout une discussion sur l'*ars memoriae* et l'*ars oblivionis*.⁶

L'oubli ou l'organisation de la mémoire

La mémoire est relative au temps : elle permet sa préhension. Au moyen de souvenirs, d'images, de symboles, celle-ci crée un sens entre l'individu et le temps. La question mnésique apparaît très vite dans *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000) comme essentielle à une société car « à la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé »⁷. Mais devant cette recherche de la vérité historique, des résistances s'installent sur le chemin de la remémoration. Ricœur évoque le concept freudien de « refoulement » dans le chapitre consacré aux « abus de la mémoire artificielle : les prouesses de la mémorisation »⁸. Il faut rappeler que, dans *L'Interprétation des rêves* (1900), Freud élabore une théorie qui met en évidence un processus constaté au cours de séances avec ses patients : le refoulement, qui inaugure par la même occasion la découverte de l'inconscient. Au cours des séances d'hypnose avec Joseph Breuer, Freud constate que les patients chassent, repoussent, refoulement à l'état de veille le vécu ressenti comme insupportable pour le Moi. Ainsi, les souvenirs pénibles se trouvent expulsés de la conscience pour se fixer dans la partie invisible de la

mémoire : l'inconscient. Cependant, ce phénomène d'oubli ne signifie pas « l'effacement des traces »⁹. À la place du souvenir perdu, le symptôme apparaît et se répète¹⁰. Ricœur souligne d'ailleurs combien les travaux de Freud sont essentiels pour saisir la problématique de l'organisation sociale de la mémoire :

« Freud fait deux propositions thérapeutiques qui seront pour nous de la plus grande importance, au moment de transposer l'analyse clinique au plan de la mémoire collective. »¹¹

Le refoulement et la répétition sont les deux concepts qui permettent de développer la théorie de Ricœur selon laquelle la trace perdue que l'on tente de retrouver fait l'objet d'abus. En ce sens, le travail de remémoration présente le risque d'être faussé par des manipulations idéologiques. D'une part, la société refoule les événements qui lui semblent dévalorisants et d'autre part, elle répète ce qu'elle n'a pas résolu. Ricœur le formule ainsi : « Ce que les uns cultivent avec délectation morose et ce que les autres fuient avec mauvaise conscience, c'est la mémoire-répétition »¹². Aussi, la société organise les événements dans le dessein de construire une « mémoire heureuse »¹³. Toutefois, si l'on se réfère à la théorie freudienne, il semble impossible de maîtriser totalement l'oubli de la même façon qu'il semble vain de présenter une mémoire collective unique ; la mémoire présente des limites, comme le



constate Ricœur : « on ne peut pas se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter ». ¹⁴ De ce fait, en quoi l'oubli protège-t-il l'individu et la société ?

L'inoublié

Le passé est un souvenir géré par des instances : l'inconscient pour Freud, la société pour Ricœur. Cela signifie que « tout récit comporte par nécessité une dimension sélective ». ¹⁵ Une

sélection de souvenirs, impliquant des intérêts cachés qui incitent à écarter des consciences individuelle et collective l'aspect dévalorisant d'un fait ; Ricœur le présente ainsi :

« Mais cette dépossession ne va pas sans une complicité secrète, qui fait de l'oubli un comportement semi-passif et semi-actif, comme on voit dans l'oubli de fuite, expression de mauvaise foi, et sa stratégie d'évitement motivée par une obscure volonté de ne

pas s'informer, de ne pas enquêter sur le mal commis par l'environnement du citoyen, bref par un vouloir-ne-pas-savoir. » ¹⁶

Pour autant, l'individu peut-il maîtriser le visible et l'invisible selon des priorités personnelles ? Ricœur voit en l'oubli un abus quand il devient une stratégie de « fuite » et « d'évitement » ¹⁷. En revanche, Freud décrit l'oubli comme le résultat d'un conflit de pulsions que le sujet ne parvient pas à résoudre et sur lequel il n'a aucune emprise : c'est l'origine de sa souffrance. Parce qu'il ne peut dénouer ce conflit, le mécanisme de refoulement se met en place, ainsi que le définit Freud : « l'essence du refoulement ne consiste qu'en ceci : mettre à l'écart et tenir à distance du conscient ». ¹⁸ Ce travail de mise à l'écart est celui de la mémoire. Toute la difficulté de la remémoration est alors à la fois de retrouver l'événement perdu et de le restituer fidèlement. Dans *Pour une psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), Freud explique les deux phénomènes qui entravent le chemin vers le souvenir réel :

« En ce qui concerne le mécanisme d'oubli proprement dit, je puis donner les indications suivantes : les matériaux de nos souvenirs sont sujets, d'une façon générale, à deux influences : la condensation et la déformation. [...] Comme ces processus de condensation et de déformation s'étendent sur une longue durée, pendant laquelle tous les nouveaux éléments contribuent à la transformation du contenu de la mémoire, nous croyons généralement que c'est le temps qui rend les souvenirs incertains et vagues. [...] L'inconscient se trouve, d'une façon générale, en dehors du temps. » ¹⁹

L'accès au souvenir est complexe, mais Freud parvient à constater au cours des cures que rien ne peut être

oublié, sinon le symptôme n'existerait pas. D'une certaine manière, nous pourrions dire que rien ne se perd, ni ne se crée avec la mémoire. Avant tout, l'oubli révèle le travail de sélection réalisé par la mémoire. Ricœur repère aussi l'étrangeté de l'oubli : « Les pans entiers du passé réputés oubliés et perdus peuvent revenir »²⁰. Autrement dit, la mémoire ne permet pas l'oubli entier, c'est pourquoi cet inoublié peut faire l'objet d'interprétations qui peuvent être des manipulations doctrinales. Dès lors, comment gérer cet inoublié ?

L'oubli : l'individuel et le collectif

L'oubli est une organisation de la mémoire. Néanmoins, cette structure temporelle ne peut devenir une « mémoire obligée »²¹, c'est-à-dire uniformisée. La question de l'oubli sélectif se pose autant pour l'Histoire et la philosophie que pour la psychanalyse. Comme le rappelle Ricœur, Freud a su lier l'individuel et le collectif : « Il esquisse chemin faisant des lignes de transposition de la sphère privée à la sphère publique »²². En effet, la mémoire est double : celle du sujet se conjugue avec celle du groupe. Il peut y avoir rupture entre ces deux mémoires. Dans ce cas-là, le souvenir ne devient qu'un aménagement de l'oubli : on retient ce qui arrange l'*ego*. Mais l'oubli fait partie de la condition historique et humaine. Nous sommes condamnés à vivre avec et à partir de cet invisible. En ce sens, Freud a élaboré la théorie du « refoulement originaire » dans *Métapsychologie*. Le psychanalyste présente ainsi sa thèse :

« Nous sommes donc fondés à admettre un refoulement originaire, une première phase du refoulement, qui consiste en ceci que le représentant psy-

*chique (représentant-représentation) de la pulsion se voit refuser la prise en charge dans le conscient. Avec lui se produit une fixation ; le représentant correspondant subsiste, à partir de là, de façon inaltérable et la pulsion demeure liée à lui. C'est là une conséquence des propriétés des processus inconscients. »*²³

Si l'oubli est inéluctable, « qu'est-ce se souvenir ? »²⁴ La question posée par Ricœur trouve un début de réponse grâce à un concept freudien qu'il reprend :

*« La remémoration, dès lors, est ce qui doit remplacer la répétition. La lutte contre la résistance – ce que Freud appelle *Durcharbeiten* (« perlaboration ») – n'a pas d'autre but que de rouvrir le chemin de la mémoire. Mais qu'est-ce se souvenir ? Ce n'est pas simplement évoquer certains événements isolés, mais devenir capable de former des séquences significatives et des connexions ordonnées. En bref, c'est être capable de constituer sa propre existence en forme d'histoire de telle façon qu'un souvenir isolé ne soit que le fragment de ce récit. »*²⁵

La recherche de l'invisible du point de vue du psychanalyste est possible dans le cadre de la cure. La quête de vérité ne peut se faire sans accepter que l'invisible nous échappe et que nous ne pouvons pas restituer avec exactitude le passé. Mais, la société est-elle prête à accepter l'invisible ?

Si le destin du souvenir et du passé est l'espace de l'oubli, cela signifie que l'inconscient est dédié aux images et aux événements les plus désagréables. Il faut donc pour cela accepter la théorie freudienne selon laquelle tout Homme naît oublieux parce qu'angoissé, et que ce trop plein d'angoisse provoque un « trou noir », c'est-à-dire l'inconscient. Pour la société, il faudrait imaginer qu'il

existe aussi un inconscient collectif. Certains comme Carl Gustav Jung l'ont défendu. Ce n'est le propos ni de Freud ni de Ricœur. Le philosophe et le psychanalyste valident bien le fait que l'oubli est essentiel à la société de la même façon qu'il l'est pour le sujet ; Ricœur conclut ainsi son essai sur la mémoire et l'oubli par ces derniers mots :

*« Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli. Sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachevément. »*²⁶

L'avenir de l'invisible

S'il est acquis que la mémoire peut être manipulée, le législateur a la tâche de légiférer au bénéfice d'une certaine mémoire et de condamner tout oubli pour le bien collectif. Comme le remarque de nouveau Ricœur : « Tout ce qui fait la fragilité de l'identité s'avère ainsi occasion de manipulation de la mémoire, principalement par voie idéologique »²⁷.

L'éthique permet alors un travail de sélection de priorités en correspondance avec les valeurs d'une société conçue comme agrégats de communautés, mais la difficulté qui réside dans la tâche du législateur est de ne privilégier aucun groupe. Les philosophies morale, politique et sociale semblent avoir du mal à circonscrire les frontières du juste oubli au sein de la société, tant le choix d'une mémoire, donc le choix de l'oubli, peut entraîner des iniquités. Il provoquerait une guerre des mémoires et une réparation juridique des préjudices mémoriels. Dans ce contexte d'égalité mémorielle, de nouveaux conflits seraient créés, cette fois-ci moraux. En revanche, la psychanalyse a pu délimiter la question de l'oubli par la création du concept

de refoulement, processus placé à l'intérieur d'un conflit pulsions / Moi. Il reste à la philosophie à créer un concept qui permette de définir l'oubli au sein d'une économie sociale à l'intérieur de laquelle tout comme dans le schéma freudien les instances ont chacune leur fonction invisible.

En conclusion, la portée historique et philosophique que l'on donne à l'oubli dépend du choix réel et pragmatique des instances : c'est la sphère de la loi. Pour autant, créer des lois mémorielles revient à imposer une mémoire, ce qu'a toujours dénoncé Ricœur. Il serait toutefois déraisonnable de conclure : « à chacun sa mémoire ». La conséquence immédiate de laisser à chacun son libre-arbitre est que des dérives sémantiques, donnant lieu à des interprétations erronées, avantagent un groupe plutôt qu'un autre, ce qui, par voie de conséquence, inciterait le législateur à imposer une mémoire unique comme une idéologie nationale. Mais, avant d'œuvrer pour une juste mémoire, un travail préalable de connaissance et de reconnaissance de la condition historique reste indispensable puisque « c'est l'oubli qui rend possible la mémoire ».²⁸ « L'énigme de la présence de l'absence »²⁹ est loin d'être résolue tant « l'oubli a partie liée avec la mémoire ».³⁰ ■

6. Le texte *De Oratore* de Cicéron présente l'art de l'oubli et l'art de la mémoire, respectivement défendus par deux personnages : Simonide et Temistocle.

7. Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 26.

8. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 69.

9. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 553.

10. La compulsion de répétition est un concept freudien complexe à définir en quelques phrases, car Freud, comme c'est le cas pour la plupart des éléments de sa théorie, n'a jamais cessé de le faire évoluer. L'essentiel est de comprendre que le patient répète plus qu'il ne se souvient. Ce « répéter » intéresse tout particulièrement Ricœur pour la question de la mémoire collective. Le philosophe parlera de « mémoire-habitude ». (Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.* p. 558).

11. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 93.

12. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 96.

13. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 94.

14. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 579.

15. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 579.

16. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 580.

17. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 580.

18. Sigmund Freud, « Le Refoulement » in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 47.

19. Sigmund Freud, *Pour une psychopathologie de la vie quotidienne, op.cit.*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1979, p. 291.

20. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 576.

21. *Ibid.*, p. 585.

22. *Ibid.*, p. 578.

23. Sigmund Freud, *Métapsychologie, op.cit.*, p. 48.

24. Paul Ricœur, *Écrits et Conférences, Autour de la psychanalyse, op.cit.*, p. 32.

25. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 32-33.

26. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 657.

27. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 579.

28. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 573-574.

29. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 57.

30. Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 553.

Notes

1. Paul Ricœur cite abondamment Henri Bergson, notamment son essai : *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), dans le chapitre consacré à « L'Oubli et la persistance des traces », in *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2000, p. 554.

2. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 205.

3. Paul Ricœur, *Écrits et Conférences 1, Autour de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2008, p. 7.

4. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 553.

5. Le terme « dressage » est souvent employé par le philosophe René Descartes auquel Paul Ricœur fait souvent référence dans son essai.

Biographies des auteurs

Lenice Barbosa

Lenice Barbosa est doctorante en Cinéma à l'École doctorale Arts & Médias (ED 267) à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, membre de l'EA 185 - *Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel* (IRCAV). Ses recherches portent sur le cinéma d'auteur et l'art contemporain dans lesquels « La couleur en cinéma » se manifeste en tant qu'instant esthétique et cénesthésique.

Marine Lopata

Marine Lopata est doctorante à l'ED 122 à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle et rattachée au CREC. Agrégée d'espagnol en 2008, actuellement chargée de cours à l'université de Paris-Dauphine et en première année de doctorat à l'université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Marie Franco. Sujet de thèse « *EL PAPUS* (1973-1987) : sexe, satire et politique pendant la Transition démocratique espagnole ». Mémoire de Master de Recherche soutenu en septembre 2009 : « analyse de l'humour dans les deux premières années de publication de la revue espagnole *Hermano Lobo* (1972-1976) », sous la direction de Serge Salaün.

Julien Mustin

Julien Mustin est doctorant en Etudes Cinématographiques à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (ED 267, « Arts et Médias »). Il travaille sur le cinéma *Underground* américain, ainsi que sur le *New Queer Cinema* et est rattaché à l'UMR ARIAS - Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle. Il est également membre du comité de rédaction de la revue *Poli Politique de l'Image* et co-rédacteur en chef de la revue en ligne *Poli Plus*.

Alexandra Tavvry

Doctorante en littérature anglophone (études irlandaises, ED 514) à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Alexandra Tavvry est lectrice de français au *Trinity College Dublin*. Elle a obtenu un Master II en 2009 et commencera une thèse de doctorat en poésie nord-irlandaise à la rentrée 2010. Elle travaille plus particulièrement sur le poète contemporain Paul Muldoon et a notamment participé à plusieurs colloques : « Has Paul Muldoon Given Up the Shannon for the Shenandoah? Linguistic Hotchpotch in Paul Muldoon's Poetry » (2009); « *Trompe L'œil* in Paul Muldoon's Poetry: From *Ekphrasis* to *Catharsis* » (2009) et « *Plan B* : Diptych or polyptych? » (2010).

Yaël Granier

Yaël Granier est doctorant en Littérature française et comparée (ED 120) à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Il est rattaché à l'équipe d'accueil 4400, « Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines » (CNRS) et au Centre d'études sur le roman des années cinquante au contemporain. Inscrit en première année de thèse, ses recherches portent sur « Le dernier homme » chez Montherlant, Muray et Houellebecq. Parallèlement, il poursuit un Master 2 en philosophie, spécialité études psychanalytiques, à l'université de Montpellier.

Lou Merciecca

Lou Merciecca débute une thèse à l'ED 120, « Littérature française et comparée » sous la direction de Mireille Calle-Gruber et co-dirigée par Philippe Daros. Elle s'intéresse à la porosité des genres chez Marguerite Duras. Ses travaux de Master 1 et de Master 2 portaient respectivement sur les formes de la parole chez Marguerite Duras, dans *Hiroshima mon amour* et *Le Ravissement de Lol V. Stein* et sur l'économie de l'écriture dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Écrire*, et *C'est tout*.

Gaëlle Philippe

Doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication à l'ED 267, à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Gaëlle Philippe prépare une thèse sous la direction de François Jost intitulée : « Le remake-actualisation : une norme de création universelle ? ». Rattaché au CIM / CEISME, elle est vacataire au sein du CEISME pour le projet financé par l'ANR « Qu'est ce que la création télévisuelle ? » dirigé par François Jost, ses recherches articulent un travail personnel axé sur la construction médiatique de l'objet « remake-actualisation » qu'il soit cinématographique ou télévisuel, à un cadre de réflexion à la fois plus global et plus spécifique sur les enjeux de la télévision.

Marie Terrier

Agrégée d'anglais, Marie Terrier est en première année de thèse à l'EDEAGE (ED 514), à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Titulaire d'un contrat doctoral, elle donne également des cours à l'UFR d'anglais de Paris 3. Elle travaille sous la direction de Franck Lessay sur l'histoire des idées politiques et religieuses en Angleterre au sein du laboratoire PRISME (EA 4398). Ses recherches portent sur le parcours socialiste d'Annie Besant dans les années 1880. Elle s'intéresse tout particulièrement aux nombreux écrits publics d'Annie Besant : articles de journaux et opuscules qui se trouvent principalement dans des bibliothèques londoniennes.