

Récits d'archives

Nathalie Piégay-Gros



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/473>

DOI : 10.4000/elh.473

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2014

Pagination : 73-87

ISBN : 978-2-271-08208-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Nathalie Piégay-Gros, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/473> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.473>

Récits d'archives

Quelques exemples suffisent à rappeler que la passion des archives gagne tous les domaines de la société et de la création: augmentation extraordinaire des documents conservés¹, expositions constituées principalement, si ce n'est exclusivement, d'archives d'écrivain, publication de livres de documents d'archives², recours aux archives dans les œuvres plastiques, installations et performances (Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Sophie Calle, Philip Auslander...), dans les films documentaires et de fiction (par exemple Harun Farocki). Autre indice de cette inflation de l'archive, qui rejoint, sans aucun doute, la passion de la commémoration et le régime du présentisme: la substitution fréquente du terme «archive» (ou «archives») à celui de «document». Or l'archive est un document particulier, non pas par sa nature (tout peut faire archive), mais par le traitement qu'il a subi: il n'y a pas d'archive sans fonds d'archives, qui suppose archivage, c'est-à-dire rencontre avec une institution qui sélectionne, classe, inventorie, et prévoit les conditions de la consultation³. La non-distinction qui est faite, aujourd'hui, entre le document qui n'a été conservé que par un individu, simple trace documentaire donc, et l'archive institutionnelle est un

indice supplémentaire de cette passion des archives, qui se substitue à l'empire du document. On a pu ainsi parler d'archives à propos du recours à ses journaux intimes que fait Annie Ernaux dans *Les Années*⁴. Il nous semble, dans un premier temps, nécessaire de rétablir la distinction entre document et archives pour analyser les enjeux de l'inclusion de ces dernières dans la fiction.

Rappelons pour commencer que le document est une forme⁵ sans autonomie, qui, déplacée dans l'œuvre, change de statut. L'inflation actuelle des documents dans la création narrative et cinématographique, bien étudiée⁶, ne peut se comprendre si l'on ne prend pas la mesure d'un double héritage: celui de la méthode de l'enquête propre au XIX^e siècle, en particulier le naturalisme, défini par son usage de la documentation et du document, d'une part; d'autre part, celui du dadaïsme et du surréalisme, qui ont inventé un art du montage et de la combinatoire et fondé leur démarche sur un rapport singulier au document: rapport poétique, expérimental, ethnographique. En outre, le récit documentaire engage une critique de l'information, en réaction à une surabondance toujours plus grande de documents, dont les modes de production et

de circulation peuvent être interrogés, déplacés par la littérature⁷.

L'héritage naturaliste du XIX^e siècle fait du document un enjeu majeur de la critique du réalisme et des rapports qu'il institue avec les savoirs ou avec l'héroïcisation et la mythologisation de la représentation. Après que le document a été considéré comme un matériau qui reste dans les soubassements du roman (et que l'on peut attester, par exemple dans les récits d'enquête de Zola⁸), il devient un matériau exposé, voire constituant entièrement le corps du texte (Alexander Kluge⁹). Quelles que soient les formes de son traitement, il contribue toujours à une critique des impensés et des ressorts du réalisme : soupçon jeté sur l'authenticité du document, violence du document brut, ou au contraire conscience qu'il est déjà une représentation, qui sera reprise par une représentation seconde.

L'héritage dadaïste et surréaliste est plus complexe : il a promu les dispositifs du montage, du collage et de l'assemblage, et, sous une forme radicale, celle du *ready-made*. Le document, alors même qu'il est circonstanciel, c'est-à-dire sans autonomie, est, avec ces dispositifs, hissé au rang d'œuvre (ou d'objet) autonome¹⁰. Et à ce titre, il constitue, à soi seul, une critique de l'œuvre d'art et relève de la démarche antilittéraire ou antiartistique de l'avant-garde dadaïste et surréaliste. Pour autant, l'enquête ne disparaît pas de la démarche surréaliste : elle y est même en un certain sens essentielle et explique la proximité des surréalistes avec l'ethnographie et la psychanalyse. On peut parler, avec Michel Murat, d'une démarche « méta-documentaire¹¹ » : le surréalisme cherche à « documenter le surréel¹² » comme à enregistrer toutes les traces de l'inconscient, quelles que

soient les formes d'expression qu'il peut prendre. À ce titre, il valorise l'expérience, cherche même à engager une méthode qui consisterait en une « expérimentation de l'expérience¹³ ». On sait que l'écriture automatique en signera l'échec, mais les documents produits ou recueillis manifestent à chaque fois l'articulation possible ou rêvée de l'art et de la vie, dans ce qu'elle a de plus contingent, de plus circonstanciel : le document est en ce sens, et en ce sens seulement, poétique (et antilittéraire).

Le soupçon porté sur le document est poursuivi dans les fictions réalistes critiques des années soixante et soixante-dix, en réaction à l'hypermédiatisation de l'information : le document apparaît comme un simulacre, le produit d'un système qui le valorise puis l'oublie, le manipule et le fait passer pour un réel qui n'est, peut-être, qu'images et représentations. Sa valeur d'information ou d'illustration est souvent discutée ; son statut de preuve peut être remis en doute.

Ces trois grands âges du rapport que la littérature a entretenu avec le document mériteraient assurément des nuances, mais tous interrogent de manière spécifique le rapport entre document et archive. Le paradigme réaliste et naturaliste valorise le document comme produit de l'enquête : là réside son potentiel romanesque. Il peut être archivé *a posteriori*, en tant qu'il a été un élément de la généalogie de l'œuvre, mais dans l'œuvre, il n'est pas exposé en tant que tel. Il est un hors-d'œuvre : il la précède (c'est la valeur généalogique du document, qui aujourd'hui fait oublier sa valeur première, d'enseignement et d'information) et reste extérieure à elle. Le paradigme surréaliste valorise le

document en tant qu'il est un instantané, une trace éphémère. Archivé, il s'ancre dans une temporalité et une série qui n'étaient pas les siennes. Car il y a une résistance, voire une répulsion, du surréalisme à l'archivage: c'est l'enregistrement immédiat et instantané des traces, de fragments de réel, érigés parfois en collection, qui fait sens. Il importe plus que jamais à l'heure du «tout-archive» de rappeler que le projet d'une conservation institutionnalisée est étrangère au surréalisme: «Que toute démarche de mon esprit soit un pas, et non une trace¹⁴», écrivait Aragon dans la préface à l'édition de 1924 du *Libertinage*. C'est ainsi que le document est en un sens plus difficilement détachable de l'œuvre, car il n'en est ni un avant ni un pourtour: il est l'œuvre – ou ce qui en tient lieu. Mais tout est archivable, et l'exposition des collections de Breton à Drouot en 2003 a été la première étape d'une transformation du document en archive¹⁵. Autrement dit, les dessins de Nadja, dans *Nadja*, conservés et exposés au musée d'Art moderne ou archivés sur le site *André Breton*, n'ont pas le même statut. Surtout, le surréalisme, comme toute avant-garde, s'est avéré hostile à l'idée même d'archivage: le parti pris du document était résolument un ancrage dans le présent, tourné vers le futur. La passion, ou le mal d'archive, relèvent d'un présentisme (le document est conservé et utilisé pour servir le présent) et d'une mémoire inquiète, voire pathologique. Mais le régime dominant est un rapport à l'authenticité.

Le paradigme de l'information situe dans une sorte de conaturalité le document et le document d'archives: l'ère de l'information sait que la péremption de toute information se solde par l'archivage

de tout. Le soupçon gagne l'archive comme le document: le cinéma prend acte de cette continuité¹⁶. «Archive» devient synonyme de «document».

Quoi qu'il en soit de ces distinctions, il demeure que le récit documentaire, entendu en son sens le plus large (qu'il soit référentiel ou fictionnel), et les récits qui exposent des archives partagent des caractéristiques essentielles: polyphonie, hétérogénéité des voix et des matériaux narratifs, intersémiotité du document qui prouve que «cela a été» (la photo joue un rôle de plus en plus grand), fragmentation, modification du statut du texte ou de l'image insérés dans une œuvre littéraire. Et, en retour, modification du discours et du statut littéraire de l'œuvre, dont la limite avec ce qu'elle n'est pas est à chaque fois remise en cause. Les mêmes formes de traitement du document et de l'archive sont observables: homogénéisation ou au contraire accentuation du «choc», pour reprendre le terme que Benjamin employait à propos du surréalisme¹⁷, indexation ou à l'inverse citation brute du document, etc. La manipulation du document comme celle de l'archive sont possibles (fabrique d'apocryphes par exemple).

Une fois ces points communs relevés, et pris en compte le fait que la plupart des récits recourent aussi bien à des documents qu'à des archives (c'est le cas par exemple des dispositifs inventés par Kluge, Enzensberger, Sebald¹⁸) sans jamais cesser de réfléchir aux codes littéraires qui les déterminent en partie et les orientent, il importe d'évaluer les particularités du récit d'archives.

La première, fondatrice des archives, est la mise en scène de l'archivage lui-même. Classer, trier, compiler, détruire, établir des cotes, inventorier, telles sont

les étapes qui peuvent être représentées aussi bien dans des textes littéraires¹⁹ que dans des récits d'historiens²⁰.

L'enquête menée pour trouver tel ou tel document fait des fonds d'archives un objet de la représentation. Ainsi, dans *L'Inconnue de la Seine*, le narrateur raconte dans son journal comment il se rend aux archives photographiques Roger-Viollet et y découvre un cliché de cette noyée qu'il cherche à retrouver: «En me dirigeant vers la caisse où était assise une femme âgée occupée à classer un fichier, j'ai lu au verso de la photo: "Inconnue de la Seine – Moulage de la tête d'une inconnue trouvée noyée dans le canal de l'Ourcq en 1901 – R. V. 41 033"²¹.» Les citations sont plus longues dans le livre de Philippe Artières, qui inventorie ce qu'il a découvert aux archives de l'Université grégorienne de Rome²². On voit très bien par ces exemples qu'il n'y a pas d'archives sans institutionnalisation et sans déplacement: archiver, c'est d'abord arracher à un temps, mais aussi à un lieu. Michel de Certeau a montré comment la machine historique, la machine érudite et la machine archivistique s'étaient constituées en fonction d'une «redistribution de l'espace²³». L'archive est non seulement un enregistrement et une conservation de documents destinés à attester, enseigner, informer, mais une possibilité de fondation ou de «recommencement²⁴».

Il n'y a donc pas d'archives sans délocalisation, déplacement: le récit, qu'il soit historique, fictionnel ou autobiographique, est ce nouveau lieu de l'archive où elle signifie différemment et répercute à nouveaux frais la voix, la plainte, le récit ou l'anecdote d'un individu disparu. L'œuvre devient le lieu où l'archive est déplacée, citée, montée dans un nou-

veau contexte; en un sens, le récit littéraire ou historique archive à son tour les documents qu'il a délocalisés. Mais surtout, il insiste sur leur matérialité: c'est non seulement la visite aux archives qui est relatée²⁵, mais aussi la consultation de documents qui semblent porter avec eux leur propre passé.

L'émotion que suscite le contact avec les archives procède sans aucun doute de cela: leur usure, leur poussière, leur authenticité, sont tangibles. Claude Simon, dans *Les Géorgiques*, a su rendre compte avec une très grande force de ce statut particulier des archives familiales. Le roman montre comment, après avoir été longtemps encryptées dans un mur de la maison de famille, les archives sont déchiffrées, citées – puis réécrites par le romancier²⁶: la matérialité de l'archive est évoquée (papier, couleur vieillie de l'encre, types de registres où elle est conservée, etc.) tandis que certains dispositifs typographiques (ratures, disposition verticale des listes) cherchent à transcrire l'archive avec authenticité, sans pour autant la reproduire sous forme photographique. Le roman fabrique un espace où ces archives sont tantôt une forme en train de naître, tantôt un objet du passé en train d'être déchiffré ou récrit. On peut parler alors d'effet d'archive. En résulte une indistinction, une instabilité de l'archive, dont le lecteur ne sait pas si elle est reproduite dans le roman telle quelle ou si elle est réécrite, modifiée.

Alors que les archives sont de plus en plus dématérialisées, leur matérialité semble sacralisée. Consultables à distance, sous forme de listes, d'inventaires, de photographies, les fonds d'archives se multiplient, se banalisent. Le récit littéraire et les créations des

plasticiens investissent d'autant plus cette matérialité qu'elle semble en train de disparaître. Avec la reproductibilité numérique, la valeur symbolique des archives se modifie, et sans doute aussi la façon dont elles font empreinte dans la mémoire de qui la consulte. Aujourd'hui, l'archive est partout et tout le temps disponible, instantanément: la lenteur de la copie, patiente, au crayon, sous l'œil vigilant si ce n'est méfiant des préposés à la conservation, devient chose plus rare. Dématérialisée, elle cesse pour le lecteur d'être un objet produit par la main – au sens propre: *manuscrit*²⁷. Qu'un romancier comme Alain Blottière nous invite à consulter sur son site internet les archives qu'il a partiellement utilisées pour écrire *Le Tombeau de Tommy* le prouve: l'archive est incluse dans l'œuvre, elle la suscite et la nourrit, mais elle est aussi son dehors, ce qui la dépasse. Quoique disponibles sur nos écrans d'ordinateur, ces documents archivés font de la fiction un lieu radicalement autre pour les archives. Il y a là rupture manifeste: l'archive n'est plus le soubassement que le récit prend en charge sans le montrer. Elle n'est pas une source de l'œuvre, mais un régime de représentation et de signification parallèle à la vie de l'œuvre qui l'a exposée, rêvée, exploitée.

La sacralité de l'archive n'a donc pas disparu alors même qu'on est passé d'un paradigme de la rareté (elle est précieuse parce que rare, et restreinte dans son accessibilité) à un paradigme de la profusion, si ce n'est de l'excès. Dématérialisée, partout présente, l'archive n'est pas pour autant un document ordinaire. Elle reste un fragment du passé, conservé et restitué par l'œuvre qui lui impose un autre agencement et une nouvelle destination. Elle apparaît, dans l'imagi-

naire, comme une concrétion du temps et un catalyseur de la mémoire: elle n'est pas la mémoire, ni le passé, mais ce qui leur sert de vecteur.

La sacralité des archives n'est sans doute pas étrangère à la puissance de secret qu'on leur suppose. Elles contiennent du passé, de l'histoire (petite ou grande), quelque chose qui n'a pas été encore découvert, qui n'a pas été encore dit. Sur le mode paranoïaque (on nous l'a caché) ou sur le mode hystérique (on va mettre en scène et rendre visible l'histoire qui n'existe et ne consiste qu'en tant qu'elle est adressée), le secret des archives attise la curiosité, produit déception et frustration et relance le désir d'aller y voir de plus près, pour y découvrir, y lire, ce que nul, auparavant, n'avait encore su de ce passé. C'est là, sans doute, la dimension romanesque la plus forte du secret, que la nouvelle de Henry James *Les Papiers de Jeffrey Aspern* exploite au point que le désir d'archives l'emporte sur le désir de connaissance que ces mêmes archives permettraient d'avoir. Le secret est affaire de dynamique, de circulation de l'affect et de l'exclusivité supposée: il sépare et relie; à ce double titre, il rejoint l'économie du désir²⁸.

Enfin, une différence essentielle caractérise le document du document d'archives tel qu'il est exploité par le récit contemporain. Parce qu'il est un élément du passé (lointain ou récent, peu importe: le fait même d'archiver inscrit dans le passé), le document d'archive est toujours déficient. Négatif en ce sens qu'il peut être illisible, incomplet, il l'est aussi parce qu'il relève d'une peur de l'oubli et d'une conscience aiguë de la destruction. La passion de l'archive est «tragique et inquiète», comme l'écrit

Derrida²⁹. Concrétion du temps passé, l'archive rapproche du passé et s'oriente vers l'avenir : mais pour nous signifier qu'il aura été – qu'il disparaîtra :

Le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé, contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence. C'est toujours dans cette temporalité-là que les archives se constituent³⁰.

Elles nous assurent que quelque chose sera perdu et, si nous archivons (gardons, trions, jetons, classons), c'est que nous croyons lutter contre la pulsion de mort. Hélène Cixous a justement noté la dimension funèbre des archives qui la saisissait au moment où elle archivait les documents qu'elle allait donner à la BnF, où un fonds allait être constitué³¹.

Comme le secret qui lui est attaché, cette inflexion de l'archive vers la perte est un élément supplémentaire de son pouvoir romanesque : parce que le roman défie et célèbre tout à la fois la perte, l'archive développe avec lui une relation de stricte homologie. Elle oriente l'écriture du passé vers sa disparition et elle dit la passion de garder comme la certitude de la destruction, elle permet de restituer et d'instituer du passé quelque chose que l'on sait perdu et que le roman ramène dans le corps et le temps du récit pour l'y perdre à nouveau.

Cette négativité de l'archive explique certainement aussi qu'elle ait été si souvent investie par le récit précisément là où elle manque : dans son statut minuscule, dans les marges de la grande Histoire qu'elle permet de raconter autrement, là

où elle fait entendre la voix des pauvres, des sans-grade, des non-possédants, qui ne produisent pas d'archives, ou seulement lorsque le pouvoir, policier ou judiciaire, s'exerce à leur rencontre. Le travail d'Arlette Farge, la microhistoire, l'œuvre de Pierre Michon (*Vies minuscules, Les Onze*), illustrent cette tendance du rapport contemporain à l'archive. La fiction, et plus particulièrement le roman, autorise une vision rapprochée de l'histoire. Ce qui touche dans le rapport aux archives, et ce qui motive souvent leur consultation, puis la mise en récit de l'enquête, c'est le frottement avec des zones non encore explorées ou marginales de l'histoire. La passion de l'archive va conduire à faire de ces marges un lieu pour la mémoire³². Deux modalités nous semblent dominer cet investissement des nouveaux lieux de l'archive : la première est la revendication de l'émotion propre à l'archive ; la seconde, qui lui est liée, l'assomption du sujet que la relation à l'archive autorise.

Poussiéreuse, souvent aride, l'archive fait pourtant vibrer qui la consulte et la recopie. Arlette Farge l'a noté avec une sorte de ferveur dans *Le Goût de l'archive*. Cette place de l'émotion était déjà présente dans tous ses travaux antérieurs. Dans *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, elle s'interroge ainsi sur les raisons pour lesquelles elle

ressen[t] si intensément le travail effectué à partir des manuscrits de police. C'est-à-dire le travail sur la fonction toujours mouvante entre les dits de souffrance, la contrainte formelle de toute déclaration de justice quelle qu'elle soit, la farouche singularité de chaque événement. Ces trois niveaux de lecture (ou d'appréhension du texte,

comme on voudra), mobiles et signifiants, convoquent l'intelligence et de surcroît l'éclaboussent de sensations multiples. En un sens, dans ces textes, le XVIII^e siècle se tient tout entier. Sa fébrile ferveur et ses peines infinies se nouent à travers une langue qu'en réalité personne ne parle ainsi, mais qui joue d'effroi et de vérité, de beauté brouillée par la violence et le désordre³³.

Ailleurs, elle dira que l'émotion née de l'archive est la « stupeur de l'intelligence³⁴ ». Cette émotion paraît d'autant plus grande que ces archives font revivre (ou le promettent) des oubliés ou des vaincus de l'histoire: cette potentialisation du savoir (et de la mémoire) par l'émotion peut être reconnue, thématifiée ou exaltée. Elle empreint les récits, fût-ce sur le mode de la retenue, qui racontent la quête, puis la découverte des archives d'où, peu à peu, un personnage émerge. Marie Didier dit la façon dont Pussin, garçon tanneur qui finit « gouverneur des fous » à Bicêtre, la hante depuis qu'elle a commencé à vouloir écrire sur sa vie après avoir cherché sa trace dans les ouvrages des aliénistes ou les livres d'histoire de la psychiatrie, mais aussi dans les archives des hôpitaux. Le choix de l'adresse à la deuxième personne accentue sans aucun doute la force émotive de la narration :

Toi qui as connu le ventre vide, et la paille et la merde, la gale, la teigne, l'indifférence et le mépris des garçons de salle, toi, Jean-Baptiste Pussin, tu as deux certitudes: tu n'es plus un « bon pauvre » et tu es gouverneur des insensés. Avec ce nouveau pouvoir, tu ne peux supprimer l'horreur. Mais tu peux la combattre³⁵.

Philippe Artières, dans *Vie et mort de Paul Gény*, exprime également cette force de l'émotion :

Le dossier semble avoir été dégraissé avant d'être archivé. On reconstitue assez difficilement les choses; on comprend que Bambino n'est en définitive pas resté très longtemps à l'hôpital: moins de sept ans. Ma déception est qu'il n'y a dedans ni autobiographie ni rapports d'expertise. Dans la mesure où par trois fois les experts se sont penchés sur son cas, j'en espérais au moins un. Mais cette déception est en partie compensée par la présence de lettres de Bambino. Dans une recherche, c'est toujours un moment singulier que de trouver de tels documents. Soudain, un personnage s'incarne par ses écrits. Il devient. Physiquement il fait présence.

Cela est d'autant plus le cas lorsqu'il s'agit de ces inconnus de l'histoire. Les manuscrits de Foucault ne m'émeuvent pas comme ceux que j'ai pu lire encore ces derniers mois dans les archives de la Fondation du Bon Sauveur à Picauville. Dans cet hôpital psychiatrique que nous avons investi avec le photographe Mathieu Pernot, j'ai croisé des centaines de traces de ces petites vies de rien, comme ces deux lettres des familles demandant au médecin-chef d'autoriser la sortie de leurs parents [suit la citation des deux lettres]³⁶.

Les archives sont des promesses: d'un retour du passé dans le présent, d'une rencontre avec une voix, un corps, des détails, des fragments de vie qui disent la peur et la souffrance. Leur potentiel romanesque est là, augmenté par l'émotion et l'ambition narrative qui obligent à déclasser, à décaler, à prendre la mesure

de l'écart sans lequel il n'y a pas d'écriture de l'histoire possible. Les dispositifs inventés par Arlette Farge, qui alternent citations d'archives et mise en évidence de leurs significations, décodage de leurs conditions d'énonciation et de production, montrent cette juste distance qu'il faut garder entre l'émotion, voire l'empathie, qui permet de faire revivre, de saisir une voix, un corps, et l'ambition de connaissance. Coupé de sa situation d'énonciation et d'adresse originelle, le document d'archive a un statut différent du témoignage, oral ou écrit: «Le document d'archive est ouvert à quiconque sait lire; il n'a donc pas de destinataire désigné, à la différence du témoignage oral adressé à un interlocuteur précis; en outre, le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont "enfantés"³⁷.» Autrement dit, dans le devenir-archive du témoignage, le document devient orphelin, et sans doute en acquiert une force émotive qui peut être réinvestie, d'une façon plus ou moins romantique, plus ou moins tendue vers la réhabilitation, la résurrection des morts et des faits passés. C'est en quoi sans doute l'archive finit par prendre autorité sur qui la consulte: elle autorise à raconter, à sortir du désordre des documents la voix et la forme qui y étaient englouties. Elle permet de reconstituer, de réhabiliter, de pallier certains manques, de rectifier certaines erreurs.

On comprend dès lors comment se nouent le rapport à l'archive et le désir de roman. Les archives permettent la pitié, y compris à des époques où le roman n'existe pas encore (au XVIII^e siècle par exemple). Non pas pour se purger des

passions, selon une économie aristotélicienne de l'émotion esthétique, mais pour entrer dans une relation de sympathie avec ces voix du passé. Or la pitié, Barthes l'a montré dans son texte sur Proust, «*Longtemps je me suis couché de bonne heure*», et dans *La Préparation du roman*³⁸, est un moteur majeur du roman. Attisant l'intelligence, obligeant à désordonner, imposant l'émotion, l'archive rapproche l'historien du romancier.

L'assomption du sujet écrivain est une conséquence directe de cette puissance émotive de l'archive. Dans ces récits, l'archive n'est pas un document qui aurait une valeur objective. Au contraire, elle permet d'articuler l'enquête documentaire et le discours de l'intime. C'est pourquoi on observe aujourd'hui un tropisme autobiographique du récit d'archives: raconter l'histoire de ses ancêtres en remontant à l'origine qu'est le fonds d'archives, c'est se raconter soi-même. Les limites entre les genres sont clairement franchies: entre récit autobiographique et enquête historique, entre «ego-histoire» et fiction, Jablonka comme Artières font de l'archive un objet critique qui interroge l'identité et la mémoire de qui l'étudie et la rêve:

La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose. Il n'y a pas, d'un côté, les grands de ce monde, avec leurs sceptres ou leurs interventions télévisées, et, de l'autre, le ressac de la vie quotidienne, les colères et les espoirs sans lendemain, les larmes anonymes, les inconnus dont le nom rouille au bas d'un monument aux morts ou dans quelque cimetière de campagne. Il n'y a qu'une seule liberté,

une seule finitude, une seule tragédie qui fait du passé notre plus grande richesse et la vasque de poison dans laquelle notre cœur baigne. Faire de l'histoire, c'est substituer à l'angoisse, intense au point de se suffire à elle-même, le respect triste et doux qu'inspire l'humaine condition. Voilà mon travail ; et, en caressant cette archive de tribunal, en suivant des yeux les lignes tracées par la plume du greffier, je ressens un soulagement indicible³⁹.

Le personnage qui émerge de l'archive a un statut particulier, qui résulte du tissage de l'imagination, du savoir et du fantasme. Le narrateur enquêteur ne s'interdit ni les apartés autobiographiques ni les allusions au temps présent de l'écriture. Marie Didier, par exemple, relie l'histoire de Pussin et la situation carcérale en France, mentionne sa propre histoire (allusion à sa maladie, aux conditions de l'écriture – isolée à la campagne, téléphonant à sa mère, gardant un petit-enfant au moment de Noël, se rendant à la Salpêtrière pour voir le tableau représentant Pinel⁴⁰, etc.). Sa démarche est celle d'un romantisme critique : elle restitue, réhabilite, fait revivre, sans naïveté envers la totalisation impossible, mais en prenant acte de la puissance de l'émotion. Ivan Jablonka évoque quant à lui cette situation dans un passage de son « enquête » :

Au moment où j'écris ces lignes, un orage d'été éclate au-dessus de Paris. Je sors sur le balcon pour admirer le spectacle, un courant d'air s'engouffre dans l'appartement et fait claquer une fenêtre qui, sous la violence du choc, vole en éclats. Elle se brise en mille morceaux de toutes tailles, la plupart dispersés dans

un rayon de trente mètres au pied de l'immeuble, les autres propulsés dans tout le salon jusque sous les coussins du canapé, tandis que des guillotines irrégulières restent accrochées au cadre. Je me précipite en bas et passe une demi-heure sur la pelouse à ramasser les bouts de verre, manquant à tout instant de me couper un doigt. Incident sans victimes, heureusement, et métaphore providentielle : courbé dans les archives comme dans l'herbe, je pars à la recherche du Praczew juif éparpillé aux quatre coins du monde⁴¹.

La scène de l'énonciation n'est plus celle, impersonnelle, de l'historien, mais celle, autobiographique, de qui croise l'interrogation sur sa propre histoire et sur l'Histoire.

L'archive est affaire de mémoire et de fantasme de l'origine. C'est pourquoi elle s'implante dans tous les récits : historiques, autobiographiques, romanesques. Elle déjoue les clivages entre les genres et déstabilise chacun de ces genres. Ainsi, l'autobiographie qui expose des documents problématise de façon paradoxale la tension entre vérité des faits et authenticité de la narration ; le roman qui multiplie les références aux archives dénie sans cesse sa capacité d'imagination mais déplace ce déni sur le plan de l'invention d'un film qui est censé ne rien trahir de l'histoire qu'il va reconstituer⁴². Pour tenir cet intenable pari, Alain Blottière invente un personnage, Gabriel, l'acteur qui joue le personnage historique (Thomas Elek, membre du groupe Manouchian) et qui finit par s'identifier avec lui au point de disparaître après qu'il a tourné la scène de la mise à mort du militant de la MOI. On pourrait multiplier les exemples de

ce type de décloisonnement. Il est symptomatique d'une constante hésitation entre le rapport historique et le rapport mémoriel à l'archive. Il montre aussi à quel point les archives (pas seulement privées et familiales, mais politiques, judiciaires, médicales...) sont devenues des éléments majeurs de la constitution de la subjectivité. Plus, elles apparaissent souvent comme des foyers de subjectivation: histoire, mémoire, identité, s'y cristallisent, dans un rapport qui mêle l'affect, la mémoire et le désir de connaissance. Concrétion du passé, expression de l'altérité, l'archive est donc un vecteur critique des grandes formes contemporaines de la subjectivité. La littérature s'en fait l'écho de façon très forte: les archives des écrivains occupent une place majeure dans notre imaginaire, mais aussi dans la réalité du marché, des institutions et de l'édition. C'est que l'écrivain est une figure majeure de la subjectivité. L'écrivain ne produit plus de brouillons: il est un trésor d'archives privilégié; c'est le recueil de tout ce qu'il aura écrit, gardé, consigné (notes, manuscrits, papiers, images, photographies), qui va former l'œuvre-vie, ce nouvel agencement où il n'y a de subjectivité qu'orientée vers un avenir qui doit, du présent, garder tout ce qui aura été, tout ce que le sujet aura été. Les manuscrits d'écrivains, archivés dans les bibliothèques (et non aux Archives), sont un objet fétichisé, surévalué économiquement, esthétisé (alors même que la modernité a valorisé le ratage et dit le souci de ne pas laisser de trace⁴³...). Ils sont le dépôt d'une subjectivité qui fait mémoire. Exposer, éditer les archives de l'écrivain, c'est patrimonialiser l'œuvre, en faire un objet de mémoire avant d'en faire un objet de connaissance; c'est aussi

reconnaître cette intrication de la subjectivation, de l'écriture et de la mémoire qu'est devenue l'archive. Pour conjurer ou moquer cette passion de l'archive, la fabrique du faux (Boltanski, par exemple, mais aussi Sophie Calle) s'est multipliée. Les faux vrais documents autobiographiques comme les fausses pièces d'archives déjouent cette certitude que la subjectivité passe par la consignation des traces du passé et qu'un sujet consistera, dans le futur, parce qu'il a amassé, classé, transmis ses propres traces.

Sans pouvoir ici développer ce point, je voudrais néanmoins faire deux remarques sur cette articulation entre archives et subjectivation.

Si l'écrivain est une sorte d'hyper-subjectivité, c'est qu'il produit des documents qui feront archives. La littérature en prend acte: elle invente des écrivains imaginaires et les constitue par leurs écrits et leurs archives (Coetzee, Volodine par exemple⁴⁴). Et s'il en est ainsi, c'est non seulement parce que l'écrivain s'exprime (modèle romantique), mais parce qu'il produit des archives qui seront ensuite conservées, interprétées, exposées, comme autant de traces d'un moi qui consiste d'abord par (en) ses traces.

Ces configurations indiquent que l'on est passé d'un rapport historique à un rapport mémoriel aux archives. L'archive est moins un objet autre, lointain, étranger à sa propre histoire, qu'une trace qui interroge la relation que chacun entretient avec son passé, sa mémoire et son identité. L'inflation des archives s'inscrit sans conteste dans le présentisme analysé par François Hartog, ce présent monstre, en crise, vers lequel tout converge et qui résorbe le passé comme la tension vers l'avenir. Les archives sont

pensées comme ce qui nous permet de nous comprendre, de nous exprimer, de nous situer. La littérature, en tout cas, les voit ainsi.

Nous avons commencé cette étude en rappelant les trois âges du document: celui de l'enquête naturaliste; celui du *ready-made* surréaliste; celui des fictions réalistes critiques de l'âge hypermédiate. À certains égards, le rapport à l'archive suit l'évolution de ces trois âges: les archives sont un matériau de documentation dans les romans réalistes, où elles forment un soubassement invisible. L'avant-garde dadaïste et surréaliste ne considère pas l'archive en tant que telle, mais le document: le régime d'historicité de la modernité rend d'une certaine façon incompatibles un usage de l'archive et la tension vers le futur. Le surréalisme a fait un usage politique et poétique du document. Il le tourne souvent, comme l'a montré Benjamin, contre le roman et contre l'art lui-même: «Le montage véritable part du document. Dans sa lutte fanatique contre l'œuvre d'art, c'est par le montage que le dadaïsme s'est allié à la vie quotidienne. Le premier, quoique de façon peu sûre, il a proclamé le pouvoir absolu de l'authenticité⁴⁵.» L'âge hypermédiate que nous connaissons oblige à une critique du réalisme et des représentations; il a développé un soupçon envers l'archive qui a alerté les historiens, soucieux, comme Carlo Ginzburg, de maintenir une positivité des documents, des témoignages et archives contre un relativisme qui pourrait nier l'évidence obstinée des faits, que les traces attestent. Quelle que soit la puissance romanesque des archives, leur force historique demeure. Mais dans cet âge hypermédiate, elles

sont comme un refuge dans un passé tout entier orienté vers le présent, un présent happé par la production incessante de documents qui, tous, du moins dans un fantasme conservateur qui frôle la folie, devraient pouvoir être archivés. Le flux de l'information a entraîné dans son sillage celui de l'archivage, jusqu'à une forme de saturation de la mémoire.

On peut alors distinguer trois types de relations aux archives. Le premier est l'usage documentaire. Les archives sont un matériau qui illustre et prouve, comme le serait un document prélevé sur la réalité⁴⁶. Il est remarquable que, dans un très grand nombre de textes contemporains, l'archive, le document et la littérature se mêlent pour alimenter une mémoire composite, faite de modèles, de sources et de codes différents. L'archive ne vaut pas en tant que document qui permet de construire un personnage vraisemblable dont l'historicité est fiable. Elle est le terreau dont le personnage n'est pas coupé (ce qui est encore une expression du présentisme).

Le second est un usage testimonial: les archives sont là pour attester et témoigner. Constituer des fonds, les exploiter, les faire connaître, les sauver, c'est lutter contre l'oubli ou contre la négation des faits. Le roman, ou peut-être serait-il plus exact de dire «le récit», en fait un usage important: que l'on songe par exemple à *Dora Bruder* de Modiano, ou plus récemment aux *Disparus* de Daniel Mendelsohn, qui mêle dans l'enquête le témoignage, les archives et la documentation historique et livresque.

Le troisième est un usage mélancolique (et à certains égards romantique: il faut réhabiliter, faire revivre, en prenant la mesure de l'émotion et de l'énergie qui viennent de l'archive), qui nous paraît

largement dominant aujourd'hui. Le récit sauve ce que les archives cherchaient à sauver. Elles servent moins à témoigner ou à documenter qu'à attester: cela a eu lieu (c'est le sens du rapprochement que fait Arlette Farge entre la photographie et l'archive policière du XVIII^e siècle⁴⁷). L'archive est alors souvent sollicitée pour sa force imaginaire, sa puissance mémorielle, autant que pour sa capacité de représentation de la réalité. Je m'explique: dans nombre de récits contemporains, le personnage émerge de l'archive. Ce n'est plus le personnage qui est construit à partir d'archives qui le documentent, c'est l'archive qui fait émerger un personnage (ou une sorte de métapersonnage, comme avec Gabriel, acteur qui incarne Thomas Elek, lui-même né de documents et d'archives – l'Affiche rouge, l'histoire de la MOI, les fonds d'archives répertoriés sur le site de l'auteur, où ils ne valent ni comme source, dans une approche généalogique de l'œuvre, ni comme documents qui attesteraient, authentifieraient ce qui a été raconté, mais comme lieu de mémoire⁴⁸). Non seulement le personnage n'est plus coupé des archives qui ont permis de le constituer, mais souvent elles sont présentées comme son berceau originel. On y retourne non pas pour se documenter, mais pour opérer une sorte de retour au réel, pour assurer le personnage de son identité et de sa mémoire.

Ce rapport mélancolique à l'archive s'alimente à la certitude que de ce qui a eu lieu, on ne peut tout savoir; on ne peut tout restituer. De ce rien qu'est l'archive (moins que le canard, dit Arlette Farge) on fera un beau récit, en doutant

de la légitimité d'une esthétisation du malheur, du peu, de la plainte. On saisira le cri sublime, mais pour le faire résonner encore une fois dans le présent. On pourra fictionnaliser, tant qu'on reste dans les limites du vraisemblable, mais on se méfiera de la tentation littéraire. On doutera de la beauté, mais on finira par y consentir. On cherchera à sauver ce qui risquait d'être perdu. On ajoutera donc aux archives en les déplaçant dans une œuvre qui elle-même, qui sait, s'archivera un jour pour constituer une strate supplémentaire d'une mémoire palimpseste.

Cet usage mélancolique peut être distingué de l'usage nostalgique, qui caractérisait en partie l'âge surréaliste. Certes, celui-ci est marqué d'abord par la tension vers le futur, qui est propre à la modernité. Pour autant, le goût de la collecte et celui du suranné, tôt remarqués par Benjamin, montrent une conscience très vive de l'accélération du temps et de la rapide péremption des formes, des objets, des modes, des styles... Les recueillir, c'est chercher non pas à les archiver pour qu'ils échappent à la destruction, c'est d'abord en exploiter l'énergie révolutionnaire et les prendre dans un régime et un rythme qui sont ceux du choc. La nostalgie est plus politique que la mélancolie, et l'époque actuelle, avec cette inflation de l'archive qui s'expose partout, y compris dans les récits, les romans, les autobiographies, est d'abord mélancolique: tournée vers le passé, elle y retourne pour comprendre le présent qui l'absorbe, plus que pour le connaître. Les archives sont avant tout un lieu de mémoire.

Notes

- 1 François HARTOG note que la quantité des archives a été multipliée par cinq depuis 1945 et que la loi de 1979, qui en donne un sens très large, associe de manière significative la mémoire, le patrimoine, l'histoire et la nation. « Proclamées mémoire, histoire, patrimoine de la nation, les archives ont été, inévitablement, rattrapées par le présent. » (*Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil (La Librairie du xx^e siècle), 2003, p. 129.)
- 2 En particulier par la Bibliothèque nationale de France; on peut renvoyer aussi au catalogue de l'exposition *Les Archives de Picasso*. « On est ce que l'on garde! », RMN, 2003. Voir également Françoise DOLTO, dans *Archives de l'intime*, sous la dir. de Yann Potin, Gallimard, 2008.
- 3 Sur cette distinction, voir Paul RICŒUR, *Temps et récit*, 3. *Le Temps raconté*, Seuil (Points), 1985, p. 213 sqq.
- 4 Véronique MONTÉMONT, « Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 40-54, ici p. 42.
- 5 Nous nous référons aux définitions et approches données par Jean-François CHEVRIER et Philippe ROUSSIN dans les deux numéros de *Communications* consacrés au document qu'ils ont dirigés (n° 71, *Le Parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au xx^e siècle*, 2001; n° 79, *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, 2006): « Le document, que nous distinguons de la documentation et du documentaire, n'est pas un genre (au sens où on l'entend aussi bien en littérature que dans les arts visuels) mais une forme. À la différence du tableau de chevalet ou du roman, cette forme n'a pas d'identité institutionnelle ni d'histoire constituée. [...] Les historiens comme les anthropologues le mettent au jour comme matériau ou le convoquent comme preuve dans le cours d'une recherche, d'un récit ou d'une argumentation. Dans sa séduction d'objet désenfoui, le document trouvé est essentiellement archéologique. » (« Présentation », *Communications*, n° 79, *op. cit.*, p. 5-7, ici p. 5.)
- 6 Voir en particulier Lionel RUFFEL, « Un réalisme contemporain: les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 13-25.
- 7 Sur ce point, je suis la périodisation proposée par Jean-François CHEVRIER et Philippe ROUSSIN dans leur « Présentation » du premier numéro de *Communications* consacré à cette question (n° 71, *op. cit.*, p. 5-11).
- 8 Émile ZOLA, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Plon (Terre humaine), 1993.
- 9 Alexander KLUGE, *Stalingrad. Description d'une bataille*, trad. de l'allemand par Anne Gaudu, Gallimard, 1966.
- 10 Voir Jean-François CHEVRIER, Philippe ROUSSIN: « Le document s'apparente à l'œuvre quand il n'est pas réduit à une documentation ou aux procédures d'un genre documentaire. Il surgit dans sa matérialité, dans sa factualité, dans une opacité historique qui appelle l'interprétation ou s'en passe. Mais tandis que l'idée reçue de l'œuvre suppose une autonomie, une autosuffisance, relativisée par le contexte, le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même: il est circonstanciel. » (« Présentation », *Communications*, n° 79, *art. cit.*, p. 5-6.)
- 11 Michel MURAT, « Le jugement original de la réalité », *Communications*, n° 79, *op. cit.*, p. 121-140, ici p. 130.
- 12 *Ibid.*, p. 121.
- 13 *Ibid.*, p. 123.
- 14 Louis ARAGON, *Le Libertinage*, dans *Cœuvres romanesques complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, t. 1, p. 281.
- 15 Voir le site *André Breton*, <www.andrebreton.fr>, cons. 28 mai 2014.
- 16 Voir Lionel RUFFEL, *art. cit.*
- 17 Walter BENJAMIN, en particulier « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Cœuvres*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard (Folio. Essais), 2000, t. 2.
- 18 Hans Magnus ENZENSBERGER, *Hammerstein ou l'Intransigence. Une histoire allemande*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallimard

- (Du monde entier), 2010; W. G. SEBALD, *Les Anneaux de Saturne*, trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard (Folio), 2010.
- 19 En particulier dans l'œuvre de Robert Pinget. Voir Nathalie PIÉGAY-GROS, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski (Québec), Tangence (Confluences), 2012; Clothilde ROULLIER, «Pinget traqué: trouvailles et bizarreries du repérage archivistique», dans Martin MÉGEVAND, Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.), *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, Presses universitaires de Vincennes (Manuscrits modernes), 2011, p. 69-77.
- 20 Voir Philippe ARTIÈRES, *Vie et mort de Paul Gény. Récit*, Seuil (Fiction & Cie), 2013; Ivan JABLONKA, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Seuil, 2012; Alain BLOTTIÈRE, *Le Tombeau de Tommy*, Gallimard, 2009.
- 21 Didier BLONDE, *L'Inconnue de la Seine*, Gallimard, 2012, p. 25. Page 45, il cite longuement une archive de police où figure le relevé des corps déposés à la morgue, puis une page entière du registre.
- 22 Voir Philippe ARTIÈRES, *op. cit.*, p. 108; et ici même, p. 182-184.
- 23 Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, p. 86.
- 24 «L'archive instaure un lieu de recommencement», cité par Nathalie LÉGER, «Édito», *Carnets de l'IMEC*, n° 1, 2014, p. 5, et Jean-Luc NANCY, «Où cela s'est-il passé?», *Le Lieu de l'archive*, supplément à la *Lettre de l'IMEC*, 2011, p. 9. Jean-Luc Nancy commente cette opposition entre reconstitution et institution.
- 25 Voir Marie DIDIER, *Dans la nuit de Bicêtre* [2006], Gallimard (Folio), 2007.
- 26 Claude SIMON, *Les Géorgiques*, Minuit, 1981. Sur cette question, voir Nathalie PIÉGAY-GROS, «L'imaginaire de l'archive», dans Anne-Lise BLANC, Françoise MIGNON (dir.), *Claude Simon. Rencontres*, actes du colloque Claude Simon, octobre 2013, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan (à paraître).
- 27 «Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer ni la forme, ni l'orthographe, ni même la ponctuation. Sans trop même y penser. En y pensant continûment. Comme si la main, ce faisant, permettait à l'esprit d'être simultanément complice et étranger au temps et à ces femmes et hommes en train de se dire. Comme si la main, en reproduisant à sa façon le moulé des syllabes et des mots d'autrefois, en conservant la syntaxe du siècle passé, s'introduisait dans le temps avec plus d'audace qu'au moyen de notes réfléchies, où l'intelligence aurait trié par avance ce qui lui semble indispensable et laissé de côté le surplus de l'archive.» (Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive* [1989], Seuil (Points), 1997, p. 25.) On en verra un autre exemple dans le livre de Marie DIDIER: «décrypter, recopier à la main des manuscrits que le commis de la bibliothèque déposait sur la table dans une enveloppe de velours afin de protéger la fragilité de leurs feuilles»... (*op. cit.*, p. 19).
- 28 «Mais le devenir du secret le pousse à ne pas se contenter de cacher sa forme dans un simple contenant, ou de la troquer pour un contenant. Il faut maintenant que le secret acquière sa propre forme, en tant que secret. Le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret. C'est là que le secret atteint à l'imperceptible absolu, au lieu de renvoyer à tout un jeu de perceptions et de réactions relatives. On va d'un contenu bien déterminé, localisé ou passé, à la forme générale a priori d'un *quelque chose* qui s'est passé, non localisable.» (Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 353.)
- 29 Jacques DERRIDA, «Le futur antérieur de l'archive», dans Philippe ARTIÈRES, Nathalie LÉGER (dir.), *Questions d'archives*, IMEC, 2002, p. 41-50, ici p. 41.
- 30 *Ibid.*, p. 42.
- 31 Hélène CIXOUS, *Tours promises*, Galilée, 2004, cité et commenté par Françoise ZONABEND, «Conclusion: l'archive dans tous ses états», *Sociétés et représentations*, n° 19, Philippe ARTIÈRES, Annick ARNAUD (dir.), *Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie: de la maison au musée*, 2005, p. 235-248, ici p. 247.
- 32 On pourrait multiplier les exemples de cet investissement des archives pour faire émerger les oubliés, les anonymes de l'histoire: ainsi, dans *L'Inconnue de la Seine*, il s'agit de retrouver le supposé modèle du masque funéraire de la noyée; une femme sans autre visage que ce masque, sans identité, est l'objet d'une enquête

- dans les journaux, fonds d'archives photographiques, archives de la police.
- 33 Arlette FARGE (dir.), *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1994, p. 29.
- 34 Id., *Des lieux pour l'histoire*, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1997, p. 26.
- 35 Marie DIDIER, *op. cit.*, p. 72.
- 36 Philippe ARTIÈRES, *op. cit.*, p. 113.
- 37 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 213.
- 38 Roland BARTHES, « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », Collège de France, 1982; *La Préparation du roman*, Seuil / IMEC, 2003.
- 39 Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 163-164.
- 40 Marie DIDIER, *op. cit.*, p. 38.
- 41 Ivan JABLONKA, *op. cit.*, p. 107.
- 42 Parmi de nombreux autres passages possibles, cet extrait du *Tombeau de Tommy*: « À part quelques détails de ce genre, je n'ai rien voulu inventer. Car je n'ai pas raconté n'importe quelle histoire, le Tommy que je filme n'est pas une reconstitution plus ou moins vraie, schématisée, qui voudrait le rendre plus explicite, identifiable, en mêlant fiction et réalité. Je me contente de la vérité, je l'exalte et la protège. Je voudrais qu'on sache que dans ce film tout est vrai et que l'émotion, la compassion, la haine, l'amour sont aussi, pour qui le verra, plus vrais que devant un film de mensonges. » (Alain BLOTTIÈRE, *op. cit.*, p. 55-56.)
- 43 Un exemple parmi d'autres: Henri MICHAUX: « L'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace » (*Œuvres complètes*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 3, 2004, p. 1067).
- 44 Il est remarquable que, dans *Écrivains* (Seuil (Fiction & Cie), 2010), Antoine VOLODINE, par dérision et provocation, évoque la destruction des archives de l'un d'eux: voir « Remerciements », p. 74.
- 45 Walter BENJAMIN, « La crise du roman », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 192.
- 46 Marie-Jeanne ZINETTI, « Prélèvement/déplacement: le document au lieu de l'œuvre », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 26-39.
- 47 Voir Arlette FARGE, *La Chambre à deux lits et le Cordonnier de Tel-Aviv. Essai*, Seuil (Fiction & Cie), 2000.
- 48 Voir Alain BLOTTIÈRE, *op. cit.*, p. 41 par exemple. Et <letombeaudetommy.net> (cons. 29 mai 2014) pour les archives de police, les archives scolaires, les photographies et lettres.