

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Architectures de la mémoire : Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald

par

Claudie Massicotte

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en littérature comparée

Le 29 mai 2009

© Claudie Massicotte, 2009



PR
14
U54
2009
v.020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Architectures de la mémoire : Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald

présenté par :

Claudie Massicotte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Éric Savoy
Directeur de recherche

M. Terry Cochran
Membre du jury

Mme Amaryll Chanady
Président-rapporteur

Mémoire accepté le 4 septembre 2009

RÉSUMÉ

Depuis la Seconde Guerre mondiale, et a fortiori depuis les événements du 11 septembre 2001, de nombreux théoriciens de l'architecture ont cherché à conceptualiser l'importance symbolique des bâtiments de la géographie urbaine dans la constitution de la mémoire et de l'identité individuelles et collectives. Il s'agit pour ces théoriciens d'évaluer les effets produits par les transformations (démolitions et nouveaux développements) de l'espace urbain dans une dialectique de l'oblitération et de la commémoration du passé. A travers l'étude des représentations de l'architecture, telles qu'elles apparaissent dans la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman, dans le film *Le Confessionnal* de Robert Lepage et dans le roman *Austerlitz* de W. G. Sebald, il s'agira, dans ma recherche, de montrer comment le discours artistique contemporain récupère et approfondit cette réflexion.

L'étude de la représentation de l'architecture chez ces trois artistes permettra ainsi d'aborder les questions suivantes : Comment la création architecturale parvient-elle ou échoue-t-elle à représenter le passé? Comment, dans sa tentative de représentation, conceptualise-t-elle les catégories du temps et de l'espace, dans leur rapport à la mémoire? Peut-elle constituer une autre forme d'archive, parallèle à celle de l'histoire officielle et des mémoires collectives?

Dans un premier temps, j'étudierai ainsi, à travers l'analyse du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, la fonction de l'architecture chez Peter Eisenman. Cette première partie de ma recherche permettra d'introduire un corpus d'œuvres théoriques ayant cherché à conceptualiser les rapports entre architecture, identité et mémoire collectives, des écrits de Maurice Halbwachs jusqu'à ceux de Peter Eisenman, en

passant par les théories architecturales de Pierre Nora et James Young. Dans un second temps, l'analyse du film *Le Confessionnal* de Robert Lepage – où la transformation de l'appartement familial, hanté par les secrets et non-dits de l'ascendance interviendra parallèlement à la quête du passé du personnage – permettra d'introduire les notions de spectralité et de hantise comme notions fondamentales à la compréhension du rapport passé/présent dans la (dé)construction du sujet. Enfin, l'étude de la représentation de la gare et du réseau ferroviaires dans le roman *Austerlitz* de W. G. Sebald – en tant que figures de la modernité bourgeoise où l'industrialisation capitaliste fait place, durant la Seconde Guerre Mondiale, à l'industrialisation de la mort par la déportation dans les camps de concentration – fera intervenir une réflexion sur l'architecture comme métaphore des processus de retours et de refoulements définissant le rapport au passé traumatique.

Mots clés : Eisenman, Peter; Lepage, Robert; Sebald, W. G.; Architecture; Mémoire; Traumatisme.

ABSTRACT

Since World War II, and *a fortiori* since the events of September 11, 2001, many architecture theorists have sought to understand the symbolic importance of urban geographic constructions in the constitution of memory and of individual and collective identities. In particular, the effects produced by the transformation (demolition and development) of urban space are theorised in terms of a dialectic of obliterating and commemorating the past. Through the study of architectural representations, as they appear in the monument *Memorial to the Murdered Jews of Europe* by Peter Eisenman, in the film *Le Confessionnal* by Robert Lepage, and in the novel *Austerlitz* by W.G. Sebald, my research attempts to demonstrate how contemporary artistic discourses recover and broaden these theoretical perspectives.

The study of architectural representation in these three artistic works also allows me to consider the following questions: how does architecture succeed or fail to represent the past? How, in this attempt to represent the past, does architecture conceptualize the categories of time and space in their relation to memory? Does architecture constitute another form of archive, parallel to that of official history and collective memory?

In the first chapter of this research, I study the function of architecture in Peter Eisenman's *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, through the introduction of a corpus of theoretical works that have attempted to conceptualize the relationship between architecture, identity and collective memory. This corpus covers the writings of Maurice Halbwachs as well as those of Pierre Nora, James Young and Eisenman himself. Secondly, I examine the film *Le Confessionnal* by Robert Lepage, in which the

transformation of the family apartment, haunted by the unspoken secrets of its ancestry, intervenes in the character's attempt to understand his past. In this chapter, I introduce the notions of "spectrality" and "haunting" as fundamental concepts for understanding the relationship between past and present in the process of (de)constructing the subject. Finally, I posit that in W.G. Sebald's novel *Austerlitz*, railways and train stations stand as figures of bourgeois modernity. Through the study of these figures – the representation of which, I believe, is still marked by the industrialization of death through the massive deportation of people during the Third Reich – the final chapter of this research discusses architecture as a metaphor for the processes of return and repression defining relationships to the traumatic past.

Keywords: Eisenman, Peter; Lepage, Robert; Sebald, W. G.; Architecture; Memory; Trauma.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	III
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION	I
1. Architectures de la mémoire	1
2. Traumatismes, transmission et traitement du passé	8
3. Architecture et (transmission du) traumatisme : Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald	11
3.1. Le parcours affectif du <i>Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe</i> de Peter Eisenman	11
3.2. L'architecture hantée du <i>Confessionnal</i> de Robert Lepage	13
3.3. <i>Metaphorai</i> : l'architecture ferroviaire dans <i>Austerlitz</i> de W.G. Sebald	15
CHAPITRE 1: UNE MÉMOIRE GRAVÉE DANS LE BÉTON, PARCOURS ENTRE LES STÈLES DU MÉMORIAL AUX JUIFS ASSASSINÉS D'EUROPE DE PETER EISENMAN	17
1. Discours théoriques sur l'architecture commémorative et ses implications pour la mémoire collective et l'identité nationale	20
2. Lieux de mémoire et politique identitaire : réflexions sur le débat entourant la construction du <i>Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe</i>	27
3. La mémoire du corps et le <i>Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe</i>	35
3.1. Introduction : la distanciation de la problématique de la représentation « après Auschwitz » et la réflexion sur la possibilité de transmission de sa mémoire	35
3.2. Description préliminaire du <i>Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe</i>	39
3.3. La métaphore spatiale du labyrinthe et la mémoire disruptive et critique du mémorial	40
3.4. Mémoire, corps et affect à l'ère de la commémoration	43
4. Conclusion	50
CHAPITRE 2: HANTISE ET ARCHITECTURE CRYPTIQUE : ÉTUDE DES MODES DE LA TRANSMISSION DU PASSÉ DANS LE CONFSSIONNAL DE ROBERT LEPAGE	53
1. Le confessionnal, résumé de l'œuvre	55
2. Hantise et transmission : les implications du secret pour la constitution de l'identité et la dynamique filiale	57
2.1. Introduction au cadre théorique	57
2.2. La présence fantomatique du secret dans la constitution identitaire : le cas de Marc	61
2.3. Implications du secret dans le traitement de la dynamique filiale	67
3. Une architecture hantée : incursion dans les cryptes filmiques du <i>Confessionnal</i>	71
3.1. Les procédés cinématographiques ou la restance du passé dans la topographie architecturale	72
3.2. La multiplication des confessionnaux : architectures du secret	75
3.3. L'appartement familial : tombeau des fantômes du passé	77
3.4. Malaise dans le rapport à l'espace	80
4. Conclusion	82

CHAPITRE 3 : FIGURES DU TRAUMATISME : LA GARE ET LE RESEAU FERROVIAIRES DANS AUSTERLITZ DE W.G. SEBALD	84
1. Introduction au contexte théorique : le schéma traumatique du rapport au passé dans la pensée freudienne	88
2. Austerlitz : l'inscription du traumatisme	91
3. La représentation sebaldivienne des figures de la gare et du réseau ferroviaires	99
3.1. L'architecture ferroviaire et la notion de traumatisme	99
3.2. L'architecture ferroviaire comme extériorisation métaphorique du rapport au passé dans l'appareil psychique	102
3.2.1. Traumatisme, stratifications et le retour du refoulé	102
3.2.2. Traumatisme, mobilité et éclatement	106
3.2.3. Prothèses et prolongements	113
4. Conclusion : temporalité, destruction, et le présent comme résonance de la catastrophe	115
CONCLUSION	119
1. La mémoire empêchée : vers une architecture du traumatisme	120
1.1. L'architecture et la médiation des blessures du passé	120
1.2. L'architecture comme métaphore de la mémoire traumatique	124
2. La mémoire manipulée : architecture et définition identitaire	127
3. La mémoire obligée : pour une éthique de la mémoire	130
4. Dernier propos : entre temporalité spatiale et spatialité temporelle, les chemins du Minotaure	132
ANNEXES	133
BIBLIOGRAPHIE	135

À Éloi
pour qui la mémoire devient d'un autre temps

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être effectué sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes. D'abord, je ne peux qu'exprimer toute ma gratitude envers M. Eric Savoy, pour son accueil et sa grande disponibilité malgré la charge de travail, pour la confiance qu'il m'accorde, ainsi que pour l'enthousiasme dont il a témoigné à l'égard de mes recherches. L'encadrement et les directions dont il m'a permis de bénéficier, loin de se limiter au domaine de la production du discours sur l'œuvre artistique, ont également éclairés mes choix académiques et professionnels pour le futur. M. Savoy a été pour moi un excellent directeur de recherche et je l'en remercie sincèrement.

Aussi, je ne saurais passer sous silence la disponibilité des membres du Département de Littérature comparée de l'Université de Montréal, lesquels m'ont supporté à des degrés différents. Je tiens ici à remercier particulièrement Mme Livia Monnet pour sa générosité, pour ses réponses toujours pertinentes à mes nombreux questionnements professionnels et pour l'opportunité d'emploi que je lui dois; M. Wladimir Kryszynski pour son soutien à la diffusion de mes recherches; et Mme Amaryll Chanady ainsi que M. Terry Cochran, pour leur lecture attentive et pour leurs patients conseils.

Je dois également exprimer toute ma reconnaissance à mes amis qui m'ont aidée et encouragée aux moments opportuns, à mes parents qui m'ont grandement appuyée durant mon cheminement académique, ainsi qu'à mon conjoint, Juan, sans qui tous les efforts déployés au cours des dernières années n'auraient rien signifié.

Je remercie enfin le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour le support financier dont il m'a permis de bénéficier.

INTRODUCTION

1. Architectures de la mémoire

Dans la pensée occidentale, les rapports entre architecture et mémoire ont été établis et reformulés à de nombreuses reprises depuis l'Antiquité. Frances A. Yates explique en ce sens que depuis les premiers traités de mnémotechnie – cet « art de la mémoire », lequel « seeks to memorize through a technique of impressing “places” and “images” on memory »¹ – les processus de remémoration se sont fondés sur le parcours imaginaire de la topographie architecturale. Ainsi, comme le rappelait Cicéron, selon Simonide de Céos, reconnu comme l'inventeur de cette technique, l'entraînement de la mémoire nécessitait d'imaginer des emplacements distincts et d'y attacher, dans l'ordre, différentes images associées aux idées à remémorer : « l'ordre des emplacements conserve l'ordre des idées; les images rappellent les idées elles-mêmes : les emplacements sont la tablette de cire, et les images, les lettres qu'on y trace ».² Le modèle inauguré par Simonide de Céos fut par la suite développé par Quintilien, lequel assimila de manière plus détaillée la remémoration de l'organisation des idées d'un discours au parcours des différentes pièces d'un édifice architectural :

Pensez à un grand bâtiment dont vous traverseriez successivement les nombreuses salles en mémorisant tous les ornements et le mobilier. Attribuez ensuite une image à chacune des idées dont vous voulez vous souvenir et, traversant à nouveau le bâtiment, déposez chacune de ces images selon cet ordre dans votre imagination. Si par exemple vous déposez mentalement une lance dans le salon et une ancre dans la

¹ YATES, Frances A. *The Art of Memory*, London, Routledge and Keagan Paul, 1966, p.xi.

² CICERON. « De l'orateur. Livre II », in *Œuvres complètes de M.T. Cicéron, Tome troisième*, Paris, Werdet et Lequien Fils, 1826, p. 453.

salle à manger, vous saurez plus tard qu'il vous faut parler d'abord de la guerre et ensuite de la marine.³

Aussi, jusqu'à la Renaissance, le modèle mnémotechnique spatial fut repris par différents penseurs, tels Giulio Camilio et son « théâtre de la mémoire » devant contenir toutes les connaissances de l'Univers (« using images disposed on places in a neoclassical theatre [...] Camilio's memory system is based (so he believes) on archetypes of reality which depend on secondary images covering the whole realm of nature and of man »⁴ écrit Yates), et Giordano Bruno dont l'ouvrage *De imaginum, signorum, et idearum compositione* (1591) élaborait de manière complexe le modèle d'association d'images et d'idées aux différentes pièces d'un bâtiment architectural. À ce propos, Yates ajoute :

Bruno presents an architectural memory system of terrible complexity. By an "architectural system", I mean that this is a system using sequences of memory rooms in each of which memory images are to be placed. The architectural form is of course the most normal form of the classical art of memory, but Bruno is using it in a highly abnormal way in which the distribution of the memory rooms is involved with magical geometry and the system is worked from above by celestial mechanics.⁵

L'espace architectural étant le vecteur de la mnémotechnie, la remémoration devint donc associée, pour ces penseurs, à la localisation et au déplacement dans une topographie imaginaire, déplacement par lequel le sujet pouvait volontairement retrouver des connaissances déterminées.

Or, si les systèmes mnémotechniques demeurèrent peu usités suite aux XV^e et XVI^e siècles (« "mnemotechnics" [...] in modern times seems a rather unimportant branch of human activity. But in the ages before printing a trained memory was vitally

³ Cité dans : DAVID, Paul-Henri. *Le double langage de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.230.

⁴ YATES, Frances A. *op. cit.*, p.37.

⁵ Ibid., p.295.

important »⁶ explique Yates), l'époque contemporaine a elle aussi produit – non sans une certaine continuité avec ces précédentes théorisations de la réminiscence selon le modèle topographique – une série de discours posant le lien étroit entre mémoire et architecture.

En dialogue avec ces discours contemporains, ma recherche visera donc à interroger les modalités par lesquelles la conception de la topographie architecturale permet de forger un regard profond et complexe sur le statut, les mécanismes et les enjeux de la mémoire à l'heure actuelle. Pour ce faire, je distinguerai une première filiation conceptuelle dans les écrits de Freud, lesquels posèrent les rapports architecture/mémoire sous le mode de la métaphore, faisant ainsi de l'architecture une illustration et un matériau de conceptualisation des processus de réminiscence et d'oubli chez le sujet. Les premiers jalons de cet emploi métaphorique de l'architecture se découvraient d'ailleurs dès les *Cinq Leçons sur la psychanalyse* (1904), où Freud établissait la comparaison entre les symptômes hystériques en tant que symptômes mnésiques et les monuments parant les villes. Il pensait dès lors le modèle architectural comme transposition spatiale des processus de la mémoire par lesquels passé et présent se trouvaient juxtaposés :

[Les] monuments sont des « symboles commémoratifs » comme les symptômes hystériques. [...] Non seulement ils se souviennent d'événements douloureux passés depuis longtemps, mais ils y sont encore affectivement attachés ; ils ne se libèrent pas du passé et négligent pour lui la réalité et le présent.⁷

Aussi, davantage exploré dans les chapitres ultérieurs de ma recherche, l'ouvrage *Malaise dans la culture* (1930) offrait une nouvelle illustration explicative de la mémoire par la métaphore archéologique/architecturale de la ville de Rome, où la

⁶ Ibid., p.xi.

⁷ FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979, p.15-16.

préservation des multiples ruines témoignait du fait que toutes les traces du passé pouvaient se conserver dans quelque recoin de la conscience. L'ouvrage proposait en effet :

l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures.⁸

Chez Freud, l'architecture apparaissait ainsi comme instrument de représentation du rapport au passé dans l'appareil psychique autorisant, autrement dit, la conceptualisation de l'entité temporelle et abstraite que constitue la mémoire à travers un modèle spatial et concret.

Parallèlement à ce premier dialogue – et abordée cette fois du point de vue d'une théorisation de l'architecture – la réflexion de ma recherche sur les points de rencontre entre architecture et mémoire s'engagera dans une seconde filiation conceptuelle, que l'on pourrait remonter à l'ouvrage *La mémoire collective* (1950) de Maurice Halbwachs. Non sans rappeler les thèses de Simonide de Ceos, Halbwachs proposait en effet que la remémoration devait d'abord se tourner vers l'environnement matériel des souvenirs afin d'y reconstruire les événements du passé vécu : « c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent »⁹ écrivait-il. Aussi s'intéressant – à la différence cette fois des penseurs de la mnémotechnie s'inspirant du modèle élaboré par Simonide de Ceos – aux liens entre les processus de remémoration

⁸ FREUD, Sigmund. *Malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.11.

⁹ HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, 1950. Document numérisé dans le cadre de la collection Les classiques des sciences sociales, consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf, p.104

et l'architecture matérielle et empirique (plutôt qu'une architecture abstraite et imaginaire), Halbwachs montra que la persistance dans le temps des bâtiments architecturaux permettait aux sujets les ayant côtoyés tout au long de leur existence de forger leur mémoire du passé.

Or, une série de discours et de pratiques artistiques ont pris naissance depuis l'ouvrage d'Halbwachs, réfléchissant également sur le rôle du traitement architectural dans la reconstruction du passé des individus et des collectivités. À travers ces discours et pratiques, au-delà d'une conceptualisation de la mémoire et de la réminiscence d'après les modèles topographiques, les espaces architecturaux devinrent donc aussi – et inversement – conceptualisés selon leur appui à la mémoire des sujets dont ils ornaient le parcours. Ainsi, tandis que le courant dominant de l'architecture du XXe siècle avait, dans un premier temps, tâché de rayer le passé de la vie urbaine au profit d'une fonctionnalité et de nouveaux matériaux orientés vers le futur (voir, notamment, l'école de Chicago, qui prit justement naissance des cendres de l'ancienne ville dévastée par le Grand Incendie,¹⁰ et le mouvement moderne, qui privilégiait « culte de la machine, fonctionnalisme contre expressionnisme, linguistique structuraliste, coupure avec le passé proche »¹¹), les nouveaux courants architecturaux qui se développèrent depuis la seconde moitié du XXe siècle, notant l'importance des

¹⁰ « L'école de Chicago est en effet un mouvement d'architecture et d'urbanisme nommé ainsi car les premières réalisations qui en découlèrent se firent à Chicago, à la fin du XIXe siècle. Ce mouvement était marqué par la construction rationnelle et utilitaire de bureaux, de grands magasins, d'usines, d'appartements et de gares. L'accent était mis sur la durabilité, avec l'utilisation de matériaux modernes tels l'acier, le ciment et le fer forgé, le verre armé (pour la construction de dômes...). C'est l'Ecole de Chicago qui mit au point et généralisa l'utilisation de l'acier dans la construction des gratte-ciel [...]. L'événement catalyseur de ce mouvement fut le grand incendie de Chicago qui eu lieu le 8 octobre 1871 : une grande partie du centre-ville fut détruite, et la nécessité de sa reconstruction permit l'émergence d'une nouvelle approche de la construction d'immeubles. » (*Les gratte-ciels de Chicago*, document consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL : <http://www.horizon-virtuel.com/chicago.htm>.)

¹¹ GRENIER, Pierre. « Art minimal et mouvement moderne », in *L'Encyclopédie de L'Agora 1998 – 2009*, article consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL : http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Minimalisme--Art_minimal_et_mouvement_moderne_par_Pierre_Grenier#notes.

démolitions et reconstructions des bâtiments dans la dialectique de commémoration et d'oubli des collectivités, ont plutôt favorisé la conservation d'un patrimoine de plus en plus étendu. En ce sens, Michel de Certeau écrivait, en 1980 :

La stratégie qui, hier, visait un aménagement d'espaces urbains nouveaux s'est peu à peu transformée en réhabilitation des patrimoines. Après avoir pensé la ville au futur, se met-on à la penser au passé [... En France], les soins accordés à des ilots ou à des quartiers détériorés prolongent d'ailleurs une politique remontant à la loi Malraux (1962) [...]. Placée d'abord sous le signe de « trésors » à extraire d'un corps voué à la mort, cette politique muséologique prend déjà, chez Malraux, le caractère d'une esthétique. Aujourd'hui, elle rencontre le point de vue des urbanistes qui constatent le vieillissement précoce d'immeubles modernes rapidement changés en constructions obsolètes et démodées. [...] Dès lors, on rénove plus qu'on innove, on réhabilite plus qu'on aménage, on protège, plus qu'on ne crée.¹²

Dans le dialogue avec ces discours sur les rapports architecture/mémoire et leurs développements contemporains, on comprendra dès lors que l'approche de l'espace architectural, pour la présente recherche, se situera à plusieurs niveaux : dans un premier temps, entre l'architecture comme phénomène empirique ou matériel et l'architecture comme métaphore ou « représentation de »; puis, dans un second temps, entre l'architecture comme métaphore spatiale de la mémoire et – tel qu'il s'agira de le démontrer dans les différents chapitres de cette recherche – l'architecture comme mémoire spatiale. Denis Hollier, dans son ouvrage *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, définissant l'architecture comme « ce qui dans un édifice ne se réduit pas à la bâtisse, ce par quoi une construction échappe à l'espace purement utilitaire, ce qu'il y aurait en elle d'esthétique », ¹³ montre ainsi que l'architecture se situe dès l'abord, au-delà de sa concrétude, dans le domaine de la représentation d'autre chose

¹² DE CERTEAU, Michel, GIARD Luce, MAYOL, Pierre. *L'invention du quotidien ; 2. habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p.189-191.

¹³ HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p.66.

qu'elle-même, et qu'elle est par conséquent toujours ancrée dans le domaine de la métaphore. Il écrit :

Cette sorte de supplément artistique qui, en s'ajoutant à la simple bâtisse, serait constitutif de l'architecture, se trouve dès l'origine pris dans un processus d'expansion sémantique [...L'architecture] est représentative d'une religion qu'elle fait vivre, d'un pouvoir politique qu'elle manifeste, d'un événement qu'elle commémore, etc. Donc l'architecture est avant toute autre détermination l'espace de la représentation [...]. Cet empiètement constitutif par lequel l'architecture se définit comme représentation d'autre chose, c'est-à-dire par une situation irréductiblement métaphorique, va se trouver prolongé dans la langue, où les métaphores architecturales sont parmi les plus courantes.¹⁴

Il y aurait donc déjà, selon Hollier, dans le média architectural même, cette dualité entre le bâtiment et son caractère représentatif, dualité qui se forgerait également dans le langage et, par extension, dans les discours théoriques et philosophiques se rapportant métaphoriquement à l'architecture. Aussi, au sein de ces discours, la référence architecturale fonctionnerait, non seulement comme métaphore ou « représentation de », mais elle constituerait ou définirait parallèlement ces systèmes de pensée eux-mêmes, ou le fondement même de ces systèmes.¹⁵ La présente réflexion sur l'architecture et les discours architecturaux présupposera donc l'enchevêtrement de différents niveaux interprétatifs, qui, ni parfaitement contradictoires ni tout à fait opposés, se confondront parfois. Au travers des œuvres abordées, l'architecture comme champ sémantique déjouera ainsi le cadre structurel de la représentation dont les limites du rapport signifié/signifiant se trouveront maintes fois éclatées, brisées, au profit d'un brouillement des frontières entre littéralité, concrétude et métaphore.

¹⁴ Ibid., p.67.

¹⁵ HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, London, The MIT Press, 1998, p.191. Voir également PAYOT, Daniel. *Le philosophe et l'architecte : sur quelques déterminations philosophiques de l'architecture*, Paris, Aubier, 1992 ; ouvrage démontrant comment la signification du vocabulaire propre à l'architecture a été transposée au domaine de la philosophie, (arguments fondés, discours bien construits, etc.) où elle a su modeler des aspects fondamentaux de la pensée conceptuelle, de Hegel à Nietzsche.

2. Traumatismes, transmission et traitement du passé

Dans l'ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricœur pose la distinction entre trois grandes catégories d'approches et de compréhensions de la *mémoire naturelle* – mémoire que l'on distinguera d'ailleurs de la *mémoire artificielle* associée quant à elle aux procédés de mnémotechnie et d'apprentissage général – soit la *mémoire empêchée*, la *mémoire manipulée* et la *mémoire obligée*.

La première de ces grandes catégories de la mémoire, la mémoire empêchée puisque blessée ou malade, exigerait selon Ricœur « une approche franchement pathologique, mettant en jeu des catégories cliniques, et éventuellement thérapeutiques, empruntées principalement à la psychanalyse »¹⁶ et renverrait aux notions de traumatisme, de compulsion de répétition, de résistance et de refoulement par lesquelles le sujet souffrirait d'un passé subi plutôt que maîtrisé. L'approche pathologique en faisant l'analyse chercherait donc à en déchiffrer les symptômes et à aider à l'accomplissement d'un « travail » par lequel il y aurait libération de la hantise du passé.

La seconde catégorie répertoriée par Ricœur, la mémoire manipulée ou instrumentalisée, évoquerait, selon une approche politique, les idéologies au nom desquelles se verraient corrigés, réécrits, oubliés ou transformés les événements du passé collectif. Or, « ce qui fait la spécificité de cette seconde approche », écrit l'auteur, « c'est le croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité, tant collective que personnelle. [...] Le cœur du problème, c'est la mobilisation de la

¹⁶ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.82.

mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité ».¹⁷
L'interprétation s'attacherait alors à dégager les subterfuges de l'idéologie du pouvoir, pour laquelle la soumission de la mémoire viserait à servir quelque redéfinition identitaire.

Enfin, la mémoire obligée, troisième grande catégorie de la mémoire naturelle mentionnée par Ricœur, renverrait à une approche éthico-politique interrogeant les modalités du devoir de mémoire, ou les projets commémoratifs par lesquels la mémoire prendrait la forme d'un impératif. Selon cette approche, il s'agit alors de demander, écrit encore Ricœur :

Comment est-il possible de dire « tu te souviendras », donc tu déclineras au futur cette mémoire qui se donne comme la gardienne du passé ? Plus gravement : comment peut-il être permis de dire « tu dois te souvenir », donc tu dois décliner la mémoire au mode impératif, alors qu'il revient au souvenir de pouvoir surgir à la façon d'une évocation spontanée [...] ?¹⁸

Dans l'interrogation des points de rencontre entre architecture et mémoire, la présente recherche aura donc également à aborder la mémoire selon ces différentes ramifications et interprétations, afin de définir sous quelles modalités la représentation architecturale dans les discours contemporains renvoie à une réflexion complexe sur le traitement du passé – de ses traumatismes, secrets et violences – et sur la dialectique de réminiscence et d'oubli déterminant ce traitement. Il s'agira, autrement dit, d'approcher les questions suivantes : Comment les violences et douleurs du passé interviennent-elles dans la constellation présente ou, de manière plus précise, par quelles voies nous sont transmis les blessures et non-dits du passé? Aussi, s'il est vrai que l'architecture est garante d'une part importante de notre rapport au passé et si, comme l'écrit Evelyne Ender, « our ability to create a record of past experiences provides the foundations of

¹⁷ Ibid., p.97-98.

¹⁸ Ibid., p.106.

human individuality [...]. Our thoughts, emotions, pleasures, and intentions only acquire an existential relevance when our remembrance casts them in a narrative pattern and creates a self»,¹⁹ comment la représentation architecturale dans les discours et pratiques artistiques étudiés renvoie-t-elle à une compréhension de l'identité individuelle et collective? Comment les démolitions et reconstructions, les réhabilitations et rénovations, font-elles de l'architecture urbaine un matériau important du traitement du passé affectant la mémoire et l'identité personnelles collectives? Dans un même propos, sous quels aspects l'architecture influence-t-elle notre représentation du passé ou permet-elle de reconstruire, de transformer ou d'effacer divers événements ayant marqué notre histoire? Enfin, quelles sont les modalités du devoir de mémoire, et sous quelles conditions l'architecture peut-elle se faire porteuse d'une « bonne mémoire », c'est-à-dire répondre à l'impératif de la mémoire face aux événements bouleversants de l'histoire ne devant être oubliés? À travers ces questionnements, donc, l'interrogation des relations entre l'architecture et la mémoire exigera également d'aborder la constellation architecture/transmission inconsciente du passé, architecture/identité, architecture/traitement du passé, et architecture/éthique de la mémoire, approfondissant ainsi les ramifications pathologiques (traumatiques), idéologiques (identitaires) et éthico-politiques (impératives) de la mémoire.

¹⁹ ENDER, Evelyne. *Architexts of Memory: Literature, Science and Autobiography*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, p.3.

3. Architecture et (transmission du) traumatisme : Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald

Si les discours théoriques et philosophiques ayant abordé la mémoire, l'architecture ou leurs points de rencontre occuperont une place majeure dans cette recherche, je définirai principalement, dans les chapitres ultérieurs, ma réflexion sur la conceptualisation de la mémoire et du rapport au passé dans les discours contemporains, à travers l'interrogation de la représentation architecturale dans des œuvres artistiques contemporaines. Plus particulièrement, mon travail demandera comment le discours artistique contemporain récupère et approfondit les questionnements susmentionnés sur l'architecture et la mémoire à travers l'étude des représentations de l'architecture, telles qu'elles apparaissent dans la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (2003-2005) de Peter Eisenman, dans le film *Le Confessionnal* (1995) de Robert Lepage et dans le roman *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald. Il s'agira donc d'explorer trois modes de représentation – architecture, cinéma et littérature – dans leur relation aux souvenirs des traumatismes et violences du passé personnel, généalogique et historique.

3.1. Le parcours affectif du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman

Si l'architecture revêt une importance certaine dans le traitement du passé des collectivités données – marquant les itinéraires des individus et, par là, structurant, transformant ou critiquant la mémoire et l'identité collectives – ce rapport entre architecture, mémoire et identité s'avère singulièrement riche dans la ville de Berlin.

Ayant été le terrain, depuis le début du siècle dernier, de deux guerres mondiales, d'une dictature qui aboutit à l'extermination de plusieurs millions d'individus, puis d'une division entre deux régimes antagonistes, celle-ci ne peut effectivement qu'entretenir un rapport complexe à son passé, lequel transparaît dans le traitement de la topographie urbaine. Entre dévastations et reconstructions, entre le désir d'oublier le passé nazi et le devoir de commémorer ses victimes, le développement architectural y est aujourd'hui devenu un enjeu public central, hautement débattu et politisé.

C'est donc dans ce contexte particulier que le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, bâti par l'architecte judéo-américain Peter Eisenman entre 2003 et 2005 au cœur de la ville de Berlin, a pu voir sa construction devenir l'objet d'un vif débat public concernant non seulement sa symbolique ou son esthétique, mais également la (re)définition de l'identité allemande et de la mémoire collective du Troisième Reich qu'il pouvait engendrer.

Autour des débats qu'aura suscités le monument, le premier chapitre de ma recherche interrogera la conception de la mémoire comme fonction constitutive de l'identité, telle qu'elle s'inscrit dans l'esthétique du mémorial d'Eisenman. À partir de la distinction opérée par Charlotte Delbo entre mémoire ordinaire ou narrative et mémoire profonde ou affective, je soutiendrai en outre que le monument a cherché à refonder la mémoire de l'holocauste, non pas sur la preuve historique, la connaissance documentaire ou la réflexion contemplative, mais plutôt sur l'itinéraire ou l'expérience corporelle et affective provoquée par le parcours du champ de stèles. Ce serait ainsi par la chorégraphie des corps que le mémorial – ou l'architecture en général – pourrait provoquer, selon Eisenman, une mémoire propre, à la fois collective et individuelle, qui

se fonderait sur l'oubli du référent comme fait historique et impliquerait davantage l'expérience affective du visiteur.

3.2. L'architecture hantée du *Confessionnal* de Robert Lepage

L'artiste multidisciplinaire Robert Lepage entretient une réflexion sur les rapports entre l'espace et le temps, laquelle s'est imprimée tant dans ses œuvres cinématographiques et théâtrales (où l'espace et l'architecture jouent un rôle majeur dans la construction de la structure narrative et temporelle des récits),²⁰ que dans son plus récent projet, *Le Moulin à Images* (où, chaque été depuis les célébrations du 400^e anniversaire de Québec, une mosaïque d'images se transpose sur les gigantesques silos à grain du port de la ville, voulant ainsi inscrire, à même la topographie urbaine, la mémoire historique et culturelle des habitants).²¹

Mais son premier film, *Le confessionnal*, demeure sans doute celle de ses œuvres qui interroge de la manière la plus frappante et complexe les rapports entre l'architecture et la dialectique de réminiscence et d'oubli. Se constituant d'entrée de jeu comme mémorial ou comme stèle adressée à la mémoire du père endeuillé, *Le confessionnal* interroge en effet, à travers sa mise en scène d'espaces confinés et hantés, la transmission du passé généalogique, de ses blessures et de ses secrets. Il constate que

²⁰ Cf. DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasa. *Robert Lepage*, New York, Routledge, 2009, p.106-114.

²¹ « *Le Moulin à images* est une projection architecturale produite et réalisée à Québec par Robert Lepage et Ex Machina. Représentant la plus grande projection jamais accomplie, elle nécessite l'utilisation de technologies de pointe afin de diffuser une profusion d'images et de films sur les silos à grain du Vieux-Port de Québec, un écran surdimensionné de 600 mètres de large par 30 mètres de hauteur! Laisseée entre les mains des créateurs, cette immense masse de béton se transforme à l'infini, nous donne l'étrange impression d'être vivante, de nous parler. Sortant des clichés habituels, c'est tout le récit de la ville de Québec qui nous est ainsi raconté. On y découvre une histoire commune fascinante avec ses bouleversements, ses controverses, ses grands moments politiques et populaires. » *Moulin à Images*, page consultée le 5 mai 2009, [en ligne], adresse URL : http://lacaserne.net/index2.php/work_in_progress/le_moulin_a_images_2009-_the_image_mill_2009/.

le rapport à l'ascendance, s'établissant entre perte et revenance, affecte les héritiers, et présente ce constat à travers différents dispositifs cinématographiques démontrant un certain malaise dans le rapport au temps et à l'espace.

Modelé par l'approche théorique développée par Maria Torok et Nicolas Abraham dans leur ouvrage intitulé *L'écorce et le noyau* (1978), le second chapitre de cette recherche étudiera les notions de fantôme et de hantise telles que définies par les auteurs, afin de déchiffrer, dans le film de Lepage, l'occurrence d'une transmission différente et problématique de la mémoire des violences et traumatismes du passé transgénérationnel ; transmission établie sur le retour involontaire des secrets de l'ascendance. Il s'agira alors de montrer, dans un premier temps, comment les secrets du passé familial pourront s'inscrire dans le présent, où ils affecteront – tels des spectres – le parcours identitaire des sujets et contamineront les rapports filiaux ; puis, dans un second temps, comment les non-dits du passé détermineront la représentation architecturale lepagienne, laquelle se définira ainsi comme espace cryptique, habitant de manière inquiétante les blessures et les crimes de l'histoire familiale et collective.

Dans ce second chapitre, l'étude des divers espaces architecturaux présentés dans le film de Lepage (soit, à titre d'exemple, la demeure familiale des protagonistes de même que les confessionnaux d'autrefois et leurs prolongements contemporains) permettra donc d'approfondir la problématique des rapports architecture/mémoire à travers le questionnement des notions de fantôme et de hantise. Cette approche aura pour objectif d'actualiser les réflexions d'Halbwachs sur les bâtiments côtoyés comme espaces d'inscription et de préservation des souvenirs, en demandant : qu'arrive-t-il lorsque le rapport au passé médiatisé par l'architecture est marqué par le crime, la honte et le secret du traumatisme ?

3.3. *Metaphorai*: l'architecture ferroviaire dans *Austerlitz* de W.G. Sebald

L'invention du quotidien de Michel de Certeau rappelle que « dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une "métaphore" – un bus ou un train [...] : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux ».²² Cette idée permettra d'interroger, dans le troisième et dernier chapitre de cette recherche, la gare et le réseau ferroviaires, tels que représentés dans le roman *Austerlitz* de W.G. Sebald, comme figures métaphoriques autorisant une compréhension du rapport au passé dans l'appareil psychique. Espaces emblématiques des deux visages de la modernité industrielle dont ils sont issus, la gare et le réseau ferroviaires, ayant côtoyé la production des premiers discours psychanalytiques sur l'inconscient, paraîtront en effet s'inscrire métaphoriquement dans la conceptualisation freudienne de la mémoire, dont ils modèleraient certains enjeux et aspects.

Je soutiendrai donc que ces espaces architecturaux, au travers de leur interrogation dans *Austerlitz*, ouvrent une réflexion sur la conceptualisation spatiale de la mémoire telle que développée depuis les textes freudiens, en offrant une compréhension du rapport au passé prenant appui sur les notions de stratification et d'éclatement. De ces espaces se dégagerait ainsi une compréhension du rapport au passé qui, tout en permettant d'approfondir certains aspects de la représentation freudienne de la mémoire, transformerait cette représentation en regard des nouveaux enjeux de la mémoire à l'heure actuelle. Plus particulièrement, après avoir souligné le rapport intrinsèque entre le développement de la notion de traumatisme et l'architecture

²² DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien ; 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.170.

ferroviaire de la modernité industrielle, je chercherai à démontrer que, hantés par les spectres et sédiments des violences historiques (et principalement de l'holocauste), ces figures de la mobilité et du déplacement rappelleront les métaphores spatiales de la mémoire telles qu'inscrites dans les textes freudiens, mais en y intégrant, chez Sebald, le schéma de revenance et d'éclatement propre à la conscience traumatique. Cette réflexion sur le statut métaphorique de l'architecture permettra ainsi, à travers l'étude du roman *Austerlitz*, de compléter la problématique initiale d'après la restance résiduelle des violences ou barbaries du passé individuel et collectif dans la configuration présente du réseau urbain.

Expliquer l'inexplicable, l'image du serpent qui laisse sa vieille peau pour en surgir, revêtu d'une peau fraîche et luisante, peut venir à l'esprit. J'ai quitté à Auschwitz une peau usée [...] marquée de tous les coups qu'elle avait reçus, pour me retrouver habillée d'une belle peau propre, dans une mue moins rapide que celle du serpent, toutefois. [...] Et tout ce qui est arrivé à cette autre, celle d'Auschwitz, ne me touche pas, moi, maintenant, ne me concerne pas, tant sont séparés la mémoire profonde et la mémoire ordinaire. Je vis dans un être double. [...] Sans cette coupure, je n'aurais pas pu revivre. La peau dont s'enveloppe la mémoire d'Auschwitz est solide. Elle éclate pourtant, quelque fois, et restitue tout son contenu.

Charlotte Delbo, *La mémoire et les jours*²³

CHAPITRE 1

Une mémoire gravée dans le béton, parcours entre les stèles du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman

En 1988, à la suite d'une visite au site commémoratif de Yad Vaschem où elle devait tourner, avec l'historien Eberhard Jäckel, un documentaire sur le génocide juif, la journaliste allemande Lea Rosh proposa la construction d'un monument²⁴ dévolu à la

²³ DELBO, Charlotte. *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985 p.9-11.

²⁴ Dans ce chapitre, j'utiliserai à plusieurs reprises les termes « mémorial » et « monument » afin de référer au *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman. Pour plus de clarté, je rapporte ici la définition de ces termes invoquée par Régis Schlagdenhauffen dans son ouvrage *La bibliothèque vide et le mémorial de l'holocauste de Berlin*. Selon ce dernier, « Un monument : est un ouvrage d'architecture ou de sculpture, remarquable par son intérêt esthétique, historique, religieux. La compréhension de la signification d'un monument s'effectue à deux niveaux. D'une part la réception primaire, qui ancre la relation entre le monument et l'observateur ; d'autre part, la réception secondaire : qui correspond à la relation entre l'observateur et le rapport au passé, passé dont le monument est le témoin ou le représentant. Un mémorial est un monument commémoratif qui rappelle des personnes ou des événements. Il a pour vocation de lancer un appel ou de procurer un enseignement à l'ensemble de la société par une justification historique. » (SCHLAGDENHAUFFEN, Régis. *La bibliothèque vide et le mémorial de l'holocauste de Berlin*, Paris, L'harmattan, 2005, p.26) Le terme « mémorial » se divise par ailleurs en trois acceptions dans la langue allemande, soit « Denkmal » (« un mémorial qui rappelle »), « Ehrenmal » (un mémorial qui « rappelle un événement considéré comme glorieux ») et Mahnmal (un mémorial qui rappelle « mais dans le sens de prévenir »). (Ibid., p.27) C'est bien sûr à cette dernière acception que correspondrait le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*.

Shoah au cœur de la nation responsable. Un an plus tard, elle formait *l'Association pour la construction d'un monument aux Juifs assassinés d'Europe*, laquelle devait promouvoir et financer une partie du projet. Après une opposition initiale, le chancelier Helmut Kohl appuya ledit projet, et un espace d'environ 19000m² – situé au centre de la ville de Berlin entre la porte de Brandebourg et la Potsdamer Platz – lui fut accordé. On annonça alors, en 1994, la tenue d'une compétition pour la conception du monument, laquelle reçut quelques 528 propositions de différents architectes et artistes internationaux. Mais le projet choisi de Christine Jakob-Marks (un immense bloc de béton devant symboliser une pierre tombale sur laquelle des dons amassés permettraient de graver les noms de 4.5 millions de Juifs décédés durant la Seconde Guerre mondiale), fut presque aussitôt rejeté à la suite de nombreuses critiques qui concernaient, notamment, son esthétique jugée futile et sa symbolique semblant suggérer que les Juifs d'Europe avaient enfin trouvé tombeau, voire que l'on pouvait dorénavant enterrer le passé nazi. On organisa ensuite, en 1997, trois colloques où des experts internationaux furent invités à débattre du mémorial, puis une seconde compétition fut mise sur pied, où le projet conjoint de Peter Eisenman et Richard Serra fut présenté. Enfin – après une nouvelle série d'articles ouvrant maints débats et controverses, une campagne électorale qui fit de sa construction un enjeu politique, ainsi que de nombreux compromis qui menèrent Serra à se retirer du projet et qui firent s'annexer au plan initial un *Centre de l'information* devant être construit par Dagmar von Wilcken sous le terrain du mémorial – la construction du site commémoratif débuta le 1^{er} avril 2003.²⁵ Composé de 2711 stèles de béton gris d'une largeur de deux mètres

²⁵ Le lecteur trouvera un compte rendu plus détaillé de l'historique de la construction du mémorial depuis sa proposition initiale jusqu'à son ouverture dans les ouvrages : GAY, Caroline. « The politics of cultural remembrance: the holocaust monument in Berlin » in *International Journal of Cultural Policy*, vol.9, no.2, 2003, p.153-166; KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. « Remembering in the Berlin

et d'une hauteur pouvant atteindre plus quatre mètres, disposées en lignes parallèles sur un sol qui de la périphérie vers le centre se fait de plus en plus ondulant, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* ou *Mémorial de l'holocauste à Berlin* de l'architecte judéo-américain Peter d'Eisenman fut inauguré en mai 2005, et est depuis lors accessible aux visiteurs tout au long de l'année (voir annexes, fig.1 et fig.2).²⁶

À travers l'étude du mémorial ainsi que des débats et questions qu'il aura suscités, je me proposerai d'abord, dans les deux premières parties de ce chapitre, d'interroger les rapports entre architecture, mémoire et identité nationale, tels qu'ils sont conceptualisés dans les théories et pratiques artistiques contemporaines. Après avoir brièvement introduit un corpus théorique ouvrant la réflexion sur ces rapports, il s'agira ainsi de montrer comment le débat national engendré par l'érection du monument a permis d'approfondir la réflexion sur l'impact des sites commémoratifs dans la (re)construction du passé national et de la mémoire collective. Dans la troisième partie de ce chapitre, je poursuivrai cette réflexion en interrogeant la conception de la mémoire et du rapport au passé qui s'inscrit dans l'esthétique particulière du mémorial d'Eisenman. Je soutiendrai ici que, tout en adoptant une position critique face aux préceptes de l'architecture monumentale, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* a cherché à donner une structure particulière et profonde à la mémoire de l'holocauste, fondée sur l'affect et les impressions corporelles, plutôt que sur l'archive et la narrativité.

Republic: The debate about the central Holocaust memorial in Berlin » in *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol.13, no.1, 2005, p.25-42; et YOUNG, James. « Germany's Holocaust Memorial Problem – and Mine » in *At Memory's Edge, After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p.184-223. Des comptes-rendus en français sont également disponibles dans les ouvrages : SCHLAGDENHAUFFEN, Régis. *op. cit.* et CLAIRE, Paulain. « La question de l'oubli dans le "Mémorial pour les Juifs d'Europe" de Berlin », in *Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, no.3, décembre 2006, p.75-87.

²⁶ *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, page consultée le 2 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.

1. Discours théoriques sur l'architecture commémorative et ses implications pour la mémoire collective et l'identité nationale

La réflexion sur les rapports entre l'architecture, la mémoire et l'identité a largement été popularisée par le sociologue français Maurice Halbwachs, notamment dans son ouvrage *La mémoire collective* (1950), lequel, divisé en quatre sections (« mémoire collective et mémoire individuelle », « mémoire collective et mémoire historique », « la mémoire collective et le temps », ainsi que « la mémoire collective et l'espace »), cherchait à définir la mémoire comme construction étant déterminée par des cadres sociaux et structurant l'identité de collectivités données. Comme le résume Siobhan Kattago dans *Ambiguous Memory, the Nazi Past and German National Identity*, pour le sociologue :

collective memory is rooted in social institutions and evoked by indirect participation in or observation of commemorative events. Collective memories are remembrances of the past that link a given set of people for whom their shared identity remains significant at a later time. For Halbwachs, collective memory is not a given, but a socially constructed notion [...]. Individual memory, which is completely separate from collective memory, is a meaningless abstraction. All memory contains traces of society and is framed by social institutions and habits.²⁷

Ainsi pour Halbwachs, la mémoire dite collective puisque construite à l'intérieur de cadres sociaux pouvait avoir pour effet de structurer l'identité de diverses communautés (familiales, ethniques, religieuses, nationales, etc.) liées dans le temps et l'espace, en y intégrant, par le partage de mêmes expériences et de mêmes interprétations du passé, une certaine cohésion ou une certaine continuité dans le temps. Or, tout en marquant ainsi la relation entre mémoire et identité, Halbwachs distinguait par là même les

²⁷ KATTAGO, Siobhan. *Ambiguous Memory, the Nazi Past and German National Identity*, Westport, Connecticut, London, Praeger, 2001, p14.

notions de mémoire et d'histoire, en soulignant la nature interprétative et multiple de la mémoire. En effet, pour ce dernier, à l'inverse de l'histoire, objective et universelle, la mémoire se démultipliait et se transformait à l'intérieur des différents groupes sociaux qu'elle structurait.

En outre, la mémoire se voyait liée, chez Halbwachs, à l'environnement architectural des groupes, lequel, plus que simple décor des événements du passé, en conservait également les traces. Ainsi, « le lieu [ayant] reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement », ²⁸ Halbwachs évoquait l'environnement matériel des groupes (depuis la maison familiale jusqu'à la ville) comme espace de rétention et de resurgissement des souvenirs. En ce sens, écrivait-il :

il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet par le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace, – celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire – qu'il faut tourner notre attention ; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs.²⁹

L'ouvrage d'Halbwachs a alors su ouvrir la voie à un ensemble de théories abordant les rapports intrinsèques entre l'architecture, la mémoire et l'identité. C'est ainsi dans une certaine continuité des thèses défendues par Halbwachs qu'Aldo Rossi avait pu écrire, dans *Architecture of the City* (1966) – un livre réfléchissant sur l'implication des travaux de reconstruction après la Seconde Guerre mondiale et ayant profondément influencé la pensée théorique sur l'architecture – que chaque ville « remembers through its buildings [...] so the preservation of old buildings is analogous with the preservation

²⁸ HALBWACHS, Maurice. *op. cit.*, p.85.

²⁹ *Ibid.*, p.93.

of memories in the human mind », ³⁰ ce à quoi Anthony Vidler, spécialiste en histoire de l'art, avait pu ajouter, dans *The Architectural Uncanny* (1992), que « the image of the city enabled the citizen to identify with its past ». ³¹

Aussi, dans l'édition du volumineux ouvrage *Les lieux de mémoire* (publié entre 1984 et 1992), Pierre Nora avait également pu actualiser et élargir la réflexion sur les rapports entre architecture, mémoire et identité, en retraçant le rôle historique de la mémoire, depuis « La République » « qui se confond pratiquement avec sa [propre] mémoire », ³² jusqu'aux « France » où la démocratisation de la mémoire « sacrifie [...] à l'éclatement décentralisateur, au conflit des conceptions possibles, à la diversité des composantes » ³³ et exprime le morcellement de l'identité. En effet, les trois sections composant l'ouvrage de Nora (soit « La République », « La Nation », « Les France ») observaient – à travers l'étude des *lieux de mémoire*, c'est-à-dire des artifices culturels que constituent, par exemple, le drapeau tricolore, le panthéon, le Patrimoine, mais aussi les bâtiments, les musées et les monuments – le développement historique du rôle joué par la mémoire au sein de la nation.

Ainsi, comme l'explique Siobhan Kattago, ³⁴ en étudiant la symbolique du drapeau tricolore, du panthéon, des manuels pédagogiques et des congés fériés, « La République » réfléchissait sur le rôle traditionnel des lieux de mémoire comme servant à commémorer les valeurs civiques et les idéaux de la France. « La Nation » retraçait ensuite les principes de cohésion et d'unité dans les lieux de mémoire – regroupés cette

³⁰ Cf. CRINSON, Mark. « Urban Memory: an Introduction », in *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Routledge, London, 2005, p.xiii.

³¹ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992, p.177.

³² KASBI, François. « Pierre Nora : Les Lieux de Mémoire : La République, La Nation, Les France », in *La République des Lettres*, dimanche 1er juin 1997, article consulté le 6 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.republique-des-lettres.fr/721-pierre-nora.php>.

³³ Ibid.

³⁴ KATTAGO, Siobhan. *op. cit.*, p.16-20.

fois sous les rubriques de l'État, de l'Héritage, du Patrimoine ou de l'Historiographie – qui s'associaient à l'identité culturelle de la nation française. Enfin, « Les France » analysait la démocratisation de la mémoire à travers la prolifération actuelle des médias de masse qui, dans la culture contemporaine, auraient donné lieu au sacrifice de l'État-nation et de sa cohésion au profit de la montée d'identités et de mémoires divergentes et en compétition. Cette démocratisation de la mémoire par les médias de masse, faisant de chacun son propre historien, aurait ainsi impliqué un processus de redéfinition du passé national, par lequel les groupes minoritaires auraient pu réviser leur passé hors des schèmes du récit culturel dominant.

C'est aussi dans cette société contemporaine, qu'il nommait « ère de commémoration », où le traitement médiatique des événements aurait engendré une accélération de l'histoire et une métamorphose de la notion de temps, que Nora remarquait la plus grande émergence des lieux de mémoire, comme environnements artificiels de la mémoire (tels que les musées, monuments, mémoriaux et autres symboles commémoratifs), puisque les milieux de mémoire, ou les environnements naturels de la mémoire, y auraient été effacés. En ce sens, comme l'écrit Mark Crinson :

because memory has been eradicated by history and the bonds of identity are broken, *lieux de mémoire* have come into being in compensation, as sites devoted to embodying or incarnating memory and entirely reliant on the “specificity of the trace” for which we feel a superstitious veneration.³⁵

Cette ambiguïté juxtaposant l'accroissement et la vénération des lieux artificiels de la mémoire à l'effacement graduel des véritables milieux de mémoire depuis la prolifération des médias de masse est d'ailleurs également soulignée par Kattago, lequel écrit :

³⁵ CRINSON, Mark. *op. cit.*, p. xiv.

Nora argues that the study of *lieux de mémoire* takes place at the junction of two developments: the reflexive turning in of history upon itself and the end of the tradition of memory. Thus our modern forgetfulness coincides with our obsession with chronicling the past.³⁶

Nora aurait ainsi conceptualisé l'ère de la commémoration et son obsession pour les sites commémoratifs comme ayant produit une mémoire davantage extériorisée, qui se baserait principalement sur la vérification apportée par les signes extérieurs, la matérialité des traces, la documentation, ou l'enregistrement sonore et visuel, et qui aurait dès lors perdu sa capacité à produire une valeur symbolique pour la société, puisqu'elle ne serait plus aujourd'hui « qu'histoire, trace et tri ».³⁷

Enfin, dans les dernières années, James Young – un expert ayant étudié les récentes constructions architecturales dédiées aux victimes de l'holocauste et l'unique membre étranger et juif ayant fait partie du comité de sélection lors de la seconde compétition pour la construction du *Mémorial de l'holocauste à Berlin* – a étudié le statut ambigu du monument à l'ère de la commémoration. Très au fait des thèses développées par Nora, Young a montré que les débats actuels concernant les modalités de représentation du passé national ont favorisé (parallèlement à la prolifération, observée par Nora, des demandes de constructions de monuments et mémoriaux à la mémoire du passé) une certaine crise de la forme monumentale en architecture, laquelle se serait, entre autres, manifestée par le foisonnement de contre-monuments questionnant les prémisses mêmes de l'architecture commémorative et le récit national dominant qu'elle tendait à endosser. Il s'agirait ainsi, pour les œuvres suivant cette tendance architecturale, d'invoquer une mémoire critique et ambivalente à l'égard du

³⁶ KATTAGO, Siobhan. *op. cit.*, p.18.

³⁷ NORA Pierre (dir.). « La République » in *Les lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard, 1984, p.xviii.

passé afin d'engager le spectateur à la réflexion, plutôt que de fournir une version autoritaire et moralisante du passé.³⁸

Selon Young, la critique du monument comme concept et institution débutait bien avant le 20^e siècle et se retraçait déjà dans la pensée de Nietzsche, lequel rejetait « l'histoire monumentale » de l'historicisme allemand, tendant selon lui à réifier le passé en y opprimant le vivant. Dans un propos similaire, en 1930, Lewis Mumford avait pu affirmer, selon une conception de l'architecture moderne comme perpétuant la vie et encourageant le renouveau et le changement : « the notion of a modern monument is veritably a contradiction in terms ».³⁹ Mais c'est surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale – entre autres parce que la forme y fut souvent privilégiée dans les régimes totalitaires, et notamment par l'un des architectes prééminents du régime nazi, Albert Speer – que l'hostilité envers le monument crût en importance. Aussi, difficilement séparable de son passé nazi, la forme serait aujourd'hui crainte par plusieurs artistes contemporains qui rejetteraient sa trop grande assurance, son autorité, son manque d'ambivalence, son incapacité à produire une réflexion critique ou encore sa volonté de représenter le monde et le passé de manière cohérente et unifiée.

On a dès lors vu naître des formes très différentes et non-conventionnelles de monuments et mémoriaux, tel le *Monument contre le fascisme, la guerre et la violence – et pour la paix et les droits de l'homme* de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, lequel, édifié à Harburg entre 1986 et 1993, se constituait en un bloc de près de quarante pieds de hauteur, et sur lequel on avait demandé aux visiteurs d'inscrire leur nom. Avec le

³⁸ KATTAGO, Siobhan. *op. cit.*, p.27.

³⁹ YOUNG, James. *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p.94-95. La crise de l'architecture monumentale, reflétant celle, plus générale, du récit national dominant, est cependant applaudie chez James Young, dans la mesure où elle permet d'invoquer une réflexion critique et ambivalente à l'égard d'un passé complexe. *A contrario*, la réflexion de Nora concernant la remise en question d'un récit identitaire national chargé d'une valeur symbolique est plutôt marquée par la nostalgie.

passage du temps et l'inscription croissante des graffitis, on abaissa graduellement le monument jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, signifiant ainsi que c'était aux individus, et non à l'architecture commémorative, de se soulever contre la guerre et la tyrannie. D'autres exemples de contre-monuments ont également pu être présentés, selon Young, lors de la première compétition pour la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, tel le projet radical de Horst Hoheisel (soit de faire exploser la Brandenburger Tor, la pulvériser en cendres et disperser ses restes sur le site commémoratif que l'on recouvrirait ensuite de plaques de granites afin de marquer la destruction du peuple juif par le vide que laisserait la destruction d'un monument allemand),⁴⁰ ou encore le projet *Bus stop – The nonmonument* de Renata Stih et Frieder Schnock (qui proposèrent, plutôt que de créer un nouveau lieu de mémoire jugé artificiel et inefficace, de transformer le site désigné en un terminal d'autobus dont les trajets permettraient de visiter les différents lieux authentiques et déjà existants de la persécution nazie).⁴¹ Il s'agirait ainsi, pour les représentants de cette vague artistique contemporaine, de chercher une nouvelle forme architecturale se détachant des prémisses de l'architecture commémorative traditionnelle et permettant de redéfinir et d'interroger les modalités du rapport au passé qui s'opère par la topographie urbaine.

En résumé, l'étude des rapports entre l'architecture, la mémoire et l'identité se trouve inscrite dans une géographie théorique complexe qui, déjà, démontre l'importance particulière du rôle joué par les différentes formes architecturales dans le traitement du passé des collectivités données. Marquant les itinéraires des individus, les bâtiments architecturaux – et plus particulièrement les sites commémoratifs – peuvent

⁴⁰ YOUNG, James. 2000, *op. cit.*, p.90-92.

⁴¹ Pour une explication plus détaillée du projet de Stih et Schnock, cf. YOUNG, James. 2000, *op. cit.*, p.116-119.

évoquer, perpétuer, réinterpréter, annihiler ou illuminer le passé et, en cela, structurent, transforment ou critiquent la mémoire et l'identité collectives. Comme l'écrit Brian Ladd, dans son ouvrage *The Ghosts of Berlin* :

memories often cleave to the physical settings of the events. This is why buildings and places have so many stories to tell. They give form to a city's history and identity. [...] Buildings matter. So do statues, ruins and even stretches of vacant land. [...] Buildings and monuments are [...] the visible remnants of the past: they often outlast the human beings who created them. How these structures are seen, treated, and remembered sheds light on a collective identity [...].⁴²

Dans la partie suivante de ce chapitre, je m'attarderai à démontrer que le projet du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, avant même sa construction, a occasionné une série d'échanges et de discussions ayant permis, non seulement de réinterroger la place de l'holocauste dans le récit identitaire allemand, mais également d'actualiser et de concrétiser cette réflexion théorique sur la mise en scène des lieux de mémoire et sur les rapports entre l'architecture monumentale ou commémorative, la mémoire collective et l'identité nationale.

2. Lieux de mémoire et politique identitaire : réflexions sur le débat entourant la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*

La ville de Berlin – ayant été le terrain désigné, depuis le début du siècle dernier, d'une révolution qui provoqua l'abdication et l'exil du dernier dirigeant d'une dynastie, de deux guerres mondiales dont la dernière fit baisser sa population de 4,4 millions à 2,8 millions d'habitants, d'une dictature qui répandit la terreur et la dévastation en Europe et aboutit à l'extermination de plusieurs millions de Juifs, puis d'une division entre deux

⁴² LADD, Brian. *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago and London, Chicago University Press, 1998, p.1-2.

régimes antagonistes – ne peut qu’entretenir aujourd’hui un rapport complexe à son passé et à son histoire, lequel transparaît dans le traitement de la topographie urbaine. Entre les dévastations et les reconstructions, entre le désir d’oublier et le devoir de commémorer, le développement architectural y devient un enjeu public central, hautement débattu et politisé, et ouvre ainsi la voie à de nouvelles réflexions sur les liens entre architecture, mémoire et identité. Pour reprendre les propos de Brian Ladd :

Berlin is fascinating, rather, as a city of bold gestures and startling incongruities, of ferment and destruction. It is a city whose buildings, ruins, and voids groan under the burden of painful memories [...] making Berlin’s landscape uniquely politicized. [...] The concentration of troubling memories, physical destruction, and renewal has made Berliners, however reluctantly, international leaders in exploring the links between urban form, historical preservation, and national identity.⁴³

C’est donc dans ce contexte particulier que le *Mémorial aux Juifs assassinés d’Europe* de Peter Eisenman, ne faisant pas exception, a pu voir sa construction devenir l’objet d’un vif débat public concernant, non seulement ses objectifs, sa symbolique ou son esthétique, mais également la redéfinition de l’identité et du rapport au passé allemand qu’il pouvait engendrer. Selon William J. V. Neill :

This project has been a focus for fundamental debate over German identity and self-understanding since its genesis in a bottom-up Citizens’ initiative dating back to 1988. Over the ensuing years and especially since 1995, when Chancellor Helmut Kohl vetoed the gigantism of a winning entry in a design competition for the project, national debate has involved politicians, historians, philosophers, novelists, journalists, artists and architects amongst many others in what is a major place-making set piece close to Berlin’s main government quarter.⁴⁴

Ainsi, l’un des débats entourant la construction du mémorial est intervenu en considération de ses objectifs et du nouveau récit de l’identité allemande qu’il pouvait

⁴³ LADD, Brian. *op. cit.*, p.3-4.

⁴⁴ NEILL, William J. V. « Berlin Babylon: The Spatiality of Memory and Identity in Recent Planning for the German Capital », in *Planning Theory & Practice*, vol.6, no.3, 2005, p.346.

engendrer. En effet, les objectifs déclarés du monument (lequel devait, selon Lea Rosh, d'une part permettre aux Allemands de ne pas oublier, mais de confronter l'unique événement dans l'histoire impliquant le génocide industriel de millions de Juifs et d'autre part servir à commémorer les victimes juives du régime nazi)⁴⁵ se juxtaposaient à d'autres propos qui concernaient un renouvellement du récit de l'identité allemande. Par exemple, comme l'ont écrit Gerd Knischewski et Ulla Spittler, lors des débats parlementaires de juin 1999 :

the memorial seemed to have both a symbolic, political and conciliatory, exonerating effect: in the debate, the "new beginning" and "the sign for a new millennium" were repeatedly stressed. To quote [...] the speaker of the house, Wolfgang Thierse: "We are not building this memorial for the Jews but for ourselves, (it is) our very own declaration of how we see ourselves politically."⁴⁶

En ce sens, érigé par les descendants des citoyens du Troisième Reich comme symbole d'un nouveau départ identitaire, le *Mémorial de l'holocauste*, voulant redéfinir l'identité allemande comme renouvelée et fière, a paru, pour certains, risquer parallèlement d'obliger à négliger les victimes juives que le bâtiment devait justement commémorer. Cette situation a alors alimenté certaines critiques qui demandèrent si, malgré de bonnes intentions, le mémorial n'utiliserait pas la commémoration des victimes de l'holocauste pour opérer une certaine déculpabilisation du peuple allemand.⁴⁷ Selon cette perspective, Caroline Gay a écrit :

the monument risks being seen as an expression of assertive national pride in the "lessons learnt" from the Nazi past. [...] In a sense, the monument is less about the memory of the Jews than a reminder of how the post-war generation has learnt to live with the guilt of its fathers and grandparents. It may also mark a desire to shake-off the

⁴⁵ Ibid., p.346-347.

⁴⁶ KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. *op. cit.*, p.37.

⁴⁷ Ibid., p.38.

assumed guilt placed on its shoulders as descendants of the Third Reich – and to define history on its own terms.⁴⁸

Dans un sens similaire, pour Henryk M. Broder, commentateur politique juif :

the memorial was more about Germans and Germany than about the memory of the victims. It was not so much the memory of the victims that motivated the memorial but the need for certain Germans to publicly display their acceptance of history.⁴⁹

Plus positivement, pour Jürgen Habermas, malgré l'imperfection, l'ambiguïté et les risques qui accompagneraient certainement la construction du mémorial – et sans chercher à clore le débat qu'il avait engendré – ce dernier pouvait néanmoins s'avérer essentiel, justement parce qu'il laissait entrevoir la possibilité d'une réflexion critique et profonde sur l'identité allemande. Ainsi, d'après J. V. Neill :

In giving his imprimatur to the final design concept in March 1999 as “the best alternative”, Jürgen Habermas centrally places the function of the memorial in making Germans think critically about their identity. Despite the 1995 intervention of Kohl with his background preference for an identity narrative with a greater emphasis on continuity, the hope is expressed by Habermas that the memorial will be a sign stretching far into the future of the possibility of a “purified collective German Identity... (where) the break in the continuity of our fundamental traditions is the condition to regain self respect”.⁵⁰

Aussi, une autre discussion engendrée par la construction du *Mémorial de l'holocauste* est survenue suite aux protestations des représentants de Tsiganes en Allemagne contre l'exclusion des victimes non-juives de l'holocauste dans la construction de ce site commémoratif. Plusieurs questions ont alors été posées concernant la représentation du passé nazi et de ses victimes qu'un tel monument pourrait introduire. En effet, les représentants tsiganes accusaient l'*Association pour la construction d'un monument aux Juifs assassinés d'Europe* d'opérer une certaine

⁴⁸ GAY, Caroline. « The politics of cultural remembrance: the holocaust monument in Berlin » in *International Journal of Cultural Policy*, vol.9, no.2, 2003, p.159-160.

⁴⁹ Cité dans : KATTAGO, Siobhan. *op. cit.*, p.147.

⁵⁰ NEILL, William J. V. *op. cit.*, p.346.

hiérarchisation des victimes⁵¹ – un point de vue partagé par d'autres critiques qui demandaient s'il n'était pas présomptueux de la part des Allemands de choisir leurs victimes une seconde fois.⁵² Si, tel que certains l'avaient proposé, d'autres victimes de l'holocauste avaient aussi droit à leur propre mémorial, quels critères permettraient de décider de la grandeur, du site et de l'importance qui leur seraient accordés ? Devrait-on recourir à une échelle de gradation des victimes ? Et, le cas échéant, comment évaluerait-on l'importance de chacune ? Cela ne semblait-il pas impliquer une certaine réitération du principe d'hiérarchisation opéré par le régime nazi, dont l'un des propos du mémorial était justement de combattre l'idéologie ?⁵³ En contrepartie, Lea Rosh, faisant en cela écho aux propos d'Ignatz Bubis (Président du conseil central des Juifs en Allemagne), répondit que d'assimiler le traitement des différentes victimes du Troisième Reich par la construction d'un seul et même monument obligerait à produire une image fautive des schèmes de différenciation opérés par le régime nazi.⁵⁴ La « discrimination » mise en scène par le mémorial, ainsi comprise, ne viserait donc pas à reproduire la discrimination opérée sous le régime national-socialiste, mais davantage à représenter plus adéquatement le génocide qui y eut cours.

Mais la construction du mémorial – et la compétition pour les demandes de financement – ont également occasionné une nouvelle réflexion concernant, cette fois, les modalités de la commémoration du passé nazi, lorsque les directeurs de sept camps de concentration ont tenu à rappeler au chancelier Kohl que d'authentiques sites de commémoration de l'holocauste et de la dévastation engendrée par le régime du Troisième Reich, existant déjà à de nombreux endroits en Europe et en Allemagne,

⁵¹ KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. *op. cit.*, p.26.

⁵² *Ibid.*, p.30.

⁵³ KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. *op. cit.*, p.26 et 30.

⁵⁴ NEILL, William J. V. *op. cit.*, p.347-348.

commençaient à s'endommager en raison du manque de fonds alloués à leur maintenance.⁵⁵ Ainsi, affirmaient-ils dans une lettre ouverte : « Parliament is facing a fundamental decision – it is about how the Holocaust should be anchored in the cultural memory of Germany ». ⁵⁶ D'autres ont également plaidé pour le financement des sites commémoratifs authentiques et décentralisés plutôt que pour la création d'un monument unique, tels les artistes Renata Stih et Frieder Schnock qui ont proposé, lors de la première compétition pour la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, le projet *Bus stop – the nonmonument* décrit plus tôt. Craignant que la construction d'un monument commémoratif central ne puisse que canaliser toute la mémoire collective de l'holocauste en un seul point, justifiant ainsi l'effacement des lieux historiques de persécution, il s'agissait alors, pour ces directeurs et artistes, d'aviser les partisans du mémorial que, dans la mise en scène des lieux de mémoire, plusieurs et différentes modalités de commémoration du passé devaient pouvoir exister, s'entrecroiser et dialoguer.

Au niveau gouvernemental, un débat similaire a également engagé Michael Naumann, le nouveau Ministre de la Culture au sein du Parti social-démocrate de Gerhard Schröder gouvernant entre 1998 et 2005. En effet, Naumann, se disant sceptique à l'égard de la capacité des monuments à permettre une véritable confrontation du passé, avouait ne pas être partisan de la construction du mémorial conçu par Eisenman, et alléguait que la commémoration de l'holocauste nécessitait la création d'un site à vocation éducative plutôt que contemplative. C'est ainsi d'un compromis entre Eisenman et Naumann qu'est née l'idée de l'annexion au mémorial du *Centre de l'information* construit par Dagmar von Wilcken, centre qui devait regrouper

⁵⁵ KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. *op. cit.*, p.33.

⁵⁶ Cité dans : NEILL, William J. V. *op. cit.*, p.348.

un grand nombre de textes et d'images d'archives détaillant la politique d'extermination nazie entre 1933 et 1945.⁵⁷ Le débat suscité par Naumann invitait dès lors à opposer deux conceptions du devoir de commémoration de l'holocauste, l'un faisant primer l'archive et la documentation comme preuves historiques interdisant le déni, et l'autre privilégiant une forme de commémoration plus subjective, associée à l'expérience affective du visiteur à l'intérieur de la construction architecturale. Cette opposition pourrait d'ailleurs être ressentie lors de la visite des deux parties du site commémoratif où, comme l'écrit Paulain Claire :

Le champ de stèles eisenmannien développe un jeu de la mémoire et de l'oubli qui implique la subjectivité du visiteur et tire son efficacité de l'absence de toute référence explicite à la Shoah. Au contraire, le lieu de l'information affiche la nécessité de recueillir tout ce qui permet de documenter la Shoah comme fait historique : c'est alors la part informative et probante des documents qui est accentuée et non la façon dont ils peuvent entrer en résonance avec la mémoire individuelle du visiteur.⁵⁸

Enfin, le débat entourant la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* a permis de renouveler la réflexion sur l'architecture monumentale et sa capacité à produire (ou non) une mémoire critique et profonde des événements du passé.⁵⁹ Ainsi – avant de réviser sa position initiale, de devenir membre du jury lors du second concours pour la construction du *Mémorial de l'holocauste* et d'endosser le projet d'Eisenman qu'il considérait comme faisant partie de la vague des contre-monuments de par son refus de trouver compensation ou rédemption de l'holocauste dans l'architecture et de par sa volonté d'ouvrir une réflexion critique et ouverte sur le passé – James Young, tout comme certains de ses collègues, a d'abord questionné le

⁵⁷ YOUNG, James. 2000, *op. cit.*, p.216-219.

⁵⁸ CLAIRE, Paulain. *op. cit.*, p.78. Je reviendrai plus tard sur la distinction entre le mémorial conçu par Eisenman et d'autres sites commémoratifs existant à Berlin, dont le *Centre de l'information* de von Wilcken.

⁵⁹ KATTAGO, Siobhan. *op. cit.*, p.147.

projet de construction d'un tel site commémoratif en demandant si, par sa forme monumentale, il ne risquait pas de devenir un alibi autorisant l'oubli. En ce sens, a-t-il affirmé lors de l'un des trois colloques internationaux ayant eu lieu après l'échec de la première compétition pour la construction du mémorial :

we suspected it would be a place where Germans would come dutifully to *unshoulder* their memorial burden, so that they could move freely and unencumbered into the twenty-first century. A finished monument would, in effect, finish memory itself.⁶⁰

Suivant une lecture de Nora sur les lieux de mémoire à l'ère de la commémoration, il demandait alors si assigner une forme extérieure et matérielle à la mémoire du passé à travers la figure du monument ne reviendrait pas – tout comme noter une idée sur le papier – à se désinvestir de l'obligation de la remémorer.⁶¹ Craignant que le mémorial ne devienne qu'un prétexte permettant au peuple allemand de se décharger du poids moral du passé national-socialiste une fois que ce dernier aurait été gravé dans l'architecture urbaine, il alléguait plutôt que la continuité de la discussion et des débats entourant sa construction, obligeant à renouveler perpétuellement la confrontation du passé nazi et la réflexion sur sa place dans l'histoire, était préférable à toute forme architecturale arrêtée et finie.⁶²

En conclusion, si les différents débats et controverses présentés ici ne constituent qu'une mince partie des discussions ayant entouré la construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, ils permettent néanmoins de témoigner de l'importance accordée à l'architecture dans la (re)construction du récit identitaire national et de la mémoire collective. Dans la dialectique oubli/commémoration qui

⁶⁰ YOUNG, James. *op. cit.*, 2000, p.194.

⁶¹ YOUNG, James. « Memory, Counter-memory, and the End of the Monument », in HORNSTEIN, Shelley et JACOBOWITZ, Florence (ed.), *Image and Remembrance; Representation and the Holocaust*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2003, p.62.

⁶² *Ibid.*, p.76.

s'établit par le traitement de l'architecture dans le paysage urbain, entre la volonté d'effacer les traces du génocide juif et l'obligation de le commémorer, le monument a donc introduit une réflexion sur l'aménagement et la signification des lieux de mémoire, ainsi que sur la possibilité, pour de tels sites jugés artificiels et imparfaits, de provoquer une mémoire critique des événements du passé. Autour du site commémoratif, se sont ainsi érigés divers questionnements concernant, entre autres, la redéfinition de l'identité allemande contemporaine qu'il permettait d'établir sur le plan symbolique, la représentation du passé nazi ou de ses victimes, les modalités du devoir de commémoration qui devait leur être accordé, ainsi que la place et le statut de l'holocauste comme rupture dans le récit identitaire national et dans la topographie architecturale de Berlin. Dans la partie suivante de ce chapitre, je débiterai l'analyse proprement dite du *Mémorial de l'holocauste* et chercherai à montrer que, si son but n'est pas de répondre aux objections formulées, ni de clore les débats suscités par sa construction, il présente néanmoins une certaine redéfinition du rapport au passé établi par l'architecture et oblige ainsi à repenser la structure traditionnellement attribuée à la mémoire.

3. La mémoire du corps et le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*

3.1. Introduction : la distanciation de la problématique de la représentation « après Auschwitz » et la réflexion sur la possibilité de transmission de sa mémoire

Si l'holocauste a d'abord affecté les concepts mêmes de représentation et d'esthétique depuis la célèbre formule d'Adorno selon laquelle il était impossible

d'écrire de la poésie après Auschwitz,⁶³ une certaine part des pratiques artistiques et des études critiques concernant le génocide juif a plus récemment cherché à montrer comment la mémoire de cet événement traumatique pourrait – et devrait – néanmoins survivre à l'effacement et au passage du temps, notamment à travers les témoignages et œuvres artistiques ayant tenté de dépasser le silence engendré par son caractère d'irreprésentabilité. Ainsi, comme l'écrit Brett Ashley Kaplan dans son ouvrage *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation* :

[Aharon] Appelfeld [...] notes that Holocaust studies have moved away from the often paralyzing debates over representation that stymied earlier generations of critics who found artistic representation “repugnant” [and...] Adrian Dannatt observes that “We are now beyond the simple platitude that the Holocaust should not be given physical form or expression. [...] A building, a poem, song or film [...] is surely always better than the elegant silence of superiority when it comes to dealing with the Holocaust”.⁶⁴

Aussi, pour Kaplan elle-même:

With this welcome shift away from the paralysis of silence as the only ethical means of Holocaust representation, we need to examine how the production of Holocaust literature, art, and memorials has created meaning through the unwanted beauty feared in Adorno's original maxim.⁶⁵

La disparition prochaine des derniers survivants du Troisième Reich et la crainte que la mémoire de la Shoah ne disparaisse avec eux dans l'oubli a également poussé

⁶³ La phrase, « écrire un poème après Auschwitz est barbare », formulée par Adorno peu après la Seconde Guerre mondiale (*Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1985, p.26), a en effet donné lieu à une panoplie d'œuvres et débats concernant l'(im)possibilité de représentation ou d'esthétisation de – et après – l'expérience concentrationnaire. Il n'est pas du propos du présent chapitre d'introduire une explication plus nuancée de cette phrase (formulée au lendemain de la guerre comme une accusation contre l'illusoire célébration de la paix retrouvée, ou du retour à la civilisation après la barbarie) qui demeure trop souvent citée à tort comme un simple interdit de la production artistique ayant été plus tard désavoué par Adorno lui-même. Je renverrai par conséquent le lecteur au bref et excellent texte de Lindner Burkhardt : « Auschwitz, le poème et la rétraction d'Adorno », in GARSCHA, Karsten, GELAS, Bruno et MARTIN, Jean-Pierre. *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées de France et d'Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

⁶⁴ KAPLAN, Brett Ashley. *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007, p.4-5.

⁶⁵ *Ibid.*, p.6.

plusieurs théoriciens à aborder des formes esthétiques témoignant de la possibilité de garder vivante cette mémoire à travers un processus de transmission. Par exemple, selon cette perspective, Marianne Hirsch a récemment posé le concept de « post-mémoire » afin de souligner la possibilité d'une transmission et d'une assimilation des souvenirs de l'holocauste à des individus qui n'y furent pas directement impliqués, mais qui, par identification, en viendraient à les incorporer à un second degré. D'abord appliqué à l'héritage familial, puis ayant par la suite vu s'étendre son application à l'héritage culturel pouvant transcender les frontières ethniques et nationales,⁶⁶ le concept de post-mémoire a ainsi été défini par Hirsch comme :

the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they “remember” only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own rights.⁶⁷

Joshua Hirsch a, quant à lui, posé le concept de « cinéma post-traumatique », par lequel il cherchait à montrer que la structure narrative de certains films était analogue à la structure de la mémoire traumatique des survivants de l'holocauste et était ainsi susceptible de provoquer une incorporation secondaire, chez les spectateurs, de l'expérience et de la mémoire de cet événement.⁶⁸ Également, Geoffrey Hartman et Dominick La Capra ont postulé qu'une forme de « trauma secondaire » pouvait survenir à travers certaines images ou expressions artistiques de l'holocauste, lesquelles auraient la capacité de produire des résonances traumatiques de l'événement.⁶⁹ Ce postulat a enfin influencé l'ouvrage *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* de

⁶⁶ HIRSCH, Marianne. « Surviving Images: Holocaust Photography and the Work of Postmemory », in *Yale Journal of Criticism*, vol.12, no.1, printemps 2001, p.10.

⁶⁷ Ibid., p.9.

⁶⁸ HIRSCH, Joshua. *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

⁶⁹ Cité dans : BENNETT, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p.9.

Jill Bennett, laquelle a cherché à démontrer que les productions artistiques visuelles contemporaines permettaient de forger une nouvelle compréhension du passé traumatique – et de l’holocauste – à travers la possibilité d’une transmission affective de la mémoire.⁷⁰ Bref, un certain courant de la pensée théorique contemporaine a cherché à montrer comment, fonctionnant comme conduits de l’expérience et de la mémoire traumatiques, les témoignages et expressions artistiques de la Shoah – quoique toujours en partie imparfaits ou inadéquats – pouvaient néanmoins permettre de contrer l’oubli et de perpétuer la mémoire et une certaine compréhension du génocide juif.

Or, en concevant le *Mémorial aux Juifs assassinés d’Europe* – où il devait justement produire une forme architecturale appropriée pour conjurer l’oubli et transmettre aux générations suivantes la mémoire de l’holocauste – Eisenman a également dû interroger les modalités de transmission de la mémoire de la Shoah et le rôle que devait jouer l’art (et l’architecture en particulier) dans la perpétuation de cette mémoire. Aussi, je crois que son *Mémorial de l’holocauste* a cherché à redéfinir le rapport au passé qui s’établit par l’architecture commémorative et tenté d’attribuer une forme particulière à la mémoire du génocide juif, d’une part critique de la continuité narrative ou historique généralement associée aux monuments, mais cherchant néanmoins, d’autre part, à assumer une certaine charge significative, fondée sur l’expérience affective de l’itinéraire de sa visite.

⁷⁰ Ibid.

3.2. Description préliminaire du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*

Construit à la manière d'un labyrinthe qui n'aurait ni entrée ni sortie, et à l'intérieur duquel chacun serait libre de tracer son propre itinéraire, le mémorial conçu par Eisenman paraît d'abord enjoindre le visiteur à une promenade au cœur de l'inquiétante étrangeté. D'une périphérie plutôt invitante, présentant un sol relativement stable et des blocs d'une faible hauteur sur lesquels il est possible de grimper et de voir au loin, ce dernier est amené à se déplacer progressivement vers le centre du site commémoratif. Alors, le faible espacement entre ses quelques 2711 stèles (espacement d'un peu moins d'un mètre), oblige à la déambulation solitaire, tandis que les arbres disposés à quelques endroits autour du site, atténuant les bruits des alentours, renforcent l'impression d'isolement. Ici, selon James Young, « one feels very much alone, almost desolate, even in the company of hundreds other mourners near by ».⁷¹ La promenade à l'intérieur du mémorial, et au cœur de la capitale allemande, peut ainsi se transformer en un voyage à l'intérieur même de l'étrangeté, alors que l'augmentation de la hauteur des stèles, leur inclinaison plus prononcée, la propagation de l'ombre et la croissante ondulation du sol, visent à provoquer un certain sentiment d'angoisse, d'insécurité, de claustrophobie, de perte des repères, voire de perte de soi. Comme l'écrit Eisenman : « because of its subject, the serenity and silence perceived from the street are broken by an internal claustrophobic density that gives little relief as it envelops the visitor who enters the field [...]. That is the memorial uncertainty ».⁷²

⁷¹ YOUNG, James. « Peter Eisenman's Design for Berlin's Memorial for the Murdered Jews of Europe: A Juror's Report in Three Parts », in OSTOW, Robin. *(Re)Visualising National History: Museums and National identities in Europe in the New Millennium*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p.211.

⁷² EISENMAN, Peter. « The silence of excess » in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, 2005, [sans pagination]. Bien sûr, là n'est pas la seule expérience possible de la visite du mémorial. Chacun étant libre de tracer son propre itinéraire au cœur du site commémoratif et, au sens figuré, de la

Dans ce lieu de mémoire, entre les nombreux blocs de béton regroupés sous une logique à la fois rigoureuse et déstabilisante, la commémoration de l'holocauste paraît ainsi s'établir par le mouvement des corps dans l'espace, ou par l'itinéraire affectif des visiteurs – un itinéraire qui, parfois juxtaposé à un certain sentiment d'inquiétude ou d'angoisse, permettrait d'imaginer une part de la terreur ressentie par le peuple juif, autrefois pris au piège dans un régime d'une rationalité terrifiante, perdant dans une violence extrême tout contact avec la réalité humaine.

3.3. La métaphore spatiale du labyrinthe et la mémoire disruptive et critique du mémorial

À travers le va-et-vient des corps dans les interstices d'un espace d'inquiétante étrangeté, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* semble représenter la mémoire dans sa spatialité par la métaphore du labyrinthe.⁷³ Cette métaphore spatiale, également associée aux impressions de perte et d'angoisse ressenties au cours d'un itinéraire fait de bifurcations et de croisements, apparaissait d'ailleurs déjà, et peut-être de manière plus prononcée, ainsi que le note Brett Ashley Kaplan, dans la première version du

mémoire, différentes approches du mémorial sont en effet possibles et accueillies. Ainsi, certains s'adonnent en riant à un jeu de « cache-cache » entre les stèles, tandis que d'autres demeurent assis sur les blocs de faible hauteur cadrant la périphérie du site. La peur labyrinthique provoquée par l'itinéraire entre les stèles demeure cependant l'expérience privilégiée qu'Eisenman et Richard Serra souhaitait, dès la première version de projet de construction du mémorial, évoquer chez les visiteurs.

⁷³ Le labyrinthe architectural, ou la perte de soi dans les dédales de l'architecture urbaine semble en effet lié, chez Freud, à la notion d'inquiétante étrangeté, qu'il définit comme une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p.215) et qui, pour le dire avec Schelling, se mêle à « tout ce qui devait rester [...] dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (p.221). Dans l'essai susmentionné, Freud affirme en effet avoir éprouvé un certain sentiment d'inquiétante étrangeté alors que, s'étant retrouvé par hasard dans « un quartier sur le caractère duquel je ne pus pas rester longtemps en doute » (p.219), il avait cherché à s'en éloigner le plus rapidement possible en bifurquant à différentes intersections rencontrées, mais n'avait pu que revenir au même endroit. C'est ainsi par le perpétuel retour vers un lieu qu'il cherchait à fuir, évoquant l'inévitable retour du même, que cette scène d'égarement dans le labyrinthe d'un quartier inconnu lui évoque un sentiment d'inquiétante étrangeté.

projet présentée par Eisenman et Serra lors de la compétition de 1997 pour la construction du *Mémorial de l'holocauste*. Dans cette première version, laquelle devait comprendre plus de quatre mille stèles d'une hauteur pouvant atteindre près de sept mètres, écrit Kaplan :

the pillars were to be tilted to suggest the possibility that they might topple; once inside the field of pillars, there was no guarantee that one would be able to get out. By planning it to be anti-touristic and even dangerous, Eisenman and his co-designer Richard Serra meant to suggest a labyrinthine fear of entrapment [...] one could wander for a very long time before finding a way out.⁷⁴

Aussi, toujours présente dans la dernière version du projet – quoique dorénavant de manière plus figurative que concrète en raison de la diminution du nombre de stèles et de leur hauteur maximale – la notion de labyrinthe paraît permettre de conceptualiser métaphoriquement, à travers l'architecture du mémorial, le rapport au passé historique dans son caractère fragmentaire et éclaté. Comme le souligne Kaplan un peu plus loin dans l'extrait cité, lors d'une conversation avec Jacques Derrida retranscrite dans l'ouvrage *Chora L Works*, Eisenman a noté à propos du labyrinthe :

[...] The site of the labyrinth is the site of the destruction of the narrative; the breakdown of the continuous story, the site of erasure. The labyrinth is the only architectural metaphor for discontinuity and "no place" [...] The labyrinth, architecturally, is the nearest thing to a non-narrative, non-linear, non-anthropocentric condition.⁷⁵

Si Kaplan évoque la présence de cette notion de labyrinthe (découlant d'une réflexion antérieure posée par l'architecte américain sur la condition postmoderne) afin de souligner que le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* n'a pas eu besoin de recourir à une forme esthétique complètement nouvelle et différente pour matérialiser efficacement la mémoire de l'holocauste, je proposerais plutôt, selon une visée distincte, qu'à travers cette métaphore spatiale, Eisenman tente de repenser les rapports entre

⁷⁴ KAPLAN, Brett Ashley. *op. cit.*, p.157-158.

⁷⁵ *Ibid.*, p.158.

architecture et mémoire en adoptant une position critique face à la narrativité ou au discours historique, position critique par laquelle son mémorial peut être rapproché de la forme contre-monumentale définie par James Young.

La figure du labyrinthe, évoquée par le parcours sinueux et sans linéarité du mémorial, vise en effet à provoquer un éclatement de la temporalité vécue lors de l'expérience de sa visite et, par là, de la notion de continuité traditionnellement attribuée au discours narratif ou à l'histoire. Aussi, elle permet dès lors de penser l'holocauste comme rupture historique non-appréhendable par un récit de sens cohérent et unifié, et souligne l'impossibilité d'une représentation historique transparente de la Shoah. L'itinéraire discontinu du mémorial – ne fournissant aucun repère et ne présentant aucune tentative d'explication ou de représentation de l'holocauste, mais faisant plutôt appel à la subjectivité des visiteurs, libres d'y trouver leurs propres interprétations à travers la remontée aléatoire de souvenirs, de réflexions et d'impressions – semble, autrement dit, permettre d'invoquer une mémoire différente de la Shoah, critique face à la contemplation passive d'une version homogène et prédéterminée du passé.

Ainsi, cherchant plutôt à stimuler la réflexion critique sur le rapport au passé historique – rapport conçu comme fragmentaire puisque marqué par la rupture et l'éclatement – et ne souhaitant pas donner réponse à l'holocauste, le mémorial paraît se situer dans la vague des contre-monuments tels que définis par James Young, lesquels, comme je l'ai plus tôt mentionné, s'afficheraient contre les prémisses mêmes de la forme monumentale, ou « against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate – and finally, against the authoritarian propensity in monumental spaces that reduces viewers to

passive spectators ».⁷⁶ Ayant souhaité invoquer, à travers la métaphore architecturale du labyrinthe, une mémoire critique et ambivalente à l'égard des récits de sens offrant une version cohérente du passé, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* a ainsi pu suggérer, selon Young, « a startling alternative to the very idea of the Holocaust memorial. Like Weinmiller's, [the memorial conceived by Eisenman and Serra] was a pointedly antiredemptory design: it found no compensation for the Holocaust in art or architecture ».⁷⁷

Et cependant, comme il s'agira maintenant de le démontrer, le *Mémorial de l'holocauste* conçu par Eisenman fait également appel à la notion d'affect, laquelle fait en sorte que ce labyrinthe architectural ne se définisse pas uniquement comme structure critique face à toute tentative de production de sens ou de compréhension à l'égard du passé et du génocide juif.

3.4. Mémoire, corps et affect à l'ère de la commémoration

Par la mise en scène de la métaphore spatiale du labyrinthe – visant à provoquer un sentiment d'angoisse et de perte – dans une architecture ne contenant ni écriteau, ni plaque commémorative, ni description ou explication historiques du passé ou de l'holocauste, et questionnant les notions de continuité et de linéarité associées par Eisenman au récit narratif ou à l'histoire, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, loin de n'avoir adopté qu'une position critique face au rapport au passé s'établissant par l'architecture monumentale, a également endossé une prise de position sur ce rapport et, par là même, sur le rôle de l'architecture commémorative pour la transmission de la

⁷⁶ YOUNG, James. 2003, *op. cit.*, p.63-64.

⁷⁷ YOUNG, James. 2000, *op. cit.*, p.205.

mémoire et la compréhension du passé historique. Ce rôle, l'architecte a semblé le redéfinir autour de la notion d'affect, dans la mesure où le mémorial s'inscrit dans un certain corpus d'œuvres artistiques récentes ayant cherché à provoquer une réflexion sur le passé traumatique à partir de l'expérience affective ou sensorielle, et non à partir d'un discours narratif. En ce sens, selon Jill Bennett :

trauma-related art is best understood as *transactive* rather than *communicative*. It often touches us, but it does not necessarily communicate the "secret" of personal experience. To understand its transactive nature, we need to examine how affect is produced within and through a work. [...] If art is akin to the sensory impression here, then it might be understood, not merely as illustrating or embodying a proposition, but as engendering a manner of thinking. On this account, art is not conceptual in itself but rather an embodiment of sensation that stimulates thought.⁷⁸

Il s'agirait ainsi, non pas de s'opposer à toute forme de représentation ou d'esthétisation de l'holocauste, mais de tenter de forger une nouvelle compréhension de cet événement. Cette compréhension, faisant appel à la subjectivité et refusant la passivité contemplative des visiteurs face à une version cohérente et linéaire du passé, se fonderait alors sur la possibilité d'une transmission affective de sa mémoire traumatique, perçue comme éclatée et disruptive.

Or, en choisissant de fonder la compréhension du passé sur l'affect ou les impressions corporelles plutôt que sur les actes de description ou de représentation, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* opère une certaine conceptualisation des rapports entre architecture et mémoire qui peut être appréhendée par la distinction posée par Charlotte Delbo entre la mémoire externe ou ordinaire, et la mémoire profonde ou affective. Survivante des camps de concentration où elle fut autrefois déportée comme résistante française, Delbo a posé, notamment dans son ouvrage posthume *La mémoire*

⁷⁸ BENNETT, Jill. *op. cit.*, p.7-8.

et les jours (1985), une réflexion sur les rapports entre la mémoire du traumatisme de l'holocauste et les impressions sensorielles en distinguant, d'une part, la mémoire ordinaire (comme entité représentationnelle établie selon des cadres de références lui permettant d'être communiquée de manière linéaire et quasi-transparente dans un contexte social) et, d'autre part, la mémoire profonde (comme entité conservant dans le corps même les empreintes ou réverbérations traumatiques des événements vécus). Si la mémoire commune ou externe peut être, selon Delbo, communiquée à travers les conventions langagières et narratives partagées, ou à travers l'application d'une structure temporelle linéaire consignait la mémoire à l'histoire, à la représentation ou à la narration, la mémoire profonde, quant à elle, renferme une vérité corporelle sur l'expérience traumatique vécue qui demeure en partie indicible par les procédés discursifs traditionnellement associés à la narrativité. Ainsi, écrit-elle :

Lorsque je vous parle d'Auschwitz ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C'est la mémoire des sens. Car ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de charge émotionnelle. Sinon, quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire : « J'ai soif. Faisons une tasse de thé ». Le mot aussi s'est dédoublé. Soif est redevenu un mot d'usage courant. Par contre, si je rêve de la soif dont j'ai souffert à Birkenau, je revois celle que j'étais, hagarde, perdant la raison, titubante; je ressens physiquement cette vraie soif et c'est un cauchemar atroce.⁷⁹

Pour Delbo, la mémoire profonde ou affective, hantant le survivant jusque dans ses rêves, contient donc une vérité propre, inscrite à même le corps, qui échappe en partie au registre communicatif et représentationnel. Le corps possède ainsi sa mémoire propre, éclatée, laquelle ne saurait être transmise ou communicable dans le cadre du discours narratif, puisqu'elle engage l'affect et les impressions sensorielles plutôt que

⁷⁹ DELBO, Charlotte. *op. cit.*, p.14.

l'intelligibilité ou la pensée. L'art abordant l'holocauste devrait dès lors chercher, selon Delbo, de nouvelles stratégies permettant de communiquer cette mémoire profonde, ou permettant de faire ressentir, par le corps ou l'affect, l'horreur de l'expérience vécue. Selon Nicole Thatcher, critique littéraire ayant étudié l'œuvre de Delbo, cette nécessité s'inscrirait dans l'œuvre de l'écrivaine et dramaturge par une remise en question des stratégies de représentation traditionnelles et par une écriture composée de : « fragments plutôt que narration suivie [...], rappel de sensations ou de scènes typiques ou moments, plutôt que récit chronologique, description des mouvements des corps et non réflexions ou commentaires pour dire la réalité concentrationnaire ».⁸⁰

Dès lors, il semble qu'Eisenman, ait cherché, à travers le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, une redéfinition des rapports entre architecture et mémoire lesquels se constitueraient autour du corps ou de l'affect. Le monument commémoratif permettrait ainsi d'appréhender, par le mouvement des sujets dans l'espace architectural, une part de ce que Delbo définit comme la mémoire profonde. Il s'agirait donc, pour Eisenman, de chercher à provoquer une certaine compréhension de l'holocauste en faisant *ressentir*, physiquement et psychologiquement, à travers l'itinéraire de la visite du mémorial, des réverbérations traumatiques de cet événement. Lors d'une conférence présentée à l'Université du Nebraska questionnant les modalités de la représentation et de la mémoire, ainsi que leur rapport à l'architecture commémorative à l'époque contemporaine, l'architecte américain affirmait ainsi :

Architecture does what no other discipline does. Architecture involves three conditions simultaneously: the eye, the mind, and the body. [...] The locus of architecture has always been the body. The body is the place where the mind and the eye come together. Now architecture is not what I would call strong media or hot media, it is a weak media. Therefore, what architecture does is try to be an affective, physical,

⁸⁰ THATCHER, Nicole. *Charlotte Delbo, une voix singulière : Mémoire, témoignage et littérature*, Editions L'harmattan, 2003, p.15.

haptic environment for the mind, the body, and the eye, but it can only do this as a weak indicator of meaning. Therefore, architecture must find a way to recall imagination.⁸¹

Aussi, par cette reconceptualisation des rapports entre architecture et mémoire, se matérialisant par sa forme architecturale même, le mémorial réalisé par Eisenman se distingue des autres sites commémoratifs dédiés à l'holocauste, tels que le *Centre de l'information* construit sous lui par Dagmar von Wilcken et les différents camps de concentration et d'extermination aujourd'hui ouverts au public. Obligeant les passants à se déplacer en serpentant les espaces entre ses stèles, à se perdre et à se retrouver à chaque tournant, le mémorial se distingue d'abord, par sa forme architecturale même, du *Centre de l'information* où l'itinéraire de chacun est déjà déterminé et tracé de manière linéaire, suivant la traversée d'un couloir, puis de quatre pièces de dimensions symétriques formant ensemble un espace carré (voir annexes, fig.3). Ainsi, la forme architecturale adoptée par les deux structures paraît spatialement matérialiser leur opposition concernant la conceptualisation de la mémoire : alors que le champ de stèles conçu par Eisenman cherche à laisser place à la remontée aléatoire des souvenirs et réflexions, ainsi qu'à produire une commémoration libre et subjective de l'holocauste fondée sur les mouvements des corps dans l'espace, le *Centre de l'information* tend, quant à lui, à orienter et cadrer la mémoire du visiteur en lui présentant, dans un parcours et un ordre prédéterminés, une série de documents et d'archives visant à produire une compréhension du génocide juif dans son déroulement historique entre 1933 et 1945.⁸² D'autre part, le *Mémorial de l'holocauste* se distingue, par sa volonté de

⁸¹ EISENMAN, Peter. « Memory, Monument and Memorial », in *Inform : the Journal of Architecture, design, and material culture*, vol.3, 2003, p.76.

⁸² Gastón Boreo écrit en ce sens, à propos du *Centre de l'information* : « Desde el hall comienza el recorrido a partir de un pasaje o vestíbulo que ofrece, a lo largo de una barra horizontal sobre su pared izquierda información, con textos e imágenes, sobre los antecedentes y el desarrollo de la Shoá [...].

fonder la mémoire du génocide juif sur l'affect et les impressions sensorielles, des camps de concentration privilégiant quant à eux (semblablement au *Centre de l'information*) la tentative de compréhension ou de représentation de l'holocauste dans sa concrétude historique. Comme l'écrit Eisenman :

A memorial for the Holocaust is not the same as an actual site. At Auschwitz, one can imagine the horror of what it was like to have been there. But one can also come away from it and psychologically integrate the experience into one's psyche. Our Holocaust Memorial attempts to place the subject in a present-time experience that is psychologically problematic to be in. That is, walking alone among these pillars, it will be very difficult to assimilate the actual spatial experience into some kind of psychic understanding. The field becomes a space that is problematic to walk in.⁸³

Aussi, décrivant le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, Hanno Rauterberg écrit dans un sens similaire :

[At the memorial] we are not confronted with the presence of history, but with the present itself. What has been created here is not a landscape of remembrance, but a landscape of experience. [...] Eisenman has countered this with the attempt to create a new immediacy. Remembrance, for him, is walking toward an unknown destination; it is a physical experience in which we come closer to ourselves and, he hopes, to history.⁸⁴

Le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* semble ainsi viser à compléter et à se distinguer des sites commémoratifs dédiés à l'holocauste déjà existants, en déterminant autrement le rapport des individus au passé qui s'établit à travers lui.

Tanto la descripción contenida en los paneles con la historia de la génesis y la ejecución de la Shoá así como de las imágenes que acompañan el relato, y las miradas de los rostros en la pared del fondo contrastan abiertamente con la abstracción y apertura intelectual del campo de estelas. Los textos que acompañan al visitante desde la entrada hasta la salida hacia la próxima sala, brindan información sobre los eventos ocurridos entre 1933 y 1945 y dan la sensación de intentar responder, o al menos dejar en nosotros la pregunta de cómo pudieron ocurrir. (BOREO, Gastón. *La memoria de la Shoá. Un desafío para la arquitectura*, document PDF, consulté le 20 août 2008, [en ligne], adresse URL: <http://www.ort.edu.uy/farq/pdf/conferenciashoaboero.pdf>.)

⁸³ EISENMAN, Peter. « Notations of Affect, an Architecture of Memory », in KLAUS, Herding. *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, New York, Walter de Gruyter, 2004, p.510.

⁸⁴ RAUTERBERG, Hanno. « Building Site of Remembrance », in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, 2005, [sans pagination].

Or, cette distinction s'opérant entre les différents sites architecturaux s'inscrit dans une réflexion sur le rôle de l'architecture commémorative à l'époque contemporaine, laquelle ne va pas sans rappeler la pensée théorique de Pierre Nora sur le statut de la mémoire à l'ère de la prolifération des médias de masse. Siobhan Kattago explique en effet que, pour Nora, notre époque contemporaine tend à cataloguer, archiver et diffuser massivement le passé par les médias de communication, produisant ainsi une certaine dilatation de la perception historique et temporelle. Comme mémoire documentaire, la mémoire contemporaine véhiculée par les médias de masse, reposant sur la matérialisation de la trace et l'enregistrement, aurait ainsi perdu sa valeur symbolique pour les collectivités. Le mémorial d'Eisenman paraît en ce sens prendre position face à cette redéfinition de la mémoire contemporaine à travers la spécificité du média architectural. Pour lui, l'architecture semble en effet pouvoir évoquer une mémoire autre, en appelant de l'affect et du corps plutôt que de la reproduction de l'archive et de l'enregistrement. C'est en ce sens, je crois, que l'on pourrait saisir la réflexion suivante d'Eisenman sur l'impact du traitement médiatique des événements historiques (et principalement du 11 septembre 2001) sur la pensée architecturale contemporaine :

When I was 10, [...] I was listening to a football game on a Sunday afternoon when the game was interrupted. The announcer said the Japanese had bombed Pearl Harbor [...] Pearl Harbor was an abstraction to me [...] It was some magical place, somewhere that you heard ticker tape baseball games. The interesting thing about listening to the radio, [...] is that you could use your imagination. [...] What happened on September 11 I believe profoundly changed the nature of our imagination. Throughout the world, at 9:06 in the morning in New York, [...] people watched the second plane hit the second tower live [...] Watching the buildings collapse [...] *at that moment*, instantly changed the way we think about how we represent things and how we imagine things [...] Media has presented us with reality and taken away imagination, taken away the possibility to dream. Memory and imagination are linked. But with the media coverage of the World

Trade Center tragedy, memory and imagination were severed, they were split apart. This is an important moment for architecture, because memory and imagination were always part of what architecture did.⁸⁵

Ainsi, le traitement médiatique contemporain des événements historiques ayant transformé la mémoire et le rapport des individus au passé, l'architecture doit également, selon Eisenman, se transformer afin de laisser place à différentes modalités de la remémoration qui permettraient à nouveau de donner une charge significative au passé. Fondant la commémoration de l'holocauste sur l'affect et les impressions sensorielles (en appelant de l'imagination et permettant d'appréhender et de transmettre autrement la mémoire de cet événement), plutôt que sur l'archive et l'enregistrement (reposant sur l'imitation et la reproduction), le *Mémorial de l'holocauste* prend ainsi position face au traitement actuel de la mémoire et son rapport à l'architecture commémorative. Comme Delbo, Eisenman montre que le traumatisme de l'holocauste peut être approché en ébranlant les schémas descriptifs traditionnels de la narration et permet, ainsi, de repenser le rapport au passé par le biais, plutôt que d'une narration suivie, d'un itinéraire affectif où le passé interviendrait comme expérience présente.

4. Conclusion

En résumé, le présent chapitre a cherché à introduire la problématique des rapports entre architecture, mémoire et identité, à travers l'étude de la récente et controversée construction du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman. Il s'agit, dans un premier temps, de résumer une part du corpus théorique contemporain dans lequel pouvait s'inscrire cette problématique, depuis Maurice

⁸⁵ EISENMAN, Peter. 2003, *op. cit.*, p.73-74.

Halbwachs jusqu'à Pierre Nora, ainsi que – en ce qui concerne l'architecture monumentale en particulier – James Young. Cette première partie visait à démontrer l'importance particulière du rôle joué par les différentes formes architecturales, marquant les parcours quotidiens des individus, dans le traitement du passé et du récit identitaire des collectivités données.

Dans un second temps, je me suis attachée à démontrer que, avant même sa construction, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* conçu par Peter Eisenman a occasionné une série d'échanges et de discussions ayant permis d'actualiser et de concrétiser cette réflexion théorique sur la mise en scène des lieux de mémoire et sur les rapports entre l'architecture monumentale, la mémoire collective et l'identité nationale. Les diverses interrogations s'étant érigées autour du site commémoratif – concernant, entre autres, les modalités de la commémoration qui devait être accordée aux victimes du passé nazi, la reconstruction symbolique du récit identitaire national et la représentation du passé du Troisième Reich – ont semblé témoigner de l'importance attribuée au traitement de l'architecture urbaine dans la conception de l'identité nationale et de la mémoire collective.

Dans un troisième et dernier temps, j'ai débuté l'analyse proprement dite du *Mémorial de l'holocauste* et cherché à montrer que, si son but n'était pas de répondre aux objections formulées, ni de clore les débats suscités par sa construction, il présentait néanmoins une certaine redéfinition du rapport au passé – et au passé de l'holocauste en particulier – établi par l'architecture. Comme semblait en témoigner l'étude de la métaphore spatiale du labyrinthe, cette redéfinition du rapport au passé s'inscrivant par l'architecture se fondait, d'une part, comme critique de la continuité narrative ou historique généralement associée à la forme monumentale, rapprochant ainsi le

Mémorial de l'holocauste conçu par Eisenman à la vague des contre-monuments tels que définis par James Young. Cependant, d'autre part, il a paru qu'Eisenman cherchait à faire endosser à l'architecture, non seulement une fonction critique, mais également une charge significative, ou une certaine tentative de compréhension du passé, fondée sur la transmission affective de sa mémoire. Les sentiments d'angoisse, de peur et d'inconfort perçus durant l'itinéraire de la visite du champ de stèles, fonctionnant comme réverbérations traumatiques de l'expérience concentrationnaire, semblaient ainsi viser à forger une nouvelle compréhension du passé nazi, laquelle se constituait au travers du corps et de l'affect, plutôt que sur la représentation, la description historique, l'archive ou l'enregistrement. Le mémorial conçu par Eisenman a ainsi semblé se distinguer des autres sites commémoratifs dédiés à l'holocauste déjà existant, et prendre position face au statut de la mémoire et son rapport au média architectural à l'ère de la prolifération des médias de masse analysée par Nora.

En conclusion, au terme de ce chapitre, je souhaiterais avoir pu démontrer que *Le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* – quoique critique face à la notion de continuité historique et à la possibilité d'une représentation linéaire du passé, et tentant de déjouer les pièges réducteurs et idéologiques associés à la forme monumentale en architecture – cherche néanmoins à faire sens du passé ou à produire une certaine compréhension de l'holocauste, à partir des impressions sensorielles ou de l'activité des corps dans l'espace. En ce sens, il cherche à définir la spécificité, à l'époque contemporaine, du rapport entre architecture et mémoire à travers la notion d'affect, ou à travers la possibilité d'une transmission affective de la mémoire, permettant de faire ressentir, dans une expérience psychologiquement problématique, une part de l'horreur du passé.

His house was just one of many stopping places in a restless, unmoored existence, and this lack of center had the effect of turning him into a perpetual outsider, a tourist of his own life. You never had the feeling he could be located. Still, the house seems important to me, if only to the extent that it was neglected – symptomatic of a state of mind that, otherwise inaccessible, manifested itself in the concrete images of unconscious behaviour. The house became a metaphor of my father's life, the exact and faithful representation of his inner world. For although he kept the house tidy and preserved it more or less as it had been, it underwent a gradual and ineluctable process of disintegration.

Paul Auster, *The Invention of Solitude*⁸⁶

CHAPITRE 2

Hantise et architecture cryptique : Étude des modes de la transmission du passé

dans *Le confessionnal* de Robert Lepage

Depuis plusieurs années, différents auteurs ont interrogé les modalités de transmission de la mémoire et tenté de saisir la passation des traumatismes et violences du passé à travers les générations. Ainsi, comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, devant la disparition prochaine des derniers témoins de l'holocauste – et, avec eux, de la mémoire directe de cet événement – Marianne Hirsch a interrogé la possibilité d'une assimilation des souvenirs de la Shoah par les individus d'une génération qui n'y fut pas directement impliquée. Posant alors le concept de *postmémoire*, qu'elle définissait d'après la relation des enfants des survivants de traumatismes collectifs ou culturels aux expériences vécues par leurs parents, cette dernière a postulé l'incorporation de la mémoire de l'holocauste par le biais de

⁸⁶ AUSTER Paul, *The Invention of Solitude*. New York, Penguin Books, 1988, p.9.

l'identification aux récits et aux images qui lui sont associés. Par l'héritage familial – qu'elle étendit plus tard à l'héritage culturel – Hirsch considérait ainsi la possibilité d'une incorporation secondaire de la mémoire à travers la transmission d'images et de récits tellement bouleversants qu'ils en viendraient eux-mêmes à s'incarner comme souvenirs du passé.⁸⁷ Aussi, partant de cette notion, j'ai montré que le *Mémorial de l'holocauste à Berlin*, conçu par Eisenman, tentait de produire un parcours architectural transmettant aux générations suivantes une forme particulière et puissante de la mémoire du génocide juif se fondant sur l'expérience affective qui permettrait de ressentir une part de l'horreur autrefois vécue par les victimes d'un système ayant perdu toute rationalité.

Mais qu'arrive-t-il lorsque les traumatismes et violences du passé historique, collectif ou familial se constituent sous le mode du secret, et demeurent par conséquent extérieurs aux discours et récits de l'héritage ? Jamais explicitement représentés ou verbalisés, jamais inscrits, de quelque manière, dans la mémoire du sujet présent, ces secrets peuvent-ils néanmoins en affecter le parcours et l'identité ? Quels sont alors les modes de transmission de ces secrets ? Et quels en sont les enjeux pour l'héritier ? C'est à mon avis sur un tel ensemble de questions qu'ouvre le film *Le confessionnal*, réalisé en 1995 par le cinéaste et metteur en scène québécois Robert Lepage. Dans ce film, le sujet paraît en effet affecté par les mystères et secrets du passé familial, appartenant aux générations précédentes, mais contaminant malgré tout le présent où ils se manifestent. Par l'étude des motifs du secret et de sa hantise, le film de Lepage permet dès lors d'interroger la revenance étrange d'un passé caché ou enfoui.

⁸⁷ HIRSCH, Marianne. « Surviving Images: Holocaust Photography and the Work of Postmemory », *op. cit.*, p.9-10.

D'après l'approche théorique développée par Maria Torok et Nicolas Abraham dans leur ouvrage intitulé *L'écorce et le noyau* (1978), le présent chapitre cherchera donc à saisir les enjeux du secret et des modalités de sa transmission dans *Le confessionnal*. L'étude des notions de fantôme et de hantise, telles que définies par Torok et Abraham, permettra ainsi de déchiffrer, dans le film de Lepage, l'occurrence d'une transmission différente et problématique de la mémoire des violences et traumatismes du passé transgénérationnel. Après avoir présenté un résumé préliminaire de l'œuvre lepagienne, il s'agira ainsi de montrer, dans un premier temps, comment les secrets du passé familial pourront s'inscrire dans le présent, où ils affecteront le parcours identitaire des sujets et contamineront les rapports filiaux. Je soutiendrai également, dans un second temps, que ces non-dits du passé s'inscriront dans la représentation architecturale qui, chez le cinéaste québécois, se définira comme espace cryptique, habitant de manière étrangement inquiétante les fantômes et secrets de l'histoire familiale et collective. En ce sens, *Le confessionnal* offrira une perspective intéressante dans l'interrogation du passé et de son rapport à la constitution identitaire ainsi qu'à la représentation architecturale.

1. *Le confessionnal*, résumé de l'œuvre

Alternant, par des jeux de caméra et de montage adroits, entre la reprise de différentes scènes du film *I Confess* de Hitchcock, et les séquences temporelles de 1952 et de 1989, *Le confessionnal* présente le récit complexe de deux générations de la famille québécoise Lamontagne : en 1989, après avoir effectué un séjour en Chine où il étudiait la calligraphie, Pierre Lamontagne (Lothaire Bluteau) reviendra à Québec, sa

ville natale, afin d'assister aux funérailles de son père Paul-Émile (François Papineau), mort du diabète. Il emménagera par la suite dans l'appartement familial, marqué par les traces de la négligence de son père autrefois aveugle, et obtiendra un emploi au Château Frontenac, où il retrouvera son frère d'adoption, Marc (Patrick Goyette), dans la chambre du riche diplomate Raymond Massicotte (Jean-Louis Millette). S'ensuivra alors une complicité entre les deux frères pour retrouver le père biologique de Marc, dont la mère, Rachel (Suzanne Clément), s'était suicidée après la naissance. À la suite de nombreuses démarches (qui les conduiront jusqu'à Charny où Pierre découvrira l'existence du fils abandonné de son frère), ce sera finalement par l'entremise de Massicotte, lui-même ancien prêtre de la paroisse de Québec devenu diplomate après avoir été soupçonné d'être le père illégitime de Marc, que les deux frères parviendront enfin à découvrir la vérité. Mais ne pouvant vraisemblablement supporter cette révélation, Marc s'enlèvera la vie dans la résidence japonaise de Massicotte. Et ce dernier, ne souhaitant révéler publiquement les circonstances de sa mort et la liaison qu'il aura entretenue avec lui, achètera le silence de Pierre, en s'occupant financièrement de l'enfant de Marc.

Entremêlées à cette trame narrative, différentes scènes rapportent parallèlement le récit des origines de Marc, suivant le quotidien de ses parents adoptifs et de sa mère biologique durant l'année de sa conception et de sa naissance, soit en 1952. En cette année, affirmera Pierre, « trois événements marquèrent la vie à Québec : l'apparition du premier téléviseur, la réélection de Maurice Duplessis comme premier ministre de la province, et la présence d'Alfred Hitchcock, qui avait choisi la ville comme toile de fond pour tourner un nouveau *suspense* ». Dans la sphère familiale, ce fut également l'année où, comme nous l'apprennent les dernières scènes du film, Rachel se suicida,

après être tombée enceinte de Paul-Émile Lamontagne, le mari de sa sœur. Pour cacher les traces de son adultère, ce dernier fit alors (semblablement au criminel Keller du film de Hitchcock) porter le blâme sur le jeune prêtre de la paroisse; le Père Massicotte (Normand Daneau).

Questionnant la constitution de l'identité, le film de Robert Lepage interroge donc en outre le rapport au passé collectif et familial, dont les traces, se faisant parfois présentes sous forme de hantise, pourront déterminer le sujet à son insu. Il présente dès lors une réflexion sur le rapport à la mémoire, à l'histoire et au temps, d'après la figure inquiétante de la revenance des secrets du passé. Pour reprendre les propos d'Erin Manning, dans *Le confessionnal* : « memory becomes [...] the angry ghost of the present that refuses to be subsumed by a discourse that allows only certain things to appear at the expense of others that are forever concealed, imprisoned ». ⁸⁸

2. Hantise et transmission : les implications du secret pour la constitution de l'identité et la dynamique filiale

2.1. Introduction au cadre théorique

Dans son texte « Remémoration, répétition, élaboration » (1914), Freud interrogeait, à travers l'étude de ce qu'il nommait compulsion de répétition, les différents cheminements des événements du passé dans la mémoire du sujet. Ainsi, d'après les cas de patients présentant différents symptômes qui s'offraient comme autant de répétitions de moments bouleversants d'un passé refoulé, Freud remarquait :

⁸⁸ MANNING, Erin. « The haunted Home : Colour's Spectrums in Robert Lepage's *Le Confessionnal* », in *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol.7, no.2, automne 1998, p.62.

« Si [...] nous examinons ces derniers, nous pouvons dire qu'ici le patient *n'a aucun souvenir* de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le *traduire en actes*. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait refoulé reparaît, mais sous forme d'action. Le malade *répète* évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition ». ⁸⁹ Aussi, pour Freud, la contrainte de répétition devenait, dans ces cas pathologiques, substitution du souvenir (« contrainte de répétition; l'on finit par comprendre que c'est là sa manière de se souvenir. [...] Plus la résistance sera grande, plus la mise en actes (la répétition) se substituera au souvenir »), ⁹⁰ et demandait dès lors de traiter la maladie « non comme un événement du passé mais comme une force actuellement agissante ». ⁹¹

Or, comme le note Marie-Ange Depierre, le travail de Maria Torok et Nicolas Abraham, inscrit dans leur ouvrage *L'écorce et le noyau*, « recouvre, point par point, ce que Freud a décrit sous l'intitulé de l'instinct de mort et dont il voit les manifestations dans la compulsion de répétition ». ⁹² En abordant, entre autres, les secrets de famille, ces non-dits qui se transmettent parfois, tels des fantômes, de génération en génération dans l'inconscient et se révèlent par la suite à travers l'apparition de diverses souffrances psychiques, Torok et Abraham proposent en effet, tout comme Freud, une compréhension particulière de la mémoire, où les événements du passé ne sauraient être compris « comme un vestige statique, mais [apparaîtraient] comme une activité incessante ». ⁹³ Toutefois, à la différence du modèle freudien de la compulsion de répétition comme forme singulière du retour du refoulé, la référence à la hantise des secrets du passé caractérise, chez Torok et Abraham, le retour d'un passé qui ne fut

⁸⁹ FREUD, Sigmund. « Remémoration, répétition, élaboration », in *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p.108.

⁹⁰ Ibid., p.109.

⁹¹ Ibid., p.110.

⁹² DEPIERRE, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Paris, Champ Vallon, 2007, p.24.

⁹³ DAVID, Paul-Henri. *op. cit.*, p.232.

jamais refoulé – puisque jamais vécu ou connu – par le sujet. Le passé faisant revenance n'est donc pas nécessairement, pour les deux auteurs, celui du sujet, mais peut également référer au passé enfoui de la dynamique familiale.

Autrement dit, il s'agit pour Torok et Abraham de montrer comment, dès la naissance, l'individu peut être marqué par les traces du lourd passé de la filiation qui s'inscrivent en lui et le traversent, sans jamais se manifester sous forme consciente, ou sans jamais être directement prononcées. C'est ainsi qu'abordant les implications des secrets de la dynamique familiale, les auteurs introduisent la notion de fantôme, laquelle révèle, non une entité du domaine du spiritisme, mais

en général, une formation dans l'inconscient dynamique, qui s'y est installée non du fait d'un refoulement propre au sujet, mais du fait d'une empathie directe du contenu inconscient ou renié d'un objet parental. C'est dire qu'il s'agit là d'une formation qui n'a pas été, en tant que telle, le produit de l'autocréation du sujet par le jeu des refoulements et des introjections. C'est dire encore que le fantôme qu'il porte en lui est étranger. C'est dire enfin que les diverses manifestations du fantôme [...] ne sont pas à confondre avec des retours du refoulé.⁹⁴

Une illustration des thèses de Torok et Abraham sur le fantôme et la transmission intergénérationnelle des secrets du passé – l'histoire de la « bouchère des mots » – s'avère, à cet égard, saisissante : « C'est une histoire d'avant l'autre guerre », nous disent les auteurs, « Un boucher abuse de sa fille aînée. Ensuite de quoi il se donne la mort en se pendant à l'espagnolette de la fenêtre. Telle est la honte de la famille : l'inavouable secret ».⁹⁵ L'une des filles du boucher, âgée de six ans à l'époque du drame familial, grandit, se marie, puis élève une enfant qui, affichant des symptômes phobico-obsessionnels, entreprendra une analyse. Présentant une peur récurrente des coléoptères (dont le nom *bogar*, dans la langue maternelle de la patiente, ne pourrait qu'évoquer

⁹⁴ ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris, 1978, p.439.

⁹⁵ Ibid., p. 409.

Gabor, le prénom du grand-père incestueux), des fantasmes érotiques entretenant un rapport avec la pendaison ou les genoux, et comparant son analyste, dès la première séance, à un aspect de ce grand-père (« c'est étrange, vous avez les mains d'un boucher »,⁹⁶ lui dira-t-elle), la patiente semblera déterminée par un passé n'étant pourtant pas le sien, et dont elle ne possèdera aucune connaissance consciente. Ce n'est qu'après la mort de sa mère (pendue, comme son propre père, à genou sur l'espagnolette d'une fenêtre), lorsque le secret familial lui sera enfin révélé par une parente lointaine, qu'elle parviendra à se libérer de ce passé, ou, pour le dire selon les termes des auteurs, que « le fantôme pourra être repéré, et dissipé ».⁹⁷ Ainsi, la transmission transgénérationnelle et inconsciente des secrets inavouables du passé – qui comme les fantômes hantent à jamais le présent – serait susceptible d'influencer ou d'orienter, dès l'abord, l'existence de l'individu marqué par l'histoire des traumatismes de sa famille.⁹⁸

Or, si, à la différence du récit de la « bouchère des mots », *Le confessionnal* n'illustre pas, à proprement parler, la transmission intergénérationnelle d'inconscient à inconscient d'un secret dont l'existence même serait ignorée (puisque le protagoniste, Marc, sait qu'il existe un terrible secret entourant le récit de ses origines), il n'en demeure pas moins que ce dernier se trouve hanté par les événements d'un passé antérieur à sa naissance qui ne furent jamais explicitement verbalisés, et ne purent par

⁹⁶ Ibid., p.410.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Il peut être intéressant de noter que les théories de Torok et Abraham ont, plus récemment, été traduites dans l'ouvrage de Yolanda Gampel, laquelle propose d'analyser l'expérience vécue par les enfants des victimes de la guerre, à partir d'une réflexion sur la transmission transgénérationnelle du traumatisme. Posant ainsi les notions de « transmission radioactive » et d'« identification radioactive », Gampel aborde les restances traumatiques greffées chez les individus sans que ceux-ci en aient conscience, et permet, par ce biais, d'approfondir la compréhension de la revenance du passé de la filiation. Comparant alors la notion de radioactivité à celle de la pulsion freudienne, et montrant que la « radioactivité » provient non pas du sujet lui-même, mais de l'identification à l'autre, elle répond en effet à la question de la transmission des horreurs vécues par les survivants de la Shoah en y appliquant le cadre analytique développé par Torok et Abraham, et montre ainsi comment le sujet peut, sans le savoir, vivre et répéter les violences vécues par la constellation généalogique. (*Ces parents qui vivent à travers moi. Les enfants des guerres*. Paris, Fayard, 2005.)

conséquent jamais être présents à sa conscience, ni même refoulés. En ce sens, en étudiant cette « cohérence des mystères qui ne se donne que sur le mode de la communication des Inconscients d'une génération à l'autre », ⁹⁹ les théories de Torok et Abraham s'avèreront utiles pour l'analyse du film de Lepage, dans la mesure où elles permettront de saisir un certain nombre d'éléments relatifs à la compréhension lepagienne du rapport au passé, marquant le récit identitaire de Marc et la constellation généalogique des Lamontagne.

2.2. La présence fantomatique du secret dans la constitution identitaire : le cas de Marc

La structure narrative du *Confessionnal* présente le récit identitaire de Marc comme étant, depuis sa naissance, marqué par la honte et l'infamie, de telle sorte qu'il demeure frappé par le sceau de l'indicible, du secret imprononçable. En effet, l'histoire de sa conception correspond à l'histoire inavouable d'un adultère commis entre beau-frère et belle-sœur, d'une relation quasi-incestueuse, ou de la transgression de cet interdit fondamental, ¹⁰⁰ et devient par là même un secret devant être gardé et caché à tout prix. Ainsi, jusqu'à la toute fin du récit, aucun des personnages (hormis les rares

⁹⁹ ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *op. cit.*, p.411.

¹⁰⁰ Le caractère quasi-incestueux de la relation entre Paul-Émile et Rachel permet d'ailleurs au cinéaste d'introduire le motif du drame œdipien dans le récit familial, lequel apparaît explicitement dans l'une des toutes dernières scènes du film. Alors, accueillant Alfred Hitchcock dans son taxi après la première du film *I Confess*, le père de Marc dévoilera enfin le récit des origines de son fils d'après un champ lexical qui ne pourra qu'évoquer la tragédie de Sophocle :

Paul-Émile : Je crois avoir un bon *suspense* pour vous. C'est l'histoire d'un couple. L'épouse est malheureuse de ne pas avoir eu d'enfant et ne se sent pas vraiment femme. Un jour elle invite sa jeune sœur à venir vivre avec eux. L'épouse est toujours malade et déprimée, mais la jeune sœur est très belle et pleine de vie. Le mari tente de lui résister, mais ne peut pas. L'ennui, c'est que la sœur tombe enceinte. Ils ne veulent pas faire de mal à l'épouse alors ils masquent les faits et font passer un autre homme pour le père. A la naissance, la sœur est pleine de remords et se suicide.

Hitchcock : Et que devient le mari ?

Paul-Émile : Eh bien... Il se sent incapable d'aimer cet enfant et *voyant tout le mal qu'il a fait, il s'arrache les yeux.*

Hitchcock : Ce n'est pas un *suspense*, c'est une *tragédie grecque* ! (Je souligne.)

gardiens du secret) ne connaîtra cet acte de transgression originaire. Celui-ci ne pourra donc être dévoilé que sous la forme d'une confession (Rachel ne révélant son récit qu'au prêtre Massicotte par l'acte de pénitence que constitue la confession),¹⁰¹ que par le détachement d'une histoire impersonnelle racontée à un étranger (Paul-Émile ne pouvant dévoiler ce secret que sous la forme d'un scénario « fictif » proposé à Hitchcock pour la création d'un nouveau *suspense*), ou que dans des espaces cryptiques, cachés (Massicotte ne divulguant la vérité à Marc, beaucoup plus tard, que dans l'espace clos et caché – tant pour les autres personnages que pour le spectateur – de l'arrière de sa voiture cloisonné par les vitres relevées). Et si toute la structure narrative sera orientée vers le dévoilement de ce secret originaire (à travers la quête de Marc au sujet de l'identité de son père), celui-ci ne pourra être que deviné ou déchiffré par les spectateurs, grâce aux indices laissés par Paul-Émile et Massicotte, puisqu'il ne sera jamais directement dévoilé.

Or, antérieur à la naissance des frères Lamontagne, et demeurant inconnu jusqu'à la toute fin de leur récit, ce secret originaire en scellera néanmoins le destin, manifestant ainsi la revenance fantomatique des mystères, crimes et blessures du passé familial dans la constitution identitaire de la descendance. Déterminant dès lors à son insu le personnage de Marc, cette revenance du passé, comme je tâcherai maintenant de le démontrer, siègera dans différents symptômes pathologiques tels la toxicomanie et la répétition inconsciente du triangle de désir originaire. Aussi, l'emprise des mystères familiaux sur l'identité de Marc sera telle, qu'il en viendra lui-même, jusque dans sa mort, à incorporer le secret encrypté en lui.

¹⁰¹ L'indicibilité du secret sera d'ailleurs exprimée par le personnage de Rachel, lorsqu'elle avouera au Père Massicotte : « Je voudrais être capable de me confesser, mais mon péché n'est pas confessable. Mon péché est trop grave pour être pardonné ».

D'abord, quoiqu'il soit ignorant jusque dans les dernières scènes du film de l'histoire quasi-incestueuse entourant sa conception, Marc sera imprégné d'une certaine tendance toxicomaniaque qui semblera exprimer la manifestation symptomatique de la transmission inconsciente des traces de cette histoire. En effet, comme le note Pascal Hachet, se basant sur les thèses de Torok et Abraham, l'une des conséquences de la greffe inconsciente des secrets familiaux en l'individu consiste dans la traduction de la hantise « par des symptômes estropiants et très variés [comme] la délinquance [et] la toxicomanie ».¹⁰² Hachet souligne ainsi, dans son ouvrage intitulé *Les toxicomanes et leurs secrets*, les liens entre les traumatismes du passé intergénérationnel, les secrets de famille vécus comme honteux, et les pathologies toxicomaniaques. Il comprend alors le recours aux drogues comme une tentative d'anesthésie ou de fuite devant « la souffrance mentale causée par une pathologie du "secret psychique" ».¹⁰³ Or, ces liens entre les secrets familiaux et la toxicomanie sembleront également s'établir dans le film de Lepage, où la tendance toxicomaniaque de Marc (voire même de son frère Pierre qui tombera inconscient à deux reprises par abus d'alcool) interviendra comme tentative inconsciente de fuir la vérité enfouie du passé familial, puisqu'elle se manifestera à des moments cruciaux du récit où les deux frères, sur le point de se voir révéler le secret entourant les origines de Marc (soit par l'entremise de la découverte d'une photographie du baptême de Marc conservée dans la demeure de son ancienne conjointe à Charny, soit par la possibilité d'une révélation de Massicotte après qu'il ait avoué à Pierre qu'il connaissait l'identité du père de Marc) ne pourront y accéder en raison de leur état d'intoxication.

¹⁰² HACHET, Pascal. « À propos de *Quelle psychanalyse pour demain ? Voies ouvertes par Nicolas Abraham et Maria Torok*, Nicolas Rand, Toulouse, Érès, 2001 », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol.2, no.37, 2001, p.194.

¹⁰³ HACHET, Pascal. *Les toxicomanes et leurs secrets*, Belles Lettres, Paris, 1996, p.10.

En outre, les thèses de Torok et Abraham permettent de postuler que les rapports amoureux de Marc – d’après le symptôme de la répétition d’un passé n’étant pourtant pas le sien – se constituent comme tentatives inconscientes de reproduire autour de sa personne le triangle de désir originaire. Ainsi, le protagoniste entretiendra une relation amoureuse conflictuelle avec Massicotte, lequel ne pourra qu’évoquer la figure paternelle, non seulement en raison de son statut d’autorité, mais également de par le fait qu’il sera lui-même faussement accusé d’être le père biologique de Marc, et que, comme le père, il sera lui aussi le détenteur et le gardien d’un secret concernant l’origine et l’identité de celui-ci. Aussi, Marc concevra un enfant de Manon (Anne-Marie Cadieux), une femme qui, comme sa mère, sera ostracisée par la communauté en raison de sa pratique sexuelle jugée honteuse, criminelle ou interdite. En effet, tout comme, en 1952, la mère de Marc se trouvait, en raison de sa relation sexuelle hors mariage, exclue de la communauté paroissiale de la société duplessiste qui l’entourait de commérages et de chuchotements, de même, en 1989, l’ancienne conjointe de Marc, une danseuse nue, se verra évacuée de la société qui la maintiendra dans un espace isolé, de pauvreté, voire d’illégalité. Faisant ainsi renaître le fantôme du passé dont il ne possèdera aucune connaissance, mais qui, à son insu, déterminera son rapport à l’autre, il s’agirait donc, pour Marc, de substituer au souvenir de ses origines la répétition inconsciente du désir des figures maternelle et paternelle.

Enfin, le personnage de Marc, fruit d’un désir inavouable et caché, apparaîtra lui-même comme incorporation du secret, en ce que, comme ce dernier, il s’érigera dans l’ombre et se verra « occulté à un degré extrême ».¹⁰⁴ En effet, tout au long du récit, Marc se constituera comme un introuvable, comme une entité invisible ou cachée qu’il

¹⁰⁴ ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *op. cit.*, p.298.

s'agirait pour les autres personnages de retrouver ou de découvrir. Ainsi, au début du film, après que Pierre lui ait demandé s'il était parvenu à rejoindre son frère afin de lui annoncer la nouvelle du décès de Paul-Émile, son cousin André (Richard Fréchette) lui répondra : « J'ai essayé mais je l'ai pas trouvé. Tu sais comment il est, ton frère ». Puis, l'ayant entraperçu au Château Frontenac et l'ayant suivi jusqu'au sauna *L'Hippocampe*, c'est dans un brouillard de vapeur dense et infranchissable que Pierre pourra voir – tel un fantôme – apparaître son frère avant qu'il ne décide de disparaître à nouveau. À son tour, Massicotte le verra plus tard s'effacer et devra également tenter de le retrouver. Aussi, ayant enfin découvert la vérité inavouée entourant ses origines et l'identité de son père, Marc – incorporant donc lui-même ce secret devant demeurer enterré – cherchera l'ultime cachette, l'ultime refuge, dans la mort où il tentera de disparaître complètement. À la différence de la petite « bouchère des mots », qui put se libérer, selon Torok et Abraham, du lourd passé familial par la connaissance de la vérité et par l'élaboration mentale alors possible, Marc ne sera donc pas apaisé par la verbalisation du secret, et se donnera la mort dans la baignoire de la résidence de Massicotte. Or, comme le secret qui se ferait dissociation absolue, « qui viendrait séparer (secerner), cloisonner », ¹⁰⁵ pour reprendre les propos de Derrida, le motif de la scission sera invoqué par la mort même de Marc, que l'on pourra voir se *trancher* les veines, entre deux scènes symbolisant la *coupure* : soit celle du médium artistique (« cut » criera Hitchcock tout juste avant la représentation de l'acte fatidique) et celle du pouvoir dominant (c'est-à-dire les coupures opérées par l'église dans le film de Hitchcock pour des fins de censure morale, lesquelles seront présentées immédiatement après l'acte).

¹⁰⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p.14.

Mais la mort de Marc ne dissoudra point entièrement les démons du passé familial qui, jamais complètement exorcisés, poursuivront éternellement leur hantise en contaminant les derniers héritiers de la filiation. Ainsi, de même que les réverbérations du secret continueront de hanter le monde des vivants, de même, le fantôme de Marc persistera dans le corps de son frère métamorphosé, devenu nouvelle version de lui-même. En effet, la dernière scène du film présentera Pierre Lamontagne métamorphosé, par ses cheveux longs et son style vestimentaire, à l'image de son frère Marc comme s'il en incorporait dorénavant le fantôme, puisque, comme l'écrit Abraham, « le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre ».¹⁰⁶ Produit d'un indicible dont le corps se fera la crypte, l'existence invisible et la mort impossible de Marc s'inscriront donc également comme émanation fantomatique du secret, cette chose cachée « qui ne peut pas mourir tout à fait [mais] ne peut pas non plus revenir à la vie ».¹⁰⁷

Bref, abordé sous l'angle théorique proposé par Torok et Abraham, *Le confessionnal* paraît s'ériger autour de la quête des secrets du passé qui affectent et déterminent la constitution identitaire. Ainsi, d'après l'étude du malaise identitaire du personnage de Marc (ou des symptômes pathologiques que constituent, chez lui, la toxicomanie, de même que la répétition inconsciente du désir parental et l'incorporation du secret originaire), il apparaît que le cinéaste et metteur en scène québécois ait souhaité représenter le rapport au passé d'après une épistémologie de la revenance et de la hantise. Il présente dès lors une vision du passé comme entité agissante et déterminante, qui se propagerait dans le présent comme contamination pathologique. Dans la section suivante, je proposerai que les traumatismes et secrets du passé

¹⁰⁶ ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *op. cit.*, p.431.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.255.

détermineront, non seulement la constitution identitaire des héritiers, mais également la représentation de la dynamique filiale, dont la transmission paraîtra contaminée et hantée par les démons du passé.

2.3. Implications du secret dans le traitement de la dynamique filiale

Dans son livre *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon* (2008), Laurent Demanze écrit, au sujet de la prolifération contemporaine des récits de filiation :

Le récit de filiation semble [...] de nos jours symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire. [...] Le passé parental est le chapitre vacant de la mémoire, il est l'insu d'un sujet qui peine à le reconstituer à force d'hypothèses généalogiques et d'investigations imaginaires. Le passé se décline tour à tour en figures de l'héritage impossible, de la mémoire empêchée ou de la transmission d'une dette, comme si le rapport de l'individu contemporain à son passé était infailliblement frappé du sceau de la perte.¹⁰⁸

Il constate ainsi, à travers l'interrogation de la littérature contemporaine, le malaise d'une transmission blessée et d'une tradition morcelée qui s'exprimerait à travers les récits problématiques de la filiation. Or, fruit d'une tension entre le désir de témoigner du passé familial endeuillé (tels qu'en témoignent la dédicace « À la mémoire de mon père » et l'aspect fortement autobiographique du film)¹⁰⁹ et la nécessité d'exorciser les démons de ce passé, le récit lepagien problématisera également la représentation de la

¹⁰⁸ DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p.21.

¹⁰⁹ Aleksandar Dundjerovic souligne ainsi les traits autobiographiques du film : « *Le Confessionnal* is Lepage's own confessional, where he brings his own family references into the film narrative. [...] The film was dedicated to the memory of Lepage's father, a cab driver like the character of the father in *Le Confessionnal*. The main intrigue revolves around the search for the identity of the father of the main character's adopted brother – Lepage himself has an adopted brother. In fact, the script underwent a number of changes since its first version, which was so autobiographical that Lepage's sister and manager had to prevent him from making a film that would severely expose his own family ». (*The Cinema of Robert Lepage: the Poetics of Memory*, London and New York, Wallflower Press, 2003, p.55.)

généalogie, hantée par le secret originaire qui contaminera la descendance en y déversant la mort, la maladie, le silence et la honte.

Ainsi, d'une part, la filiation des Lamontagne, telle qu'inscrite à même le corps et le sang, apparaîtra contaminée, dans la mesure où elle se définira par l'héritage de la pulsion de mort et de la maladie. Elle se traduira en effet, dans le cas de Marc, par la tendance à la destruction héritée de sa mère Rachel (« Penses-tu que c'est héréditaire, toi, [...] l'instinct suicidaire ? », demandera-t-il à Pierre dans l'une des scènes du film) ; une tendance qui le conduira à mettre fin à ses jours, tout comme sa mère, bien avant lui, avait mis fin aux siens en se jetant dans les eaux du Fleuve Saint-Laurent. En outre, la filiation se traduira par la passation du diabète de Paul-Émile à ses deux fils ainsi qu'à son petit fils. C'est d'ailleurs en prenant conscience du caractère héréditaire de la maladie transmise à son neveu que Pierre semblera comprendre le véritable lien familial qui l'unit à son frère. En effet, dans l'une des dernières scènes du film, Massicotte, révélant indirectement l'identité du père de Marc, avisera Pierre de prendre bien soin de son neveu, puisque : « Le diabète ça peut être terrible. Bien sûr, au début, ça ne provoque que de légers vertiges, mais quand c'est mal soigné, ça peut aussi rendre aveugle. Marc n'a jamais voulu subir les tests. Et pourtant, le diabète est une maladie presque toujours héréditaire ».

D'autre part, marquée par le secret originaire – c'est-à-dire par la relation adultère interdite entre beau-frère et belle-sœur – la filiation des Lamontagne sera frappée du sceau de l'indicible, du crime, raison pour laquelle elle devra demeurer inavouée et ne parviendra pas à être assumée ou reconnue comme telle. Ainsi, à la suite du suicide de Rachel, la culpabilité de Paul-Émile le conduira à rejeter son fils Marc, lequel, à son tour, s'avèrera incapable d'assumer sa fonction paternelle et de prendre

soin de son propre fils. Cette incapacité transgénérationnelle à désirer l'enfant et à reconnaître le rôle paternel échu, apparaîtra d'ailleurs dans l'un des dialogues du film se déroulant entre Pierre et Manon, l'ancienne conjointe de Marc :

Pierre : Excuse-moi, j'ai pas voulu te faire de peine.

Manon : [Marc] il s'en fiche, lui. Il fait ce qu'il veut, lui. Il rentre puis il sort d'ici. Il fait comme si le petit existait pas. Il comprend pas ça, lui, qu'un petit ça a besoin de connaître son père, il comprend pas ça, lui, que pour savoir où tu t'en vas dans la vie, il faut que tu saches d'où tu viens, câlisse !

Pierre : Il comprend probablement plus qu'on le pense. Même que je pense qu'il comprend très bien.

Alors, à défaut d'une filiation claire, les personnages convoqueront des filiations obliques, qui ne seront cependant qu'aussi problématiques que les premières. Ainsi, Pierre cherchera à bâtir une filiation alternative en prenant soin de son neveu (« N'aie pas peur, je ne te laisserai pas tomber [...] On arrive bientôt à la maison », dira-t-il à l'enfant), mais cette nouvelle filiation ne semblera que vouée à répéter les échecs de la précédente. Marquée par le silence et la honte, se fondant sur l'argent extorqué par Pierre à Massicotte contre son silence au sujet des circonstances entourant la mort de Marc dans la résidence japonaise du diplomate (puisque « la consigne des employés de l'ambassade du Canada à Tokyo est de traiter les cas consulaires avec beaucoup de tact et de discrétion », comme en témoignera Massicotte),¹¹⁰ cette filiation alternative, proposée dans les dernières scènes du *Confessionnal*, semblera effectivement porter le poids inquiétant des blessures et secrets du passé. Analysant le caractère ambigu et inquiétant de la dernière scène du film de Lepage – scène du « retour à la maison » dans laquelle Pierre traversera joyeusement le pont de Québec en portant son neveu sur ses épaules – Peter Clandfield écrit en ce sens :

¹¹⁰ En effet, pour Massicotte, la révélation des circonstances de la mort de Marc (suicidé après que le diplomate lui eut révélé le secret familial) impliquerait de rompre publiquement le sceau de la confession, ainsi que d'avouer son homosexualité ; raison pour laquelle il choisira plutôt de maquiller le suicide de son amant et d'acheter le silence des derniers témoins.

Lepage stresses the potential peril of Pierre's – and the boy's – journey across the Québec Bridge. Ignoring a “Danger” sign, [...] Pierre – who suffers from bouts of vertigo, having presumably inherited the diabetes of his (and Marc's) father – picks up the boy, climbs onto the railing of the bridge's pedestrian walkway and sets off across it, whereupon the image freezes and the credits roll. [...] This final sequence transforms the familiar into the strange. [...] Combined with the music track's lurch into dissonance, the final shot's slow pan forces the viewer to apprehend how very far Pierre and the boy have to go.¹¹¹

Le caractère angoissant de cette scène – dans laquelle le retour au chez-soi annoncé par Pierre se fera dangereux, voire mortel – paraîtra ainsi signaler l'impossibilité d'effacer complètement les marques morbides de la filiation, qui continueront d'affecter les héritiers. L'implacable hantise du passé sera d'ailleurs également soulignée par la phrase prononcée par Pierre avant sa traversée du Pont : « Dans la ville où je suis né, le passé porte le présent comme un enfant sur ses épaules ».

Bref, semblablement aux récits de filiation contemporains analysés par Demanze, le film de Lepage présentera une généalogie déchirée, marquée par la revenance des secrets du passé et s'incarnant sous le mode de la spectralité, « comme si quelque chose d'inaccompli – en souffrance – hantait les temps présents ».¹¹² Les rapports filiaux inscrits dans *Le confessionnal*, contaminés par les traumatismes de l'ascendance, sembleront dès lors s'incarner comme symptômes d'une transmission entravée. Or, cette entrave dans la transmission apparaîtra également dans la représentation lepagienne de l'architecture, laquelle s'offrira comme refuge des secrets et fantômes du passé.

¹¹¹ CLANDFIELD, Peter. « Bridgespotting : Lepage, Hitchcock, and Landmarks in Canadian Film », in *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol.12, no.1, printemps 2003, p.6.

¹¹² DEMANZE, Laurent. *op. cit.*, p.10.

3. Une architecture hantée : incursion dans les cryptes filmiques du *Confessionnal*

L'article « La maison passée présente » de Nicole Berry reprend et poursuit, selon une perspective psychanalytique, certaines des idées développées dans l'ouvrage *La mémoire collective* (1950) de Maurice Halbwachs concernant les rapports entre l'architecture, la mémoire et l'identité. Écrivant que « l'histoire s'est inscrite dans un lieu »,¹¹³ Berry rappelle en effet, comme Halbwachs, l'importance du rôle joué par l'architecture dans le rapport au passé (car, affirmait ce dernier, « notre entourage matériel porte à la fois notre marque et celle des autres »¹¹⁴ et lorsque notre esprit remonte le temps, « jamais nous ne sortons de l'espace »¹¹⁵). Mais elle ajoute par ailleurs à ces thèses que les espaces architecturaux, non seulement arrière-plans des souvenirs et surfaces d'inscription du passé collectif, s'offrent également comme « refuges des plaisirs interdits, métaphores des conflits internes, cachettes pour les traumatismes ».¹¹⁶ Or, c'est à mon avis une telle compréhension de l'architecture que reflète également l'œuvre lepagienne, dans la mesure où les espaces architecturaux représentés s'inscriront, certes, comme espace de conservation des traces du passé, mais également, de manière plus inquiétante, comme cryptes abritant les fantômes ancestraux et les secrets du désir interdit et, par ce biais, comme métaphores du complexe rapport au passé généalogique.

¹¹³ BERRY, Nicole. « La maison passé présente » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no.26, Automne 1982, p.184.

¹¹⁴ HALBWACHS, Maurice. *op. cit.*, p.83.

¹¹⁵ *ibid.*, p.104.

¹¹⁶ BERRY, Nicole. *op. cit.*, p.184.

3.1. Les procédés cinématographiques ou la restance du passé dans la topographie architecturale

La compréhension lepagienne de l'architecture comme espace de conservation des traces ancestrales apparaîtra, dans un premier temps, d'après l'étude des procédés cinématographiques employés dans *Le confessionnal*, lesquels feront de l'espace le médium privilégié du rapport au passé. En effet, puisque ce sera principalement à travers eux que le récit cinématographique pourra faire reparaître les événements qui entourèrent la conception de Marc, les divers espaces architecturaux du *Confessionnal*, tels l'église paroissiale, l'appartement familial et le Château Frontenac, se constitueront comme lieux d'inscription de l'histoire collective et familiale. Ainsi, la plupart des « retours-arrière » ou « flashbacks » employés par Lepage pour faire intervenir le passé dans la trame narrative – au lieu de prendre pour point pivot le corps d'un sujet qui se téléporterait, par la magie du montage, d'un endroit présent à un autre endroit du passé (technique plus courante dans l'industrie cinématographique et notamment employée par Hitchcock dans la réalisation d'*I Confess*) – vont s'effectuer d'après les mouvements de la caméra (travellings) dans un espace déterminé qui deviendra subitement habité par les objets et les personnages du passé. Dans la scène du générique d'ouverture, à titre d'exemple, la référence au passé s'effectuera par un traveling de la caméra qui, se déplaçant dans l'église paroissiale entre les sièges de la rangée 89 (où Pierre et André assisteront seuls à l'enterrement de Paul-Émile) et les sièges de la rangée 52 (où de nombreuses personnes en habit d'époque assisteront à la messe dominicale), fera renaître le passé à même l'espace architectural. De manière similaire, les déplacements de la caméra d'une pièce à l'autre de l'appartement des Lamontagne

ou du Château Frontenac feront, à plus d'une reprise, ressurgir les événements du passé familial et collectif, comme si ceux-ci se trouvaient enfouis et conservés dans les sédiments des bâtiments. Cette importance du rôle joué par l'architecture dans la configuration des rapports entre les séquences narratives de 1952 et de 1989 sera d'ailleurs largement explicitée dans le texte de Henry A. Garrity « Robert Lepage's Cinema of Time and Space », lequel comparera les codes spatio-temporels du *Confessionnal* à ceux d'*I Confess*. Ainsi, expliquera Garrity, à la différence des procédés cinématographiques employés dans le film de Hitchcock (où le passé intervenait comme mémoire subjective et volontaire des personnages), la technique du traveling employée par Lepage fera apparaître le passé d'une mémoire architecturale plutôt que subjective : « Unlike flashbacks in *I Confess*, Lepage's past reappears spontaneously and involuntarily because time, independent of memory, emanates from spaces ». ¹¹⁷

Dès lors, tout comme Halbwachs, Lepage semblera constater l'inscription du passé dans le paysage architectural, qui supportera à lui seul l'alternance des deux époques de la narration. Les procédés cinématographiques employés dans *Le confessionnal* obligeront ainsi à concevoir l'architecture comme retenant entre ses murs les traces du passé familial et collectif, lesquelles pourront être repêchées par la caméra. ¹¹⁸ Et cependant – différant, en cela, des idées développées par Halbwachs –

¹¹⁷ GARRITY, Henri. « Robert Lepage's Cinema of Time and Space », in *Theater sans frontières*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000, p.99.

¹¹⁸ Cette compréhension de l'architecture comme surface d'inscription de l'histoire familiale ou collective n'interviendra d'ailleurs pas uniquement dans *Le confessionnal*, mais également dans de nombreuses œuvres réalisées par Lepage. Ainsi, dans son film *La face cachée de la lune* (2003) – film contigu au *Confessionnal*, mais qui présentera, cette fois, le deuil de la mère plutôt que le deuil du père et l'impossibilité de retrouver le passé, plutôt que l'impossibilité d'y échapper – Lepage inscrira, comme dans *Le confessionnal*, plusieurs travelings permettant de faire ressortir le passé familial à même les sédiments de la demeure d'enfance. Aussi, dans la version cinématographique de la pièce *Les sept branches de la Rivière Ota* (1997) un traveling dans une gare ferroviaire d'Allemagne fera renaître d'entre ses murs une scène de déportation sous le régime nazi. Par ailleurs, depuis les récentes fêtes du

Lepage présentera cette mémoire du passé offerte par l'architecture comme entièrement indépendante des souvenirs des personnages qui, quant à eux, se trouveront dépourvus de toute mémoire des mystères ancestraux enfermés en son sein. Le cinéaste semblera alors souligner la restance d'un passé transgénérationnel qui – quoique secret – pourrait néanmoins s'inscrire dans les sédiments de la topographie architecturale et remonter à sa surface.

Aussi, par cette inscription d'un passé demeuré secret et indicible, la représentation lepagienne de l'architecture paraîtra signaler un certain malaise dans le rapport à l'espace. En effet, comme en témoignera maintenant l'analyse des différents espaces contemporains reproduisant l'esthétique des confessionnaux d'autrefois, puis l'étude de l'appartement des Lamontagne, les espaces architecturaux du film de Lepage sembleront se définir comme *cryptes* (ou encore, pour reprendre les expressions de Berry, comme « cachettes pour les traumatismes » et « refuges des plaisirs interdits ») hantés par la présence des fantômes ancestraux et des secrets du désir interdit. Dès lors, si la notion de crypte, introduite par Maria Torok et Nicolas Abraham, correspond à un caveau logé au sein du Moi, contenant les secrets de famille et investissant le sujet de la fonction métaphorique de gardien du cimetière ou de gardien des contenus secrets, dans le film de Lepage – outre le sujet (Marc) qui s'inscrira comme crypte de par son incorporation du crime originaire et sa recherche de diverses cachettes pour y enfouir, avec lui, les traumatismes de sa famille – l'architecture semblera également avoir pour fonction d'enclorre les secrets et mystères du passé, de l'autre.

400^e anniversaire de Québec, Lepage s'est servi, lors de la réalisation du *Moulin à Image* (2008 -), d'une gigantesque structure architecturale pour y inscrire le passé historique de la ville. Ainsi, diront les organisateurs des festivités au sujet des 28 silos à grains du port de Québec ayant servi de site de projections d'images et vidéos d'archives historiques : « Cette immense structure de béton s'est transformée en narrateur et est devenue, à travers son récit, le témoin privilégié des 400 ans d'histoire de Québec. » *Le Moulin à Images*, page consultée le 2 décembre 2008, [en ligne], adresse URL : http://lacaserne.net/index2.php/work_in_progress/le_moulin_a_images_2009-the_image_mill_2009/.

3.3. La multiplication des confessionnaux : architectures du secret

Un premier motif de l'architecture cryptique apparaîtra, dans le film de Lepage, par les prolongements contemporains des confessionnaux d'antan, lesquels, aménageant divers recoins et cachettes, s'offriront comme refuges des désirs inavoués. En effet, les différentes allusions aux confessionnaux religieux – n'intervenant pas uniquement par la référence au film *I Confess* de Hitchcock, par le titre de l'œuvre, ou par les séquences de 1952 où les prêtres paroissiaux entendront la confession des pénitents – se manifesteront également par la représentation de divers espaces architecturaux des séquences de 1989. Ces espaces contemporains, tels que représentés par l'œuvre cinématographique de Lepage, évoqueront ainsi les confessionnaux religieux des séquences narratives de 1952, dans la mesure où ils présenteront, comme ces derniers, une esthétique cubulaire et confinée permettant l'inscription des secrets du désir.

Par exemple, l'établissement *l'Hippocampe*, un sauna homosexuel où Pierre ira retrouver son frère d'adoption après l'avoir surpris dans la chambre de Massicotte, paraîtra s'inscrire comme dédoublement séculaire et contemporain des confessionnaux d'autrefois, dans la mesure où il s'offrira également comme espace d'inscription des secrets du désir (« en connais-tu beaucoup toi, des gens qui vont dans un sauna puis qui signent leur vrai nom » demandera ironiquement à Pierre le préposé à l'accueil de l'établissement) et présentera une esthétique hermétique similaire : l'établissement présentera notamment une série de chambres cubulaires et sombres, offrant diverses cachettes et recoins, et dont la partie supérieure, munie d'une grille à travers laquelle seront filmés les corps nus des personnages, rappellera la grille séparant le prêtre et les pénitents dans les séquences narratives de 1952. De même, les cabinets où Manon se

dévêtira sous le regard des clients constitueront de petites structures en bois confinées et seront nommés « Confessionnal » par les personnages.

De la sorte, l'esthétique cubulaire et secrète des structures contemporaines représentées par Lepage paraîtra prolonger les confessionnaux religieux d'autrefois, dans la mesure où elle permettra, comme ces derniers, d'y enclorre les fantasmes et désirs cachés des sujets.¹¹⁹ Henry A. Garrity écrit en ce sens :

*Le confessionnal constructs visual compartmentalization. [...] In closets called confessionals, Marc's ex-girlfriend, and mother of his child, works as a nude dancer. The father's apartment represents the inescapable, the persistence of memory [...] This place of incest is juxtaposed to the logos of prostitution represented by the opulent apartment of Marc's lover and possible father, the defrocked priest. Another such space is the gay baths called the Hippocampe, where nightly assignations take place in cubicles.*¹²⁰

À travers le prolongement métaphorique des confessionnaux religieux dans la représentation esthétique de nombreux espaces architecturaux contemporains, Lepage semblera dès lors mettre en scène une architecture cryptique, ayant pour fonction d'abriter et d'enclorre, de ses parois étanches, les contenus secrets. Tel sera également la fonction de l'appartement familial qui, hanté par une forme de présence spectrale, se fera lui aussi gardien des secrets du désir ayant affecté la généalogie.

¹¹⁹ Ainsi, dans *Québec National Cinema*, Bill Marshal explique la relation entre les espaces érotiques contemporains et les confessionnaux religieux comme espaces d'inscription des désirs sexuels, d'après la référence à l'œuvre de Michel Foucault : « As Michel Foucault has argued, the Catholic confession was the prototype of the modern construction of the subject. With the increase in the frequency and in the detail of the confession decided by the Counter-Reformation and practised from the seventeenth century onwards, the body and its multiple erotic workings were put into discourse: "The confession was, and still remains, the general standard governing the production of discourse on sex." [...] In *Le Confessionnal*, the strictly Catholic confessional [...] has given way to the sexual spaces of sauna and strip joint ». (*Québec National Cinema*, Kinston, London, Ithaca, McGill University Press, 2001, p.308).

¹²⁰ GARRITY, Henry A. *op. cit.*, p.99-100.

3.2. L'appartement familial : tombeau des fantômes du passé

Se constituant également comme crypte, l'appartement des Lamontagne paraîtra habité par la revenance des vestiges enfouis du passé familial qui se manifesteront par le rejaillissement inéluctable des traces d'anciennes photographies à la surface de ses murs.

Ainsi, ayant réaménagé dans l'appartement de son enfance suite au décès de son père, Pierre, remarquant la préservation de ces photographies sur l'un des murs du salon, sera d'abord frappé par l'allure inchangée du bâtiment : « En apparence, dira-t-il, les choses n'avaient pas tellement changées. Les photos de mon frère, médaillé aux Jeux du Canada, de ma tante Rachel, la sœur de ma mère, de mes parents, en pique-nique à l'aquarium, et de mon cousin André ». Puis, décrochant du mur ces photographies, il constatera, sous la poussière, la restance des marques du passé (ou des « traces de la négligence de mon père ») qu'il cherchera, comme pour faire *tabula rasa* de l'histoire familiale, à effacer ou à recouvrir en y appliquant des couches de peinture de différentes couleurs. Et cependant, reparaissant inéluctablement à la surface, les démarcations de ces photographies familiales feront naître une dynamique de recouvrement et de rejaillissement des traces fantomatiques du passé, laquelle sera d'ailleurs soulignée dans divers dialogues entre Pierre et son cousin André. D'abord, ce dernier proposera en effet une interprétation particulière de la revenance des démarcations :

Je suis allé voir le gars chez Rona qui s'occupe de la peinture. Il m'a dit que la raison pour laquelle du jaune ça se couvre pas avec du rouge, c'est parce que ce sont deux couleurs chaudes. Puis plutôt que de couvrir le jaune, ça se trouve à pousser dessus. Comprends-tu ? Lui, ce qu'il conseille, c'est de commencer par une bonne couche de vert, pour annuler ton rouge [...] Puis après, pour rééquilibrer ton jaune, tu repasses avec une bonne couche de bleu.

Aussi, un second dialogue entre Pierre et André, cette fois au sujet des odeurs laissées par la peinture, soulignera à nouveau, de manière plus humoristique, cette dynamique du recouvrement impossible :

André : Si tu trouves que ça sent trop fort, la peinture, il y a un truc. C'est de prendre un oignon, de le couper en quatre, puis de mettre un morceau dans les quatre coins du salon.

Pierre : Puis si ça se met à sentir les oignons ?

André : Ben, tu donnes une autre couche de peinture.

Ainsi, par le rejaillissement inévitable de ces démarcations – qui ne cesseront de remonter en surface qu'après la mort de Marc et la découverte du secret entourant ses origines – le traitement lepagien de l'appartement des Lamontagne paraîtra souligner le retour involontaire des mystères et des traumatismes de la filiation. Monique Tschofen écrit d'ailleurs en ce sens, dans *The Cinema of Canada* : « Like a haunted house, the Lamontagne's apartment's closed doors have concealed terrible deeds – adultery, childbirth out of wedlock and suicide – which, demanding to be known, even bleed through washes of crimson paint ». ¹²¹

Or, cette représentation de l'appartement rappellera également, sous forme de hantise, le rapport au passé s'établissant dans la conceptualisation freudienne de la mémoire, mais en y intégrant la dimension complexe de la persistance des secrets de la généalogie. On pensera en effet, devant cette représentation de la revenance des traces anciennes sur la surface de l'architecture domiciliaire, aux opérations métaphoriques par lesquelles Freud témoignait de la nature stratifiée et complexe du schéma temporel inscrit dans la mémoire.

L'une de ces métaphores, faisant également référence à l'architecture pour penser la restance du passé dans le présent, s'offrait, dans l'ouvrage *Malaise dans la*

¹²¹ TSCHOFEN, Monique. « Le Confessionnal », in Jerry White (ed.), *The Cinema of Canada*, London, Wallflower Press, 2006, p.211.

culture, à travers la description de l'environnement archéologique/architectural de la ville de Rome. Montrant que les traces du passé – quoique souvent réprimées ou refoulées – n'étaient jamais parfaitement détruites et demeuraient irrémédiablement dans quelque recoin de l'appareil psychique, Freud proposait en effet,

l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures.¹²²

Ainsi, comparant l'appareil psychique à la ville de Rome, Freud soulignait la simultanéité des événements passés et présents, attestant dès lors – tout comme les démarcations hantant la demeure des Lamontagne dans le film de Lepage – du schéma spectral de la temporalité vécue, par laquelle les époques successives de l'existence ne sauraient s'ordonner de manière linéaire.

Mais alors que, par la métaphore de la ville de Rome, Freud proposait une interprétation du rapport passé/présent comme palimpseste où tous les sédiments de l'histoire personnelle apparaissent, côtes à côtes, sur la même surface spatiale, une seconde opération métaphorique, tout aussi fameuse que celle de la ville de Rome, pourrait – et peut-être de manière plus vive encore – entrer en dialogue avec l'analyse du traitement architectural dans le *Confessionnal*. Ainsi, longuement étudiée par Derrida, la métaphore freudienne du bloc magique, devait, tout comme la métaphore de la ville de Rome, définir le système conscient-inconscient d'après la conservation permanente et intégrale dans l'inconscient de toutes traces du passé vécu par le sujet, mais, cette fois, en inscrivant la conservation de ces traces sous une surface demeurant,

¹²² FREUD, Sigmund. *op. cit.*, 2002, p.11.

quant à elle, apparemment vierge. Par cette « machine d'écriture », ¹²³ cachant sous sa surface pleine les marques secrètes, le psychanalyste proposait dès lors une interprétation de la mémoire qui soulignait les inscriptions anachroniques du passé vécu ou les survivances des événements pourtant refoulés ou enfouis et montrait en ce sens, la possibilité d'un « passé [apparaissant] comme force actuellement agissante », ¹²⁴ à travers le retour éventuel de ces événements à la surface.

Et cependant, si pour Freud, ces diverses métaphores servaient à définir le rapport au passé individuel, vécu bien que plus tard enfoui ou refoulé, le traitement lepagien de l'architecture paraît plutôt traduire, à travers les réapparitions impérissables des marques laissées par les photographies familiales, la persistance des secrets de la généalogie. Enfouis sous la surface des murs de l'appartement familial, ces secrets demandant à être retrouvés, mais ne parvenant qu'à revenir sous formes de traces intraduisibles, sembleront ainsi proposer, chez Lepage, une compréhension de l'architecture (et, métaphoriquement, de la mémoire) comme crypte ou tombeau abritant silencieusement les fantômes et secrets du passé transgénérationnel.

3.4. Malaise dans le rapport à l'espace

Ainsi, constatant, comme Halbwachs, le rôle joué par l'architecture dans le rapport au passé – celle-ci étant conçue comme espace de rétention des traces de l'histoire collective et familiale, ainsi qu'a pu en témoigner l'étude des procédés cinématographiques employés dans *Le confessionnal* – Lepage paraît cependant

¹²³ DERRIDA, Jacques. « Freud et la scène de l'écriture », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

¹²⁴ FREUD, Sigmund. « Remémoration, répétition, élaboration », *op. cit.*, p.110.

empreindre sa propre représentation architecturale de l'inscription et de la contamination des secrets et des traumatismes ancestraux. En effet, les espaces représentés par Lepage, se constituant comme cryptes ou tombeaux hantés par la présence des fantômes des secrets du désir (tel qu'en a témoigné l'analyse de l'esthétique cubulaire et confinés de plusieurs structures des séquences de 1989 puis de l'appartement des Lamontagne), paraissent s'incarner selon une épistémologie de la revenance d'un passé caché, enfoui. De cette manière, comme le rapport des personnages au passé se trouvait, tel que je l'ai précédemment montré, contaminé par la transmission inconsciente des mystères, des crimes et des traumatismes de la filiation, de même, leur rapport à l'architecture deviendra contaminé par la présence des secrets qui sembleront chercher refuge sous ses parois étanches. Alors, la représentation lepagienne de l'architecture paraîtra marquer le rapport à l'espace d'un certain malaise.

Or, ce « malaise spatial », découlant de la persistance des secrets et traumatismes au cœur des bâtiments, ne se limitera pas qu'aux structures précédemment étudiées : il infectera également nombre d'autres espaces architecturaux familiers qui, sous la lentille lepagienne, deviendront inquiétants, menaçants, et paraîtront habités d'une impulsion morbide. Ainsi pour n'en mentionner que quelques exemples : le motel de Charny où résideront Manon et son fils semblera dirigé vers l'effondrement et la catastrophe, tremblant dangereusement à la venue des nombreux trains qui passeront à proximité ; le château Frontenac se transformera en espace macabre ou lugubre, étant évoqué à plusieurs reprises de manière similaire à l'esthétique noire de Hitchcock dans *I Confess* ; tandis que le pont de Québec, associé aux images tragiques de Rachel se jetant dans les eaux du Fleuve et de la dangereuse traversée de Pierre et de son neveu, rappellera invisiblement son sinistre passé (cette structure d'acier s'étant écroulée à

deux reprises, en 1907 et 1916, provoquant ainsi la mort de plusieurs dizaines de personnes).

4. Conclusion

En résumé, à travers le récit de la quête archéologique des origines secrètes du personnage de Marc – lesquelles furent marquées par l’adultère, le crime, la mort – j’ai souligné que *Le confessionnal* de Robert Lepage s’érigeait autour des déplacements et transformations des secrets du passé de la filiation qui, quoique jamais explicitement verbalisés ou connus, pouvaient néanmoins infiltrer et contaminer le présent. Dès lors, l’approche proposée par Maria Torok et Nicolas Abraham dans *L’écorce et le noyau* au sujet la transmission inconsciente des secrets ancestraux a permis de saisir le récit lepagien selon la revenance des mystères et non-dits du passé de la généalogie, revenance affectant tant la constitution identitaire des héritiers que la représentation architecturale.

D’une part, j’ai ainsi montré que cette revenance des secrets ancestraux se manifestait, dans *Le confessionnal*, par le malaise identitaire de Marc, lequel semblait déterminé par un passé antérieur à sa naissance et dont il ne possédait aucune connaissance consciente. Ainsi, sous divers symptômes pathologiques tels la toxicomanie, la répétition inconsciente du désir parental et l’incorporation du secret originaire, l’identité du personnage paraissait, de sa naissance jusqu’à sa mort, forgée comme réverbération du drame familial qu’avait engendré sa conception. Ce drame originaire infiltrait ou contaminait d’ailleurs également, comme je l’ai par la suite

souligné, l'ensemble de la généalogie, dont les rapports étaient marqués par la mort, la maladie, le silence et la honte.

D'autre part, l'étude de la représentation lepagienne de l'architecture – comme espace cryptique abritant de manière inquiétante les fantômes ancestraux et les secrets du désir interdit – a permis de souligner l'inscription et la revenance des mystères et non-dits du passé, non seulement chez les héritiers de la filiation, mais également dans l'espace côtoyé. Ainsi, l'étude de la représentation lepagienne de l'appartement des Lamontage et des structures cubiculaires des séquences de 1989 a permis de constater un certain malaise dans le rapport à l'espace. Ce malaise se manifestait, dans le film de Lepage, par la représentation de structures cryptiques hantées, suspectes, voire dangereuses.

En conclusion, l'étude du film *Le confessionnal* de Robert Lepage m'aura ainsi permis de développer la problématique concernant les rapports entre mémoire, identité et architecture, d'après les déplacements et voyages des secrets du passé. Invoquant une temporalité spectrale plutôt que linéaire, et inscrivant à même le présent les réverbérations traumatiques d'un passé secret, le film de Lepage offre en effet une perspective intéressante dans l'interrogation du passé et de son rapport à la constitution identitaire ainsi qu'à la représentation architecturale, dans la mesure où il présente l'occurrence d'une transmission contaminée, hantée, par laquelle se trouveront bouleversés les rapports du sujet au temps et à l'espace.

Souvent des êtres, surpris par un accident subi, suffoqués brusquement par l'eau, et en danger de mort, ont vu s'allumer dans leur cerveau tout le théâtre de leur vie passée. Le temps a été annihilé, et quelques secondes ont suffi à contenir une quantité de sentiments et d'images équivalentes à des années. Et ce qu'il y a de plus singulier dans cette expérience, que le hasard a amenée plus d'une fois, ce n'est pas la simultanéité de tant d'éléments qui furent successifs, c'est la répartition de ce que l'être lui-même ne connaissait plus, mais qu'il est cependant forcé de reconnaître comme lui étant propre. L'oubli n'est donc que momentané ; [...] tout l'immense palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli.

Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*¹²⁵

CHAPITRE 3

Figures du traumatisme : la gare et le réseau ferroviaires dans *Austerlitz* de W.G.

Sebald

Dans plusieurs de ses écrits, Walter Benjamin a institué un matérialisme historique lui permettant de « broser l'histoire à rebrousse-poil », ¹²⁶ ou de percevoir le passé selon ses éléments de rupture et d'hétérogénéité, ceux-là même que l'historiographie officielle tendait à ignorer ou à refouler. Fondé sur l'étude des vestiges ou restants matériels de l'histoire – des formes d'art visuel à l'architecture en passant par les œuvres de la littérature – le regard présent du matérialisme historique témoignait ainsi des ressorts et desseins cachés du passé, ainsi que de ses répercussions secrètes sur la pensée contemporaine. Dès lors, pour Benjamin, les bâtiments architecturaux d'une époque acquéraient, outre leur fonction historique concrète, une fonction figurative : par

¹²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860, p.274-275.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000a, p.433.

exemple, les constructions de vitre et de fer, proliférant comme autant de temples profanes depuis l'avènement de l'ère industrielle, devenaient figures de l'ambiguïté de la mythologie moderne d'une histoire achevant le progrès dans la réalisation de la social-démocratie et le perfectionnement des modes de production et d'échange. Plus particulièrement, les passages de Paris – construits à partir de 1822 et déjà détruits, pour la plupart, au début du 20^e siècle – lui offraient le substrat nécessaire à la conceptualisation, d'une part, des rêves de sécurité, de progrès économique et d'expansion des échanges commerciaux, ainsi que, d'autre part, de l'aveuglement et de l'illusion face aux « défauts inhérents à l'ordre social de la production », ¹²⁷ tels qu'ils se cristallisèrent dans la civilisation européenne du 19^e siècle. Comme l'écrit Silke Arnold-de Simine :

Walter Benjamin wrote about the mythological potential of the Parisian arcades at a time when the arcades themselves had lost their function and became dated. As such, their mythological quality became increasingly apparent [...] It epitomized the new capitalistic age and mirrored its regressive as well as utopian elements. ¹²⁸

Or, si les passages parisiens pouvaient fournir, chez Benjamin, la figure conceptuelle privilégiée pour l'étude de la société bourgeoise du 19^e siècle et l'idéologie sous-jacente au développement l'industrie capitaliste, on peut postuler, à l'instar de Todd Samuel Presner, que la gare et le réseau ferroviaires, vestiges de la modernité industrielle des 19^e et 20^e siècles, « would have to count as the best material witness to German/Jewish modernity ». ¹²⁹ Espaces emblématiques des deux visages de la modernité industrielle dont ils sont issus, la gare et le réseau ferroviaires évoquent en effet, d'une part, l'espoir

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. « Paris, capitale du XIXe siècle » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000b, p.46.

¹²⁸ SIMINE, Silke Arnold-de. « Remembering the Future: Utopian and Dystopian Aspects of Glass and Iron Architecture in Walter Benjamin, Paul Scheerbarth, and W.G. Sebald », in Christian Emden, Catherine Keen, David Midgley (eds) *Imagining the City, vol. 1*, Bern, Peter Lang, 2006, p.152.

¹²⁹ PRESNER, Todd Samuel. *Mobile Modernity: Germans, Jews, Trains*, New York, Columbia University Press, 2007, p.2.

placé en l'émancipation et en une démocratie marchande fondée sur la vitesse, la mobilité et les échanges transnationaux. Comme l'écrit James N. Wood dans l'ouvrage *Modern Trains and Splendid Stations. Architecture, Design, and Rail Travel for the Twenty-First Century* :

Railway stations of the nineteenth century have long been called the cathedrals of the industrial revolution. As public spaces that drew together crowds of people of all social strata, the great rail terminals of the Victorian era, with their imposing head buildings and impressive glass-covered sheds, inspired an awe equalled only by that created by the soaring vaults and architectonic massing of cathedrals.¹³⁰

Et cependant, d'autre part, la gare et le réseau ferroviaires ne peuvent que rappeler, selon la perspective présente, les ruptures et catastrophes historiques produites par les déplacements, l'exil et l'expatriation de masse dont ils furent, au sein du Reich hitlérien, le principal outil.

Ce sont donc ces figures de la gare et du réseau ferroviaires que, par l'étude du roman *Austerlitz* (2001) de l'écrivain allemand W.G. Sebald, le présent chapitre cherchera à interroger. Je proposerai ainsi qu'à la manière des passages parisiens pour Benjamin, ces architectures ferroviaires, telles que représentées par Sebald, détiendront, outre leur fonction historique et narrative, une fonction figurative.¹³¹ Mais à la différence de Benjamin, j'interpréterai ici la représentation sebaldienne de ces espaces architecturaux, plutôt que comme figures de l'époque dont ils sont issus, comme figures

¹³⁰ WOOD, James N. *Modern Trains and Splendid Stations. Architecture, Design, and Rail Travel for the Twenty-First Century*. (ed. Martha Thorne), London, Merrell Publishers Limited, 2001, p.9.

¹³¹ La correspondance entre le roman *Austerlitz* et la pensée Benjaminienne, est soutenue par l'importante influence de cette dernière dans l'intégralité de l'œuvre de Sebald. En effet, comme l'écrit Doris McGonagill : « It will emerge that Seblad practices a Benjaminian art of memory in at least three respects. First, his literary "Erinnerungsbilder", with their attention to the world of silent objects, bear many similarities to the concept of empathetic materialist historiography Benjamin develops in his "Thesis on the Philosophy of History". [...] Secondly, Sebald operates allegorically and instigates the reader to operate allegorically. [...] And thirdly, the aesthetics of reflection that characterizes Sebald's (hi)stories of meandering lives and wanderings show Sebald to be an heir to the Romantic tradition as Benjamin saw it. » (MCGONAGILL, Doris. *Warburg, Sebald, Richter: Toward a Visual Memory Archive*, Thèse de doctorat, Germanic Languages and Literatures, Harvard, 2006, p.73.)

métaphoriques autorisant une compréhension du rapport contemporain au passé. Plus particulièrement, je soutiendrai que ces espaces architecturaux, au travers de leur interrogation dans *Austerlitz*, ouvriront une réflexion sur la conceptualisation spatiale de la mémoire, et ce, d'après le schéma structurel du traumatisme offrant, tel que développé depuis les textes freudiens, une compréhension du rapport au passé prenant appui sur les notions de stratification et d'éclatement. Cette réflexion permettra ainsi, à travers l'étude du roman de Sebald, de compléter la problématique concernant la constellation architecture, mémoire et transmission du passé, d'après la restance traumatique des violences ou barbaries du passé individuel et collectif dans la configuration présente de la topographie architecturale.

La présente étude demandera donc, dans un premier temps, d'introduire une définition de la notion de traumatisme, telle que développée dans les textes freudiens, et de souligner les répercussions de cette notion dans le roman de Sebald. Cela me permettra dès lors également de présenter, à travers le résumé du récit du personnage éponyme du roman, l'interrogation sebalienne du rapport aux événements marquants de l'histoire et des modalités de la quête du passé à l'époque contemporaine. Aussi, cette quête du passé – se constituant, chez le personnage, à travers un parcours dans les archives et autres lieux de mémoire – permettra de compléter la réflexion, amorcée dans les premiers chapitres de cette recherche, sur l'architecture comme média ambigu du rapport au passé.

Dans un second temps, je m'attarderai à l'étude proprement dite des figures de la gare et du réseau ferroviaires dans *Austerlitz*. Ainsi, après avoir souligné le rapport intrinsèque entre le développement de la notion de traumatisme et l'architecture ferroviaire de la modernité industrielle, je chercherai à démontrer que, hantés par les

spectres et sédiments des violences historiques (et principalement de l'holocauste), ces figures de la mobilité et du déplacement rappelleront les métaphores spatiales de la mémoire telles qu'inscrites dans les textes freudiens, mais en y intégrant le schéma de revenance et d'éclatement propre à la conscience traumatique. Aussi, par la particularité de la reprise sebalienne des métaphores spatiales de la mémoire chez le psychanalyste, je proposerai que les figures de la gare et du réseau ferroviaires dans *Austerlitz* offriront une définition de la mémoire comme phénomène extériorisé.

En conclusion, je soutiendrai que ces figures, telles que représentées dans le roman de Sebald, souligneront l'incidence contemporaine d'un rapport problématique au passé, en offrant une vision du présent comme résonance de la catastrophe.

1. Introduction au contexte théorique : le schéma traumatique du rapport au passé dans la pensée freudienne

Freud a offert, dans plusieurs de ses écrits, une définition du concept de traumatisme d'après les effets de revenance d'une situation telle que le sujet n'était pas en mesure d'y répondre adéquatement, soit par une réaction émotionnelle immédiate, soit par une élaboration mentale suffisante. Ainsi, dès 1892, dans l'essai intitulé « Pour une théorie de l'attaque hystérique », coécrit avec Josef Breuer, le psychanalyste dessinait les premiers traits de sa compréhension de ce concept d'après l'étude des cas classiques « d'hystérie traumatique ». Il y évoquait en effet la similitude entre « la commune hystérie féminine » (où des événements bouleversants vécus durant l'enfance se refaisaient, plus tard, présents sous diverses variétés d'attaques), et « les cas de patients de sexe masculin » (où l'individu succombait à la névrose à la suite « d'une

grande et unique frayeur – accident de chemin de fer, chute, etc. » dont il subissait, plus tard, la reproduction hallucinatoire).¹³² Ainsi, au service d'une théorisation de l'hystérie, la conception freudienne du traumatisme se traçait d'après le retour involontaire d'une expérience bouleversante, inassimilée par le sujet en raison de son déroulement infantile (alors que l'enfant n'avait pu développer les mécanismes de compréhension nécessaires) ou en raison de son caractère effrayant, d'unicité.

Aussi, en 1920, dans l'ouvrage *Au-delà du principe de plaisir*, Freud compléta l'étude du traumatisme psychique d'après le développement de la notion de contrainte de répétition. Conséquence possible d'événements extérieurs dévastateurs tels que « la guerre effroyable qui vient juste de terminer son cours »,¹³³ le traumatisme était ainsi introduit afin de démontrer « le fait nouveau et remarquable [...] que la contrainte de répétition ramène aussi ces expériences vécues du passé qui ne comportent aucune possibilité de plaisir et qui même en leur temps ne peuvent avoir été des satisfactions, serait-ce pour les motions pulsionnelles depuis lors refoulées ». ¹³⁴ Dans ce texte, Freud en venait ainsi à comprendre le traumatisme comme phénomène psychologique par lequel une expérience profondément bouleversante, inadéquatement assimilée puis refoulée pour la préservation du sujet, revenait plus tard hanter ce dernier à travers l'apparition de divers malaises et symptômes, qui s'offraient comme répétitions de cette expérience initiale. Cette dernière, conservée ou imprimée dans l'inconscient, demeurait donc néanmoins « présente » dans l'appareil psychique et se manifestait sous la contrainte de répétition. Ainsi, écrivait Freud : « le malade ne peut pas se souvenir de tout [...] il est bien plutôt obligé de répéter le refoulé comme expérience vécue présente,

¹³² FREUD, Sigmund. « Pour une théorie de l'attaque hystérique » in *Sigmund Freud. Résultats, idées, problèmes I. 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p.27.

¹³³ FREUD, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir », in *Œuvres complètes*, volume XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.281-282.

¹³⁴ *Ibid.*, p.290.

au lieu de s'en souvenir comme d'un morceau du passé, ce que préférerait le médecin ». ¹³⁵ L'issue à la contrainte de répétition ou à la revenance du traumatisme devenait donc, pour le psychanalyste, l'élaboration mentale permettant la compréhension et redécouverte du refoulé comme élément du passé.

Enfin, *Moïse et le monothéisme* (1939) compléta, parmi d'autres ouvrages encore, la réflexion freudienne sur le traumatisme, à travers l'élaboration de la notion de latence s'insérant entre l'expérience bouleversante et l'apparition des premiers symptômes névrotiques. Cette période de latence, définissant l'intermittence durant laquelle le sujet paraissait d'abord indemne avant de présenter divers troubles psychiques attribuables au terrible choc subi, permettait en outre d'établir l'analogie entre l'histoire juive et la structure du traumatisme. En ce sens, Freud notait :

nous finissons par observer qu'il y a, sur un point, concordance entre le problème de la névrose traumatique et celui du monothéisme juif. Cette analogie réside dans ce qu'on peut appeler la *latence*. Nous sommes autorisés à croire, en effet, qu'au cours de l'histoire de la religion juive, il s'écoula, après la chute de la religion mosaïque, un long laps de temps pendant lequel l'idée monothéiste, la dépréciation des rites et le renforcement de l'éthique cessèrent de se manifester. ¹³⁶

Bref, point d'ancrage de la plupart des études contemporaines sur le traumatisme, ces textes freudiens approfondissaient l'incidence d'un rapport problématique au passé, à travers le développement des notions d'expérience inassimilée, de contrainte de répétition, de retour du refoulé et de latence. En outre, ils introduisaient analogiquement la correspondance entre les processus ou mécanismes de la mémoire individuelle et les schémas historiques des collectivités, permettant ainsi à la théorisation de la structure du traumatisme de dépasser les horizons de la sphère

¹³⁵ Ibid., p.288-289.

¹³⁶ FREUD, Sigmund. *Moïse et le monothéisme*, 1939. Document numérisé dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", consulté le 1^{er} mars 2009 [en ligne], adresse URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/moise_et_le_monotheisme/moise_et_le_monotheisme.pdf, p.37-38.

individuelle. Dès lors, ces textes mettaient en lumière différents aspects d'un rapport problématique au passé, lesquels s'avéreront essentiels à la compréhension de l'œuvre sebalienne – une œuvre dans laquelle l'interrogation du phénomène de traumatisme s'inscrit tant dans le récit biographique du personnage éponyme que dans la représentation de l'architecture ferroviaire.

2. Austerlitz : l'inscription du traumatisme

Le roman de Sebald traduit explicitement, à travers la biographie fictive d'Austerlitz, un nouveau récit du traumatisme, lequel pourrait servir en tout point d'exemplification de la théorie freudienne. Se constituant au fil d'une série de rencontres et d'échanges entre le narrateur du roman et Austerlitz, dont les rendez-vous, souvent fruits du hasard, s'échelonnent entre 1967 et la fin des années 1990, le récit de ce dernier, transcrit à la troisième personne, interroge en effet les marques laissées par les expériences bouleversantes du passé individuel et historique.

Ainsi, pour résumer ce récit du personnage selon les schémas associés à la notion de traumatisme : peu après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il était âgé de quatre ans et demi, Austerlitz fut envoyé de Prague en Angleterre par *Kindertransport*¹³⁷ afin d'échapper à l'occupation nazie. Puis, après avoir été accueilli à la gare de Liverpool Street par un prédicateur calviniste et sa femme, il grandit sous le nom de Dafydd Elias dans la demeure froide et désolée de ce couple, où il perdit

¹³⁷ Le terme réfère à l'opération humanitaire par laquelle la Grande-Bretagne put accueillir, entre 1938 et 1939, près de 10 000 enfants juifs, lesquels arrivèrent par train, principalement, d'Allemagne, d'Autriche et de Tchécoslovaquie. Ces derniers purent ainsi échapper à l'occupation nazie en se réfugiant dans des familles d'accueil anglaises, des pensions ou des fermes. Plusieurs d'entre eux ne revirent jamais leurs parents et oublièrent leurs cultures et traditions. (cf. *The Kindertransport Association, A brief history*, [en ligne], adresse URL: <http://www.kindertransport.org/>.)

progressivement tout souvenir de sa généalogie et de son enfance. Et bien qu'il reprit plus tard connaissance de son véritable nom, il sembla avoir perdu toute trace de son passé et de ses origines juives. Dès lors, ayant connu une période de latence durant laquelle il parut sorti indemne de l'expatriation traumatique vécue en bas âge, Austerlitz aura longtemps ignoré ou refoulé, tant les circonstances de son arrivée en Angleterre que la perte de ses repères identitaires et familiaux. Comme il l'affirmera plus tard, il aura ainsi cherché, sans le savoir alors, à se préserver des douleurs d'enfance :

C'était comme si une maladie me rongant depuis longtemps cherchait à se déclarer [...] Je pressentais qu'en réalité je ne possédais ni mémoire ni capacité de réflexion ni existence propre, que tout ce que j'avais vécu n'avait fait que m'anéantir et me détourner du monde et de moi-même.¹³⁸

Et cependant, la mémoire étant, comme l'avait indiqué Sebald lors d'une entrevue, « something you cannot possibly escape: your psychological make-up is such that you are inclined to look back over your shoulder. Memory, even if you repress it, will come back at you and it will shape your life », ¹³⁹ Austerlitz s'avérera incapable d'échapper complètement au passé refoulé, et verra son existence marquée par les traces de son expatriation traumatique, lesquelles s'exprimeront à travers l'apparition de différents symptômes et malaises. D'une part, outre dans diverses hallucinations et périodes d'insomnie, la hantise d'un passé traumatique inassimilé – et par conséquent, comme il sera discuté plus loin dans ce chapitre, inorganisable selon les schémas d'une pleine compréhension – se manifesterà dans l'incapacité langagière du personnage, lequel, en plus de ne pouvoir parler de lui-même et de son passé, perdra finalement toute capacité

¹³⁸ SEBALD, W.G. *Austerlitz*, Paris, Actes Sud, 2002, p.149.

¹³⁹ SEBALD, W.G. « The last word: an interview with Maya Jaggi », cite dans : KOUVAROS, George. « Images that remember us: Photography and memory in *Austerlitz* », in *Textual Practice*, vol.19, no.1, 2005, p.173.

à communiquer par écrit ses travaux sur l'histoire de l'architecture, travaux qu'il finira d'ailleurs par mettre sous terre :

Mais à présent il m'était devenu si difficile d'écrire que souvent une seule phrase me retenait une journée entière et à peine cette phrase conçue au prix du plus grand des efforts était-elle couchée sur le papier qu'elle révélait la fâcheuse inauthenticité de mes agencements et l'inadéquation de tous les mots que j'avais employés. [...] Ça et là, il se pouvait encore que dans ma tête se profile un raisonnement d'une belle clarté ; toutefois je savais dans le même temps que j'étais incapable de le retenir. [...] Nulle tournure dans la phrase qui ne se révéla une pitoyable béquille, nul mot qui ne sonna creux ou ne parût fallacieux. [...] Un soir, j'ai pris tous mes papiers, [...] ; je suis sorti de la maison, je les ai jetés au fond du jardin sur le tas de compost et j'ai enfoui le tout, en alternance, sous une couche de terre et de feuilles décomposées.¹⁴⁰

D'autre part, les résidus du passé traumatique du personnage s'exprimeront également, sous la contrainte de répétition, dans l'étrange obsession d'Austerlitz pour l'architecture ferroviaire, ou dans ce qu'il nommera « sa manie pour les gares », ¹⁴¹ soit cette forte pulsion le poussant systématiquement à les étudier et à y errer. C'est en ce sens que, traitant de ses études doctorales sur l'architecture de la modernité bourgeoise, et principalement celle des gares ferroviaires, Austerlitz se dira obéir « à une pulsion qu'il ne comprenait pas lui-même », étant soumis à « une fascination pour tout ce qui était réseau ». ¹⁴²

Or, ce ne sera qu'une fois le souvenir de son expatriation retrouvé – grâce au retour, bien des années plus tard, dans la *ladies waiting room* de la gare de Liverpool Street d'où, enfant, il était arrivé en Angleterre – qu'Austerlitz pourra saisir plus pleinement les causes et conséquences dévastatrices de son malaise. En effet, soumis à une pulsion le poussant à errer dans la ville de Londres et le ramenant, « sous la

¹⁴⁰ SEBALD, W.G. *op. cit.*, 2002, p.148-149.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.44.

¹⁴² *Ibid.*, p.43.

pression d'une confuse nécessité interne », ¹⁴³ à la gare de Liverpool Street, Austerlitz se rendra dans une pièce à l'écart de cette gare alors en reconstruction, et y verra littéralement reparaître la scène de son exil en Angleterre et de la rencontre de ses parents adoptifs, laquelle avait eu lieu en 1939 dans ce même espace. Se remémorant alors les détails de son expatriation traumatique, il affirmera :

Je remarquais maintenant [...] combien peu j'étais formé à l'exercice du souvenir et quels efforts [...] j'avais dû déployer pour oublier le plus possible ou conjurer tout ce qui avait trait à mes origines ignorées [...] Ainsi, je ne savais rien, si inimaginable que cela me paraisse aujourd'hui, de la conquête de l'Europe par les Allemands, de l'état esclavagiste qu'ils avaient instauré [...] j'affinais au fil du temps mes réactions de défense et me créais une sorte de système de confinement [...] Cette censure que j'exerçais sur ma pensée, le rejet constant de tout souvenir, nécessitaient toutefois, de temps en temps, de plus grands efforts, et ils provoquèrent inéluctablement [...] mes errances nocturnes dans Londres et les hallucinations qui me harcelèrent de plus en plus fréquemment. ¹⁴⁴

Aussi, décidant par la suite d'entreprendre plusieurs voyages à travers l'Europe afin de retrouver le récit des événements qui menèrent et succédèrent à son départ de Prague, Austerlitz parcourra différents lieux de mémoire, à travers lesquels il tentera de se libérer du traumatisme en saisissant, comme éléments du passé plutôt que comme hantise présente, les conditions historiques qui marquèrent son existence.

Ainsi, après avoir été informé de la déportation de sa mère au camp de Terezín sous le régime nazi, Austerlitz se rendra audit endroit, aujourd'hui « redevenu une commune ordinaire », et y découvrira, au cœur d'un réseau de rues vides et de boutiques désertes, le nouveau musée du ghetto. Celui-ci présentera – à la manière du *Centre de l'information* construit par Dagmar Von Wilcken sous le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman (voir chapitre 1) – une série d'informations, de preuves et

¹⁴³ Ibid., p.161.

¹⁴⁴ Ibid., p.168-169.

de détails historiques au sujet de la Seconde Guerre mondiale et des conditions d'existence dans les camps de concentration et d'extermination. Aussi, les documents du musée permettront à Austerlitz de connaître les détails d'un passé historique qu'il avait longtemps cherché à ignorer, de même qu'à percevoir certains éléments de la réalité concentrationnaire. Ce dernier confirmera d'ailleurs au narrateur :

Je parcourus en solitaire les salles de l'exposition, celles de la mezzanine et de l'étage, m'arrêtant devant les panneaux descriptifs, lisant tantôt mot à mot les légendes, tantôt les survolant à la hâte [...] je suis resté abasourdi [...] confronté pour la première fois à une présentation de l'histoire de cette persécution que mon système de déni m'avait si longtemps permis de tenir à distance et qui maintenant, dans cette maison, m'entourait de toutes parts. J'étudiai les cartes du Grand Reich allemand et de ses protectorats [...], je suivis le tracé des lignes de chemin de fer qui le sillonnaient [...]. Je vis des bagages, avec lesquels les internés étaient arrivés à Terezín, [...] des objets tels que sacs à main, boucles de ceintures, brosses à vêtements et peignes.¹⁴⁵

Mais, semblablement à Eisenman, Austerlitz constatera une certaine inadéquation dans cette forme de transmission du passé traumatique, lequel, malgré sa description systématique et détaillée, demeurera en partie inintelligible :

J'appris l'instauration d'une économie esclavagiste dans toute l'Europe centrale, [...] l'origine et les lieux de disparition des victimes, les trajets qu'elles avaient empruntés, les noms qu'elles portaient de leur vivant, à quoi elles ressemblaient et à quoi ressemblaient leurs gardiens. Tout cela, à présent, je le comprenais et je ne le comprenais pas non plus, car à mesure que je parcourais le musée, passant d'une salle à l'autre pour ensuite revenir sur mes pas, chaque détail qui se révélait à moi [...] dépassait de loin ce que j'étais en mesure d'appréhender.¹⁴⁶

Une réflexion similaire se produira également lors des visites aux Archives de Prague et de Paris, autres lieux de mémoire où Austerlitz se rendra afin de connaître les circonstances ayant mené à son départ vers l'Angleterre, de même que le sort autrefois réservé à ses parents. Ainsi, en République Tchèque, s'étant rendu « sur le "Petit côté",

¹⁴⁵ Ibid., p.235-236.

¹⁴⁶ Ibid., p.236.

la Malá Strana, où les Archives d'État sont abritées dans une bâtisse fort insolite, remontant loin dans le temps, pour ne pas dire hors du temps », ¹⁴⁷ Austerlitz aura tenté de retrouver l'habitation de son enfance ; tandis qu'à Paris, dans la nouvelle Bibliothèque nationale érigée sous la présidence de Mitterrand, il aura cherché à découvrir, cette fois, diverses informations sur le destin de son père, habitant en France au milieu du siècle dernier.

Or, si les deux bâtiments se définiront comme espaces de conservation et de transmission du passé – aux Archives d'État « les registres des habitants pour l'époque en question avaient été intégralement conservés », ¹⁴⁸ dira une préposée à Austerlitz, tandis que la nouvelle Bibliothèque sera, quant à elle, perçue comme « le sanctuaire de tout notre patrimoine écrit » ¹⁴⁹ – et s'ils permettront effectivement au personnage de retrouver quelques informations sur le passé généalogique ignoré, leur système d'archivage semblera néanmoins présenter diverses défaillances. Évoquant respectivement « l'architecture carcérale » ¹⁵⁰ et « une aberration à l'évidence imaginée [...] pour déconcerter et rabaisser le lecteur » ¹⁵¹, les Archives d'État et la nouvelle Bibliothèque seront en effet marquées d'un certain dysfonctionnement, dans la mesure où, malgré leur fonction déclarée, elles feront du chercheur un ennemi (ou prisonnier) potentiel, et tenteront d'entraver l'accès du lecteur au passé. Ainsi, alors qu'aux Archives de Prague « il fallait presque se plier en deux jusqu'au guichet placé beaucoup trop bas si l'on voulait parler au gardien agenouillé, à en croire les apparences, au fond de son réduit », ¹⁵² à Paris, dira Austerlitz, « il va de soi [...] qu'on ne pénètre pas

¹⁴⁷ Ibid., p.173.

¹⁴⁸ Ibid., p.178.

¹⁴⁹ Ibid., p.331.

¹⁵⁰ Ibid., p.174.

¹⁵¹ Ibid., p.328.

¹⁵² Ibid., p.175.

comme cela au cœur de la Bibliothèque ».¹⁵³ En ce sens, les visites d'Austerlitz à la Bibliothèque nationale entraîneront, lors d'une rencontre avec Henri Lemoine, employé fictif de l'établissement :

une longue conversation sur le dépérissement croissant de notre capacité de souvenir, corrélat de la prolifération des moyens d'information, et sur l'*effondrement* – c'est le mot que Lemoine utilisa – de la Bibliothèque nationale. Les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque, qui [...] s'attachent à exclure le lecteur en faisant de lui un ennemi potentiel, étaient ainsi, pensait Lemoine, dit Austerlitz, la manifestation presque officielle du besoin de plus en plus affiné d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le passé.¹⁵⁴

En conséquence, affirmera Austerlitz à propos du système d'archivage de la Bibliothèque nationale : « la perfection exhaustive et absolue du concept peut tout à fait aller, et même, pour finir, va nécessairement de pair avec un dysfonctionnement chronique et une fragilité inhérente ».¹⁵⁵

Dès lors, la quête d'Austerlitz visant à redécouvrir et comprendre les éléments du passé traumatique qui marquèrent son existence semblera vouée à l'échec, dans la mesure où celui-ci, privé de mémoire, devra appuyer cette quête sur des médiums extérieurs de transmission du passé – dont les lieux de mémoire tels musées et

¹⁵³ Ibid., p.329.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid., p.331. Il est intéressant de noter la correspondance entre la réflexion ici faite par Austerlitz et la conceptualisation derridienne de l'archive. Dans *Mal d'archive, une impression freudienne, op. cit.*, Derrida note en effet, similairement, la tension fondamentale du processus d'archivage qui, du même coup qu'il enregistre, inscrit, organise ou systématise, se trouve également à cacher, oublier, détruire. Ainsi, abordant les relations entre la répétition, la pulsion de mort et le concept d'archive, Derrida démontre, d'une part, le fait que la pulsion de mort « ne laisse jamais d'archive [...] elle travaille à détruire l'archive » (p.24) et, d'autre part, le fait que « la possibilité de mémorisation, de la répétition, [...] reste, selon Freud indissociable de la pulsion de mort [...]. Conséquence : à même ce qui permet et conditionne l'archivage, nous ne trouvons jamais rien d'autre que se qui expose à la destruction » (p.26-27). Derrida démontre dès lors la violence qui sous-tend l'archive comme acte de systématisation unitaire (« dans une archive », écrit Derrida, « il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d'hétérogénéité ou de *secret* qui viendrait séparer (*secernere*), cloisonner » (p.14)) ; violence qui se traduit, dans la description sebalienne des lieux de mémoire visités par Austerlitz, tant par l'exclusion et la domination du lecteur opérées par les bâtiments d'archives, que par leur défaillance inhérente. En ce sens, les recherches d'Austerlitz aux musées et archives s'inscriront au sein d'une réflexion – outre sur les effets du passé traumatique et la tentative de s'en libérer – sur le statut des lieux de mémoire à l'ère contemporaine. Aussi, les lieux de mémoire présenteront, dans le roman de Sebald, un statut ambigu, en ce qu'ils y deviendront à la fois possesseurs, transmetteurs et – paradoxalement – gardiens jaloux des secrets du passé.

archives – qui, malgré leur accumulation de détails et de faits, ne pourront lui offrir une pleine compréhension des horreurs vécues par sa famille, ou des persécutions qui le forcèrent, enfant, à quitter son pays natal.

Aussi, à travers le récit d'Austerlitz, le roman de Sebald saura maintenant être interprété comme exemplification de la notion de traumatisme, en ce que le personnage s'y trouvera – conformément à la définition freudienne – affecté par les effets de revenance d'une expérience infantile inassimilée qui, quoiqu'écartée dans les marges du psychisme, cherchera à remonter à la conscience, après une période de latence, par la contrainte de répétition. Cette dernière se manifestera à travers l'apparition de différents symptômes et malaises, auxquels le personnage cherchera à échapper par la tentative quasi-impossible de comprendre et maîtriser le passé ignoré. Le récit d'Austerlitz offrira dès lors une compréhension du rapport au passé selon la tension macabre entre, d'une part, le retour inévitable des douleurs subies et, d'autre part, l'impossibilité d'échapper à ces douleurs par la redécouverte du passé selon le schéma d'une pleine compréhension. Aussi, je proposerai maintenant que cette tension, reflétée dans la représentation sebaldivienne de la gare et du réseau ferroviaires comme figures intrinsèquement liées à la notion de traumatisme, permettra d'interroger les structures conceptuelles de la mémoire dans sa représentation spatiale.

3. La représentation sebaldienne des figures de la gare et du réseau ferroviaires

3.1. L'architecture ferroviaire et la notion de traumatisme

Si plusieurs espaces architecturaux, dont les musées et archives visités par Austerlitz, joueront un rôle important dans la négociation du traumatisme et les voyages de la mémoire à travers le temps, la gare et le réseau ferroviaires, plus particulièrement, sembleront se détacher de ces différents espaces et devenir figures centrales du récit. En effet, non seulement complice des persécutions engendrées par le régime nazi, l'architecture ferroviaire se trouvera fortement liée, dans le roman de Sebald, à l'exil du personnage et à la revenance ou répétition inévitable de son passé refoulé. Ainsi, pour reprendre les propos de George Thomas Kapelos :

In *Austerlitz*, the book, buildings are the protagonists, leading Austerlitz, the character, to the revelation of his identity and a rediscovery of his past. [...] The railway station is a key player [...] it is a symbol of the forgotten masses whose departures and arrivals, fraught with emotions of regret and anticipation, were spent within the great vaults of its chambers.¹⁵⁶

Or, on peut postuler que derrière ce lien entre le traumatisme d'Austerlitz et le système de transport ferroviaire réside toute la charge symbolique du train dans le contexte historique de l'industrialisation moderne et de l'holocauste.

En effet, dans le contexte de la modernité industrielle, d'abord, la définition du traumatisme apparaissait, depuis les écrits de Freud, comme pouvant résulter, particulièrement, « de graves ébranlements d'origine mécanique, [de] collisions

¹⁵⁶ KAPELOS, George Thomas. « Buildings, Time and Memory : W.G. Sebald's *Austerlitz* and the revealing of a lost past », inédit (conférence prononcée en mars 2008, lors du 96e congrès de l'ACSA), p.3. (Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. Savoy, pour m'avoir donné accès à ce document.)

ferroviaires et d'autres accidents mettant la vie en danger ».¹⁵⁷ Dès lors, comme le souligne E. Ann Kaplan, le traumatisme se trouvait intrinsèquement lié, chez le psychanalyste, à l'époque moderne, et surtout

to the industrial revolution and its dangerous new machines (the railway, the factory) as well as to the linked growth of the bourgeois family. This family became the site for female hysteria [...] while industrialisation provided the social conditions for the train and machine accidents, and for large-scale wars.¹⁵⁸

Aussi, comme l'écrit Jill L. Matus, les accidents ferroviaires et les considérations économiques qui en découlèrent jouèrent un rôle majeur, au 19^e siècle, non seulement dans l'engendrement de nouvelles formes de chocs et traumatismes, mais également dans le besoin de saisir et théoriser, pour la première fois, les causes et conséquences de ces traumatismes :

During the nineteenth century the technology of the railway [...] gave rise to large-scale, disastrous accidents. The damage to life and limb resulting from such accidents provoked claims against the railroad companies, and these in turn produced the need for insurance companies. Insurance companies were reluctant to pay damages for anything except demonstrable physical injury consequent on the accident. [...] As a result, the question of injurious effects not consequent on gross mechanical injury but apparently the result of the shock of the accident became a vexed and contentious one in mid-Victorian medicine.¹⁵⁹

L'imaginaire symbolique de l'époque associait donc déjà, en une certaine mesure, l'industrialisation moderne – et, plus particulièrement, les réseaux ferroviaires qui s'y construisaient – au danger ou à l'expérience risquée.

Ensuite, dans le contexte de l'holocauste, ce n'étaient plus, cette fois, les défaillances et dysfonctions du système ferroviaire qui en faisaient un élément

¹⁵⁷ FREUD, Sigmund. *op. cit.*, 1996, p.281-282.

¹⁵⁸ KAPLAN, E. Ann. *Trauma Culture, The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Nouveau Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2005, p.25.

¹⁵⁹ MATUS, Jill L. « Trauma, Memory, and Railway Disaster: The Dickensian Connection », in *Victorian Studies*, Printemps 2001, p.415.

traumatique, mais plutôt son efficacité terrifiante, par laquelle il devint outil privilégié de la déportation et de l'extermination de masse. En ce sens, comme le note Christopher Bigsby dans *Remembering and Imagining the Holocaust : The Chain of Memory*, de nombreux témoignages ont aujourd'hui inscrit dans l'imaginaire collectif la figure du train comme intrinsèquement liée aux violences et persécutions nazies :

In a television documentary one of the survivors of the *kindertransport*, who obsessively drew trains, remarked that they were symbolic for her because any picture of a concentration camp will feature a single track line leading to death, just as it was a railway that led her to life. In *The Drowned and the Saved* Primo Levi observes that "at the beginning of the memory sequence, stands the train... There is not a diary or story, among our many such accounts, in which the train does not appear". In his autobiography, *All Rivers Run to the Sea*, Elie Wiesel remarks that "Ever since my book *Night* I have pursued those nocturnal trains that crossed the devastated continent. Their shadow haunts my writing. They symbolize solitude, distress, and the relentless march of Jewish multitudes toward agony and death".¹⁶⁰

On peut dès lors comprendre l'importance, dans le roman de Sebald, de la charge traumatique de l'architecture ferroviaire, charge qui se manifestera par le rappel du rôle joué par le système de transport dans l'expatriation traumatique du jeune Austerlitz et dans les circonstances de la Seconde Guerre mondiale. Pour cette raison, les architectures de la gare et du réseau ferroviaires peuvent donc être interprétées, dans *Austerlitz*, comme figures conceptualisant les rapports passé/présent selon le schéma du traumatisme.

Aussi, comme il s'agira maintenant de le démontrer, le roman de Sebald propose, à travers à travers cette mise en scène du rapport traumatique au passé par le biais de l'architecture, une compréhension métaphorique de la mémoire selon les procédés de stratifications, de refoulement et de retour du refoulé qui y prennent place,

¹⁶⁰ BIGSBY, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.73.

et, parallèlement, selon la structure fragmentaire et éclatée qui y définit l'impossibilité de l'appropriation pleine et transparente du passé.

3.2. L'architecture ferroviaire comme extériorisation métaphorique du rapport au passé dans l'appareil psychique

3.2.1. Traumatisme, stratifications et le retour du refoulé

Tel que discuté dans les chapitres précédents, la représentation théorique et artistique de l'architecture a souvent considéré, depuis les œuvres de Maurice Halbwachs, les différents bâtiments de la topographie urbaine, dans la dialectique des démolitions et reconstructions qui les constituent, comme espaces stratifiés d'inscription et d'effacement du passé individuel et collectif. Ainsi, Peter Eisenman (dont le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* devait justement produire une forme architecturale appropriée pour conjurer l'oubli et transmettre aux générations suivantes la mémoire de l'holocauste en se distinguant des autres formes d'architecture commémorative) et Robert Lepage (dont les processus cinématographiques définissaient l'espace architectural comme surface de préservation et refuge des secrets et violences du passé familial) ont semblé fournir une compréhension de l'architecture, à la fois, comme espace d'inscription et d'enfouissement du passé, de ses violences et de ses secrets.

Or, dans le roman de Sebald, la gare et le réseau ferroviaires se définiront également comme archives stratifiées et ambiguës du passé,¹⁶¹ dans la mesure où les

¹⁶¹ L'idée que l'architecture soit liée à la mémoire, ou puisse se définir comme archive du passé, sera d'ailleurs explicitement affirmée par Sebald, sur le plan collectif, dans l'ouvrage *De la destruction comme*

descriptions de ces figures architecturales, lors de leur visite par les protagonistes, évoqueront constamment les états antérieurs des lieux, des bâtiments ou des événements qui y auront pris place au fil des siècles, mais qui ne pourront jamais se dévoiler de manière tout à fait transparente. Aussi, ces connexions entre passé et présent, référeront, le plus souvent, à des souvenirs intimes d'expériences déchirantes vécues par les personnages ou aux violences, horreurs et barbaries de l'histoire moderne, rappelant ainsi le lien étroit entre l'architecture ferroviaire et l'inscription du passé traumatique. Ainsi, pour fournir quelques exemples des descriptions sebaldiennes de la gare et du réseau ferroviaires comme archives des sédiments des traumatismes d'autrefois, je reproduirai d'abord le passage suivant, dans lequel un trajet en train conduisant à la gare de Liverpool Street se juxtaposera, pour le narrateur du roman, à l'imagination étrange et morbide de résidus enterrés d'un passé apparemment mortifère :

Toutes les fois mon angoisse monte dans la dernière portion du trajet, quand le train, peu avant d'entrer dans la Liverpool Street Station, doit passer plusieurs aiguillages et se faufiler dans un goulet d'étranglement où, de chaque côté de la voie, les hauts murs de brique noircis par la suie et leur gasoil [...] me font penser, comme encore ce matin-là, à quelque nécropole souterraine.¹⁶²

Aussi, relatant le récit historique de cette même gare, Austerlitz avouera y ressentir la revenance de souffrances historiques passées, aujourd'hui enterrées sous les nouvelles surfaces architecturales :

Je savais que sur le terrain où s'élevait la gare s'étaient étendues autrefois [...] des prairies marécageuses qui [...] restaient gelées

élément de l'histoire naturelle. Dans cet ouvrage, l'auteur montrera en effet à quel point, en Allemagne, le tabou relatif à la Seconde Guerre mondiale, aura été illustré par la rapidité des travaux de démolitions et de reconstructions ayant succédé les bombardements aériens, et auront, par là, empêché la possibilité d'une véritable réflexion sur la souffrance imposée et vécue par le peuple allemand. Il écrira à ce propos : « Malgré les efforts mis en œuvre pour tenter, comme dit l'expression, de surmonter le passé, il semble que nous, Allemands, soyons devenus aujourd'hui un peuple étonnamment coupé de sa tradition et aveugle face à son histoire. [...] Et lorsque nous regardons en arrière, en particulier vers les années trente à cinquante, c'est toujours pour détourner les yeux de ce que nous voyons » (SEBALD, W.G. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Paris, Actes Sud, 2004, p.10).

¹⁶² SEBALD, W.G. *op. cit.*, 2002, p.47.

pendant des mois [...] Plus tard ces marais furent drainés [...] et bientôt s'élevèrent aussi des pavillons et des cottages [...] Il y eut jusqu'au XVII^e siècle le prieuré de l'ordre de Sainte-Marie de Bethléem [dont] dépendait aussi l'hospice d'aliénés et autres nécessiteux [...] Quand j'étais à la gare, c'était presque devenu pour moi une obsession [...] d'essayer de m'imaginer, dans ce lieu dont la disposition avait été plus tard remaniée et qui maintenant allait de nouveau être remodelé, où avaient pu se trouver les cellules des pensionnaires de cet asile, et souvent je me suis demandé si la peine et les souffrances qui s'y étaient accumulées au fil des siècles avaient jamais cessé d'être, si aujourd'hui encore [...] il ne nous arrivait point de les traverser.¹⁶³

Par ailleurs, la Broad Street Station sera, quant à elle, construite « où se trouvaient jadis les champs de blanchiment et d'inhumation », fait qui fut découvert lorsque, affirmera plus tard Austerlitz, au cours de nouveaux développements, on entreprit des fouilles qui menèrent à la découverte de « plus de quatre cents squelettes ».¹⁶⁴ Enfin, le dialogue suivant entre Austerlitz et Henri Lemoine fera ressortir – et peut-être de manière plus explicite encore – l'accumulation des strates successives du passé barbare et destructeur sur lequel s'est édifiée l'architecture urbaine ou, dans ce cas particulier, la gare d'Austerlitz :

Sur le terrain vague où s'élève aujourd'hui cette bibliothèque, délimité par le triage de la gare d'Austerlitz et le pont Tolbiac, il y avait par exemple un vaste entrepôt où les Allemands regroupaient tous les biens pillés dans les appartements des Juifs parisiens. Ce sont quelque quarante mille appartements, je crois, dit Lemoine, qui ont été vidés à l'époque, au cours de quelques mois [...] Et là-bas, sur le terre-plein d'Austerlitz-Tolbiac, s'est entassé à partir de 1942 tout ce que notre civilisation moderne a produit pour l'embellissement de la vie ou pour le simple usage domestique [...] Les objets les plus précieux n'ont bien sûr pas été expédiés en gros dans les villes bombardées ; où ils sont passés, personne ne veut plus le savoir, de même que toute cette histoire, au sens propre du terme, gît sous les fondations de la Très Grande Bibliothèque de notre pharaonique président, dit Lemoine.¹⁶⁵

¹⁶³ Ibid., p.156-157.

¹⁶⁴ Ibid., p.157.

¹⁶⁵ Ibid., p.338-340.

Les précédents exemples permettent ainsi de saisir en quoi, dans la représentation sebaldivienne, les figures de la gare et du réseau ferroviaires retiennent en leur sein les impressions ou les traces refoulées (ou, plus littéralement, enterrées) d'un passé souvent funeste et dévastateur. Le système de transport sebaldivien tendra dès lors à démontrer l'idée selon laquelle l'architecture, conservant les empreintes des événements barbares du passé individuel et collectif, se constituerait – au-delà de sa charge fonctionnelle – comme archive stratifiée et porteuse d'un passé traumatique qui pourrait hanter ses visiteurs, puisque, comme l'écrit George Kouvaros, dans *Austerlitz*, « everywhere we look, traces of human suffering have left their mark on the material world ».¹⁶⁶

Or, j'ai également montré, dans le précédent chapitre, que la représentation de l'architecture pouvait servir, par le biais d'un dialogue avec les écrits freudiens, de figure métaphorique de la dialectique oubli/commémoration ou refoulement/retour du refoulé s'établissant dans la mémoire. Rappelant le modèle freudien de la ville de Rome comme site archéologique, j'ai en effet défendu l'idée selon laquelle Lepage offrait une représentation de l'espace architectural – et plus particulièrement de la demeure familiale des Lamontagne – comme métaphore des processus d'ensevelissement et de hantise définissant le rapport aux secrets du passé de la généalogie, et ce, selon le schéma des stratifications qui s'y établissaient.

Dès lors, suite à la lecture des multiples citations précédemment introduites, montrant les démolitions et reconstructions qui auront cours dans le réseau de transport sebaldivien et par lesquelles seront déterrés ou enterrés, sous diverses strates, les éléments importuns du passé, j'ajouterai que l'architecture ferroviaire d'*Austerlitz* proposera

¹⁶⁶ KOUVAROS, George. *op. cit.*, p. 176.

également un modèle métaphorique pour la compréhension du fonctionnement de la mémoire. Rappelant la ville de Rome dans la théorie freudienne et la demeure familiale dans le film de Lepage, la représentation de ces figures, où la topographie présente se mêle aux résidus de l'histoire personnelle et collective, pourra en effet être interprétée, chez Sebald, comme extériorisation métaphorique du rapport au passé s'inscrivant dans l'appareil psychique d'après le schéma de refoulement et revenance d'un passé barbare et dévastateur. Aussi, par ce schéma, Sebald paraîtra proposer une compréhension de l'architecture et de la mémoire comme entités essentiellement traumatiques.

Par ailleurs, comme je le verrai maintenant, l'interprétation de la gare et du réseau ferroviaires dans le roman de Sebald se trouvera également complexifiée par les notions de mobilité et de déplacement inhérentes à ces figures. Ces notions permettront effectivement de penser le rapport au passé dans l'appareil psychique selon – outre les schémas de stratifications et de revenance étudiés ci-haut – les schémas d'éclatement ou de morcellement par lesquels le passé traumatique demeurera toujours en partie irrécupérable ou immaîtrisable par un récit de sens plein et homogène.

3.2.2. Traumatisme, mobilité et éclatement

Comme le souligne Todd Samuel Presner, Freud avait également employé, parmi ses diverses représentations métaphoriques visant à expliciter sa conception de l'appareil psychique, le réseau de transport comme figure des systèmes d'information neuronaux. Ainsi, dès ses premiers travaux sur l'hystérie, explique Presner :

Freud makes the important claim [...] that “memory is represented by the differences in the facilitations [*Bahnungen*] between the ψ -neurones,” the so-called impermeable neurones, which Freud claims are “the vehicles of memory”. [...] The extent to which Freud's

neuropsychological theory is essentially a model of transportation becomes clearer from his discussion of how the model functions. He claims that “a direct pathway leads from the interior of the body to ψ -neurones” [...] and that between these neurones several different paths of connection and facilitations exist.¹⁶⁷

Cette métaphore du système de transport visant à expliquer le rapport au passé dans l'appareil psychique apparaissait d'ailleurs déjà, avant les travaux de Freud, dans d'autres écrits de la modernité. Pour n'en citer qu'un exemple, Jill L. Matus écrit :

E.S. Dallas's *The Gay Science* (1866) draws on the idea of traffic between related spheres. The railway being such a visible aspect of modernity in Victorian life, it is not surprising that railway tracks, networks, trains of thought, and lines of communication should come to the aid of those explaining the activity of invisible modes of thought, and, indeed, influence the very way in which the mind's operations could be visualized. A study of psychology and aesthetics, Dallas's text includes a discussion of imagination [...] in its evaluation of current theories of memory. “Between the outer and the inner ring, between our unconscious and our conscious existence, there is a free and a constant but unobserved traffic forever carried on. Trains of thought are continually passing to and from, from the light into the dark, and back from the dark into the light”.¹⁶⁸

Or, chez Freud, cette métaphore spatiale du système de transport, comme l'explique Presner, présupposait que les connexions neuronales de la mémoire suivaient un système précis de déplacements et de retranscriptions, lequel, pouvant être retracé selon les connexions logiques établies par le médecin, permettait de retrouver dans sa forme originale un passé pourtant oublié, refoulé ou transformé par les différents mécanismes de la conscience. En effet – et bien que cette compréhension du rapport au passé dans l'appareil psychique se trouva transformée dans les travaux ultérieurs du psychanalyste – la métaphore du système de transport signifiait, lors des premières études freudiennes sur l'hystérie, que tous les événements du passé vécu, conservés intégralement dans divers recoins ou sous diverses strates de la mémoire, pouvaient être

¹⁶⁷ PRESNER, Todd Samuel. *op cit.*, p.244-245.

¹⁶⁸ MATUS, Jill L. *op. cit.*, p.422.

retrouvés dans leur forme originale (c'est-à-dire tels qu'ils furent réellement vécus avant d'être, par la suite, transformés, reformulés et refoulés par les mécanismes de préservation du sujet) et conjurés d'après les schèmes d'une pleine compréhension.

Ainsi, écrit Presner, suivant la métaphore freudienne :

everything is explicable by and accessible within the underlying logic of the network, wherein nothing is lost. [...] The trace is always preserved because mnemonic images are never destroyed, only repressed and resisted. Once the pathogenic idea is recognized by the patient and finally turned into words, the hysteria abates and "the [pathogenic] picture vanishes, like a ghost that has been laid".¹⁶⁹

Aussi, les trains et réseaux ferroviaires paraîtront à première vue proposer, dans le roman de Sebald, une fonction analogue, en ce qu'ils se feront véhicules et chemins du processus de redécouverte d'un passé réprimé ou enfoui. En effet, à travers les voyages en train et le parcours des réseaux de transport, le protagoniste du roman se déplacera, au moins autant que dans l'espace, dans le temps des souvenirs refoulés. Ainsi, les errances nocturnes d'Austerlitz le conduisant irrémédiablement à la Gare de Liverpool Street (où il retrouvera, plus tard, le souvenir de son exil en Angleterre), de même que les voyages locomotifs de ce dernier à travers l'Europe (par lesquels il pourra retrouver certains lieux, objets et individus autrefois connus de lui) permettront au personnage de redécouvrir, à travers les connexions et correspondances du réseau de transport, les éléments d'un passé ignoré qu'il chercherait à maîtriser et, ainsi, à conjurer. En ce sens, Thomas Wirtz définira le récit d'Austerlitz, recomposé au fil de ses multiples voyages à travers l'Europe, comme celui de l'incidence d'une « reconstruction totale »¹⁷⁰ du passé, ce à quoi John Zilcosky ajoutera – quoiqu'admettant quelques signes, dans le roman de Sebald, pointant vers

¹⁶⁹ PRESNER, Todd Samuel. *op. cit.*, p.247.

¹⁷⁰ WIRTZ, Thomas. « Schwarze Zuckerwatte: Anmerkungen zu W. G. Sebald », in *Merkur*, vol.55, juin 2001, p.533–534.

l'indéterminabilité du passé : « If history is so unrecoverable, then why has Austerlitz just been able to discover all the major details of his past? [...], *Austerlitz* has in fact just proven [that] returning home in the Ancient/Romantic paradigm is still possible ». ¹⁷¹

Et cependant, quoique le réseau ferroviaire permettra effectivement au personnage d'appuyer sa quête du passé, je crois qu'à la différence de l'emploi de cette figure dans les premiers écrits freudiens sur l'hystérie, la représentation sebaldienne du système de transport pourra plus justement s'interpréter comme métaphorisation de l'impossibilité de retrouver un passé conservé en un point d'origine homogène, et d'en reconstituer un récit de sens transparent, au travers duquel seraient exorcisés tous les fantômes de l'histoire personnelle. D'après le récit d'Austerlitz, le passé sera donc plutôt défini – plus semblablement aux écrits de Freud sur le traumatisme ¹⁷² et à leurs développements théoriques récents – comme trace éclatée ou morcelée au départ, qu'il sera dès lors impossible de traduire en une pleine compréhension ou en un récit totalement cohérent et unifié.

En ce sens, Cathy Caruth, une théoricienne américaine reconnue pour ses études récentes sur le traumatisme fondées sur une lecture déconstructionniste des textes freudiens, écrit, à partir des notions de report, d'expérience inassimilée et de latence formulées par le psychanalyste, que la particularité du traumatisme et du rapport au passé qu'il établit :

¹⁷¹ ZILCOSKY, John. « Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz* », in *MLN*, vol.123, no.3, 2006, p.692.

¹⁷² Freud semble en effet lui-même déjouer, d'après la notion de traumatisme, cette métaphorisation spatiale de la mémoire établie par le réseau ferroviaire. En effet, en tant qu'expérience inassimilée (en raison, notamment, de son caractère effrayant, d'unicité), revenant après une période de latence comme trace morcelée hantant le sujet par la contrainte de répétition, le passé du traumatisme semblera résister au schéma d'un point originaire, retrouvable sous les diverses reformulations et transformations établies par le sujet, en ce qu'il sera, dès l'abord, vécu selon une disjonction de l'expérience.

is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place and in another time.¹⁷³

Aussi, conclut-elle : « The trauma is a repeated suffering of the event, but it is also a continual leaving of its site ».¹⁷⁴ En ce sens, la structure introduite par la notion de traumatisme permettrait de saisir le passé comme entité qui, toujours différée puisqu'inassimilée ou fragmentaire au départ, consisterait en éclatement résiduel, perpétuellement négocié au présent sous la contrainte de répétition. Le rapport au passé du traumatisme serait ainsi fait de départs continuels *de* et *vers* le site impénétrable d'une expérience fragmentaire, expérience qui ne serait pas uniquement localisable dans un événement originaire conservé dans sa vérité à quelque endroit de l'appareil psychique, et qui ne pourrait donc être saisie selon le schéma d'une pleine compréhension, mais demanderait une série de reports, de déplacements, de connexions et de retours.

Or, à la lecture d'*Austerlitz*, on pourra postuler que les déplacements du personnage dans l'architecture ferroviaire, faits de départs et de retours continuels, indiqueront, semblablement, l'impossibilité de retrouver un passé non-fragmentaire dont la complète maîtrise permettrait d'évacuer les démons. Ainsi, les voyages et trajets du protagoniste à travers les réseaux labyrinthiques du système de transport, par lesquels il cherchera à différents endroits de l'Europe (et notamment dans les lieux de mémoire tels musées et archives abordés plus haut) le récit des événements qui marquèrent son existence, finiront par former une constellation vertigineuse au cœur de

¹⁷³ CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p.8.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.10.

laquelle ne se trouveront ni point d'origine, ni chez-soi.¹⁷⁵ En conséquence, sans demeure ou sans ancrage (et ce, tant dans l'espace que dans le temps), Austerlitz sera, jusqu'à la toute fin du roman, épris d'un sentiment d'errance et de perte, lequel s'exprimera d'ailleurs également – outre les perpétuels voyages du personnage – dans la fascination de ce dernier pour un bestiaire des plus étranges, composé de papillons de nuit qui, se sachant perdus, « restent là prostrés jusqu'à leur dernier souffle » et que l'on retrouve parfois « agrippés par leurs minuscules griffes crispées dans l'agonie à l'endroit de leur malheur, jusqu'à ce qu'un courant d'air les détache »¹⁷⁶ ; de pigeons qui, au contraire, « d'un bateau au milieu d'une tourmente de neige en pleine mer du Nord » peuvent retrouver « infailliblement le chemin du retour à la maison »¹⁷⁷ ; et, d'autre part, d'écureuils qui chaque hiver doivent tenter de retrouver dans divers recoins éparpillés « où ils ont caché leurs provisions »¹⁷⁸ comme d'autres chercheront à retrouver les éléments de leur passé. La mobilité du réseau ferroviaire et la perpétuelle errance du protagoniste à travers ses multiples embranchements sembleront ainsi offrir, dans le roman de Sebald, une conceptualisation spatiale du passé comme structure éclatée et dispersée qui, ne pouvant être retrouvée de manière directe et transparente comme totalité ontologique unifiée, exigera une série de voyages, de retours, de passages et de correspondances.

¹⁷⁵ Je tombe ainsi en désaccord avec Zilcosky, dans la mesure où l'affirmation selon laquelle le récit d'Austerlitz témoignerait de la possibilité d'une pleine redécouverte du passé traumatique (et, par là, de l'état antérieur au traumatisme) ou, métaphoriquement, d'un retour au chez-soi, m'apparaît injustifiée. En effet, elle semble passer outre le fait que, jusqu'à la toute fin du récit, le personnage continuera d'errer et de voyager à travers les réseaux du système de transport, sans y avoir trouvé de domicile fixe, et ira jusqu'à faire don de sa maison au narrateur – maison qui, au demeurant, ne pouvait déjà se définir comme chez-soi, de par son aspect vide, terne et peu habitable, aux yeux du narrateur. (Cf. p.143 : « Il me reste aujourd'hui le souvenir approximatif d'un immeuble bas aux allures de forteresse [...]. L'intérieur, qui paraissait très vaste, était sparsément meublé et n'avait ni rideaux, ni tapis. Les murs étaient peints en gris clair, le parquet en gris plus soutenu. »)

¹⁷⁶ SEBALD, W.G. *op. cit.*, 2002, p.115.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.138.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.248.

Aussi, si ces voyages du protagoniste à travers le réseau ferroviaire – voyages qui le mèneront à parcourir, notamment, les gares de Londres, d’Anvers, de Prague et de Paris – lui permettront de retrouver indirectement quelques vérités et points d’appui concernant le passé individuel, généalogique et historique dont il cherchera à fuir la hantise, ils ne sauront, toutefois, en offrir une compréhension pleine et unitaire. Pour cette raison, le protagoniste ne pourra reconstruire un récit cohérent de son passé, qu’il se sentira toujours en partie inapte à exprimer. Ainsi, aux Archives de Prague, dira-t-il au narrateur :

Je me mis à expliquer – c’était au demeurant la toute première fois que je le faisais – qu’en raison de diverses circonstances mes origines m’étaient restées cachées [...] mais qu’à présent [...] j’en étais arrivé à la conviction, ou pour le moins je nourrissais le soupçon, qu’à l’âge de quatre ans et demi, dans les mois qui avaient immédiatement suivis le début de la guerre, j’avais quitté Prague dans l’un des transports d’enfants, comme on les appelait, qui étaient partis de cette ville ; et que c’était le motif pour lequel j’étais venu aux Archives [...] Tout en donnant ces explications, qui non seulement étaient trop cursives mais soudain me paraissaient franchement absurdes, je fus saisi d’une telle panique que je me mis à bégayer et bientôt ne fut plus capable de prononcer le moindre mot.¹⁷⁹

Aussi, bien qu’il parviendra à relater les éléments disparates de son récit au narrateur, c’est à ce dernier qu’Austerlitz devra confier la tâche de les organiser en un tout cohérent, comme si lui-même s’en avérait incapable. En ce sens, vers la toute fin du roman, le narrateur rapportera :

Je ne sais pas, dit Austerlitz, ce que tout cela signifie, et je vais continuer mes recherches pour tenter de retrouver mon père, mais aussi Marie de Verneuil. [...] Il me tendit les clés de sa maison de l’Alderney Street : je pouvais y prendre mes quartiers quand je voulais, dit-il, et étudier les photos en noir et blanc qui seraient les seuls traces témoignant de son existence.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ibid., p.177.

¹⁸⁰ Ibid., p.344.

Dès lors, la figure du réseau ferroviaire et le parcours sans fin du protagoniste à travers ses embranchements labyrinthiques sembleront démontrer l'impossibilité d'un plein et translucide récit du passé ou des événements bouleversants de l'histoire personnelle et collective. Dans le roman de Sebald, le rapport au passé se trouvera ainsi conceptualisé, plutôt que comme chemin vers un point d'origine cohérent et unifié, comme structure éclatée où les expériences déchirantes autrefois vécues seront perpétuellement ressenties comme présences résiduelles. Les figures de la gare et du réseau ferroviaires dessineront donc, à travers la structure traumatique qui les définit, la chorégraphie macabre par laquelle le sujet, dans son rapport au passé, cherchera toujours à échapper à ce qui le rattrape par la revenance, et à rattraper ce qui lui échappe par un récit de sens impossible.

3.2.3. Prothèses et prolongements

Si la gare et le réseau ferroviaires, tels que représentés par Sebald, offriront une réflexion sur la conceptualisation rapport au passé dans l'appareil psychique, d'après la dialectique refoulement/retour du refoulé (qui se reproduit dans les différentes surfaces de démolitions et reconstructions des gares) et les notions de mobilité et d'éclatement (qui se dégagent du parcours labyrinthique et sans point d'origine du réseau ferroviaire), ils offriront également une compréhension de la mémoire comme entité extériorisée. En effet, comme j'ai cherché à le démontrer au cours des précédentes sections, l'architecture ferroviaire acquerra sa fonction métaphorique, dans le roman de Sebald, de par sa capacité à conserver et exhumer les éléments du passé qui s'y formèrent (tel sera le cas des gares ayant enregistré, sous leurs différentes surfaces, les traces ou

sédiments de l'histoire) et à permettre à ses voyageurs de parcourir les différents chemins et endroits où se forma le récit individuel, généalogique ou collectif (tel sera le cas du réseau de transport qui permettra au protagoniste de retraverser les endroits autrefois habités par lui, ses parents, et, voire même, leurs bourreaux). Dès lors, à la différence de l'emploi des métaphores spatiales introduites dans les textes freudiens, tels la ville de Rome et le réseau de transport, les figures de l'architecture ferroviaire, dans le roman de Sebald, se constitueront non seulement comme figures des processus de la mémoire, mais également comme prothèses ou prolongements extérieurs de cette dernière.

Ainsi, l'architecture ferroviaire complétera la réflexion amorcée par les parcours d'Austerlitz dans les lieux de mémoire tels musées et archives, en ce qu'elle témoignera également de la nécessité, pour un personnage contemporain dépourvu de mémoire et de connaissance du schéma historique qui marqua son existence et celle de sa généalogie, d'appuyer la quête du passé sur les vestiges ou les traces extérieures et matérielles laissées par l'histoire. Aussi, par là, les figures sebaldiennes de la gare et du réseau ferroviaires, tout comme celles des musées et archives, sembleront s'inscrire au sein d'une réflexion sur le rapport architecture/mémoire qui – comme dans l'étude du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* d'Eisenman et du film *Le Confessionnal* de Robert Lepage – paraîtra constater, par la description des architectures visitées par le protagoniste, la prolifération des prothèses extérieures et artificielles d'une mémoire contemporaine, défaillante ou effacée. Aussi, dans le roman de Sebald, à l'image du passé traumatique de l'ère de la commémoration post-holocauste, la mémoire sera définie comme structure fragmentaire, dont les parcelles volées en éclat seraient dispersées au sein de divers espaces et entités matérielles. Mais, tout comme la mémoire

subjective qui impliquerait tant l'oubli que le souvenir, ces prothèses extérieures n'offriront, également, qu'une bien fragile rencontre avec le passé.

4. Conclusion : temporalité, destruction, et le présent comme résonance de la catastrophe

Comme je l'ai mentionné au début de ce chapitre, les passages parisiens, ornements d'éléments d'époques antérieures depuis l'Antiquité au Baroque en passant par la Renaissance, permettaient, selon le schéma du matérialisme historique développé par Benjamin, de théoriser la conception moderne de l'histoire comme téléologie du progrès. Selon cette conception, fondée sur une compréhension linéaire de la temporalité, le présent apparaissait dès lors comme aboutissement ou réalisation des siècles précédents. En effet, selon Benjamin, l'architecture de l'ère industrielle, et les passages parisiens en particulier, inscrivaient dans la topographie urbaine une séparation entre passé et présent par laquelle ce dernier apparaissait – grâce au perfectionnement des matériaux architecturaux et à l'accroissement des modes de production et d'échange – comme achèvement des espoirs de l'ancien. Or, le philosophe démontrait que sous les dehors sécularisés de cette épistémè de l'histoire comme progrès, ou sous la temporalité linéaire du nouveau érigée par la modernité capitaliste, laquelle reproduisait en fait la temporalité chrétienne du salut, se cachait pourtant une temporalité autre : celle de l'éternelle répétition de la destruction. Comme l'écrit Stewart Martin, pour Benjamin :

The temporality of the new dissolves the promise of the new as something different into the always-the-same, transforming history into a linear passage of destruction. Christian messianism, which inaugurates unrepeatable time in the event of the Christ's finite appearance and then generates its linear projection in the promise of a second coming, is transformed into a 'history' of destructive

indifference by its incomplete secularization, killing of God without giving up the temporality that anticipates his coming.¹⁸¹

Dès lors, Benjamin exhumait, sous l'idéal du progrès inscrit dans les vestiges architecturaux de la modernité, la linéarité morbide d'une temporalité destructrice, dirigée vers le renouvellement de la catastrophe que constituait la répétition du même (c'est-à-dire répétition de la même violence, de la même indifférence devant l'exploitation et l'asservissement des victimes du capital) :

Destruction rather than completion is the nature of this time. Each unit of new time increases a progressive nexus of debt, in which the shock of the new does not achieve self-presence but the repetition of the same, concealed under the illusion of progress.¹⁸²

Or, en tant que figures architecturales d'une modernité capitaliste où l'espace et le temps se conçoivent selon leurs impacts et répercussions sur l'économie de marché, la gare et le réseau ferroviaires, dans le roman de Sebald, seront également édifiés conjointement à l'idéologie d'une temporalité linéaire et standardisée, retranscrivant ainsi, comme les passages de Paris, le rêve d'une historicité du progrès. En ce sens, dès la première rencontre entre le narrateur et le personnage éponyme à la Station Centrale d'Anvers (véritable « cathédrale dédiée aux échanges internationaux »),¹⁸³ la réflexion sur l'architecture de la gare comme figure du progrès ira de pair avec une conceptualisation de cette temporalité linéaire et monumentale du système capitaliste.

Il y avait [...] une impressionnante horloge au cadran jadis doré, noirci à présent par la fumée de tabac et la suie du chemin de fer, sur lequel se déplaçait une aiguille d'environ six pieds. [...] Nous étions chaque fois effrayés, bien que ce ne fût pas une surprise, par la saccade de cette aiguille pareille au glaive de la justice, qui arrachait à l'avenir la soixantième partie d'une heure puis tremblait encore une fraction de seconde, lourde d'une menace qui nous glaçait presque les sangs. – À la fin du XIX^e siècle, avait commencé Austerlitz, [...] le roi

¹⁸¹ STEWART, Martin. « W.G. Sebald and the modern art of memory », in *Radical Philosophy*, no.132, juillet-août 2005, p.20.

¹⁸² Ibid., p.21.

¹⁸³ SEBALD, W.G. *op. cit.*, 2002, p.18.

Léopold [...] souhaita en personne employer la profusion des fonds soudain disponibles à l'édification de bâtiments publics susceptibles de procurer à son État en plein essor une renommée internationale. L'un des projets initiés de la sorte, [...] c'est, dit Austerlitz, cette gare centrale. [...] La grande horloge [y était] emblème du nouveau pouvoir régnant sans partage sur la ville, elle surmontait même les armoiries royales et la devise *Eendracht maakt macht*, l'union fait la force.¹⁸⁴

Mais, à l'encontre de cette construction artificielle d'un temps impérialiste standardisé, les figures sebaldiennes de la gare et du réseau ferroviaires – métaphorisant, comme je l'ai précédemment montré, la structure traumatique d'un rapport au passé fait de refoulements, de revenances, et d'éclatements – sembleront offrir une compréhension de la temporalité, plutôt que comme linéarité du progrès, comme résonance de la catastrophe. C'est d'ailleurs en ce sens qu'Austerlitz remarquera, à l'observatoire de Greenwich, que la temporalité linéaire :

était de toutes nos inventions de loin la plus artificielle [...] Si Newton a réellement pensé que le temps s'écoule comme le courant de la Tamise, où est alors son origine et dans quelle mer finit-il par se jeter ? [...] Quelles seraient, à ce compte, les rives du temps ? Ne pourrait-on point dire que le temps lui-même, au fil des siècles, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? [...] Une nécessité interne [...] m'a toujours fait regimber contre le pouvoir du temps et me tenir à l'écart de ce qu'on a coutume d'appeler l'actualité, dans l'espoir [...] que je puisse revenir en arrière et lui courir après, [...] que tous les moments existent simultanément.¹⁸⁵

Par cette compréhension, pourrait-on dire en reprenant la belle formule de Benjamin, le roman de Sebald semblera donc, plutôt que « d'égrainer la suite des événements comme un chapelet », fonder « un concept du présent comme “à-présent”, dans lequel sont fichés des éclats du temps ».¹⁸⁶ La représentation sebaldienne de l'architecture ferroviaire, comme constellation complexe où passé et présent se juxtaposent semblablement au schéma du traumatisme, autorisera ainsi une conception de la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.15-19.

¹⁸⁵ SEBALD, W.G. *op. cit.*, p.122-124.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, 2000a, p.443.

temporalité, non seulement comme mesure standardisée au service du progrès du capital et des échanges transnationaux, mais également comme phénomène spectral, déterminé par les motifs de surimposition et d'éclatement. Ainsi, à la manière des passages parisiens pour Benjamin, les figures de l'architecture ferroviaire permettront à Sebald de saisir la configuration de leur époque face à l'idéologie sous-jacente de la modernité industrielle d'une épistémè de l'histoire comme progrès, et ce, dans *Austerlitz*, selon la structure temporelle introduite par la notion de traumatisme. Dès lors, comme Freud pouvait introduire la correspondance entre la conscience traumatique et les schémas historiques des collectivités, Sebald offrira, analogiquement, un parallèle entre cette dernière et la conceptualisation du présent comme résonance de la catastrophe.

CONCLUSION

Comme il fut démontré au cours des différents chapitres de la présente recherche, l'architecture détient une place importante dans les réflexions contemporaines sur les modalités définissant notre rapport au passé et s'insère, par là même, dans une série de questionnements relatifs aux diverses ramifications interprétatives de la mémoire. Ainsi, le parcours discursif de cette recherche a pu débiter par un rappel des trois grandes catégories de la mémoire telles que définies par Paul Ricœur, soit : la mémoire dite empêchée, puisque souffrant d'un rapport pathologique au passé et demandant une approche référant à des notions psychanalytiques telles que refoulements, traumatismes et compulsion de répétition; la mémoire dite manipulée, puisque soumise aux idéologies du pouvoir en fonction d'une redéfinition du passé et, par ce biais, de l'identité collective; et la mémoire dite obligée, puisque référant à une approche éthico-politique interrogeant les modalités du devoir de mémoire ou les projets commémoratifs par lesquels la remémoration prendrait la forme d'un impératif. Aussi, tout au long de cette recherche, l'étude des discours artistiques contemporains – et, plus particulièrement, des œuvres *Le mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman, *Le confessionnal* de Robert Lepage et *Austerlitz* de W.G. Sebald – a permis d'aborder ces différents aspects et facettes de la mémoire à travers une interrogation de la représentation de l'espace architectural dans son traitement du passé historique, généalogique et individuel. Il conviendrait donc maintenant, à l'arrivée de notre itinéraire, de revenir sur chacune de ces catégories de la mémoire telles qu'elles furent approfondies dans l'analyse des œuvres du corpus choisi, à travers leurs corrélations à la représentation architecturale. Cette dernière étape permettra ainsi de

rappeler les enjeux de la problématique initiale en offrant une compréhension des différents aspects du rapport architecture/mémoire dans les œuvres étudiées, et ce, en débutant par un rappel du questionnement ayant davantage marqué le parcours de la recherche, soit celui de l'architecture dans sa fonction de transmission des traumatismes et violences du passé.

1. La mémoire empêchée : vers une architecture du traumatisme

1.1. L'architecture et la médiation des blessures du passé

Les œuvres artistiques étudiées dans cette recherche, à travers leur représentation de l'architecture, ont interrogé la transmission des événements bouleversants du passé collectif, familial ou individuel, et tenté, par ce biais, de déchiffrer les déclinaisons du passé dans la constellation du présent. Elles ont ainsi demandé, par exemple : Comment l'architecture peut-elle transmettre une certaine mémoire des événements limites de l'histoire ? Comment fonctionne la transmission du passé de la filiation ? Que reste-t-il de la mémoire collective ou généalogique dans l'espace matériel que nous traversons ? Enfin, quel est l'effet du traumatisme sur le rapport au temps et à l'espace ? L'architecture est alors vite apparue, dans les œuvres étudiées, comme surface d'inscription des traces résiduelles des violences et blessures du passé et, par là, comme conduit pour la passation des traumatismes historiques et collectifs. Mais cette passation s'y développait de manière complexe et ambiguë, l'architecture menant double jeu, entre l'inscription et la retransmission du passé traumatique d'une part, et la cachette ou l'enfouissement des secrets et violences

indicibles de ce passé d'autre part. Le rapport au passé défini par l'architecture, dans les représentations de Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald s'est ainsi inscrit dans une chorégraphie vertigineuse où s'affrontaient effacement et préservation.

Ainsi, dans le premier chapitre de cette recherche, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman a paru interroger les modalités de transmission de la mémoire de la Shoah et le rôle que devait jouer l'art (et l'architecture en particulier) dans la perpétuation de cette mémoire. À partir d'une réflexion sur la notion de postmémoire – notion introduite par Marianne Hirsch afin de définir une forme particulière et puissante de la transmission de la mémoire, fondée sur un investissement imaginaire face aux traumatismes des générations précédentes chez ceux dont l'histoire personnelle aurait été évacuée par les récits d'événements ayant précédé leur naissance – ce premier chapitre a donc tenté de démontrer que le mémorial d'Eisenman, devant justement produire une forme architecturale appropriée pour transmettre aux générations suivantes la mémoire du génocide juif, a attesté de la capacité du média architectural de fonctionner comme conduit du traumatisme par l'engendrement d'une expérience affective et corporelle profonde des visiteurs. Par cette expérience, le mémorial tentait ainsi de redéfinir le rapport au passé s'établissant par l'architecture commémorative en attribuant une forme particulière à la mémoire du génocide juif. Mais parallèlement, il semblait également poser un regard critique sur l'architecture commémorative comme média de transmission du passé, dans la mesure où il voulait se distinguer, en assumant une certaine charge significative fondée sur l'itinéraire ou l'expérience affective de sa visite, des autres monuments commémoratifs accumulant faits et preuves documentaires. Plus près d'une volonté de représentation transparente, linéaire et autoritaire des traumatismes historiques, ces monuments auraient en effet

risqué, pour Eisenman, de produire l'illusion d'une compréhension pleine des violences du passé et, en cela, auraient eu tendance à engager moins activement l'expérience psychologique ou affective des visiteurs, les laissant psychologiquement indemnes des traumatismes passés en leur offrant un récit de sens permettant la passivité.

Auscultant, elles aussi, la transmission des blessures du passé, les œuvres de W.G. Sebald, *Austerlitz*, et de Robert Lepage, *Le confessionnal*, ont également paru produire une réflexion sur la restance dans la topographie architecturale des traumatismes du passé, et ce, cette fois, à travers le récit de leurs personnages, lesquels avaient perdu tout souvenir de leur enfance et de leur origine et cherchaient, par le biais d'un itinéraire dans les bâtiments architecturaux, à redécouvrir les traces du passé qui avait affecté leur existence. Dans l'œuvre de Sebald, profondément marquée par les horreurs et violences de la Shoah, ce nouvel itinéraire – apparaissant tout aussi vertigineux que celui du *Mémorial de l'holocauste*, et allant des vestiges du camp de concentration de Terezín, aux Archives de Prague et de Paris, en passant par les multiples gares ferroviaires d'Europe étudiées par Austerlitz – permettait ainsi de connaître les circonstances ayant mené au départ de ce dernier vers l'Angleterre, de même que le sort autrefois réservé à ses parents. Aussi, par là, le roman permettait d'approfondir la définition de l'architecture comme lieu de mémoire, c'est-à-dire comme espace matériel d'archivage du passé, et montrait que celle-ci détenait un rôle important dans la médiation ou la redécouverte de ses traumatismes. Mais, chez Sebald, si les bâtiments visités par Austerlitz se définissaient comme espaces de conservation et de transmission du passé en permettant effectivement au personnage de retrouver quelques bribes d'informations sur son histoire ignorée, leur système d'archivage semblait néanmoins présenter diverses défaillances. En effet, les médiums extérieurs de

transmission du passé – dont les lieux de mémoire tels musées et archives – malgré leur accumulation de détails et de faits, ne pouvaient lui offrir une pleine compréhension des horreurs vécues par sa famille, ou des persécutions qui le forcèrent, enfant, à quitter son pays natal.

Enfin, chez Lepage, l'itinéraire du personnage à la recherche d'un passé enfoui – cette fois, non pas le passé horrifique de l'extermination massive sous le régime nazi, mais celui des crimes et blessures de l'héritage familial – permettait également, malgré cette différence initiale dans le choix des thèmes et du contexte géopolitique introduits, de démontrer l'importance de l'architecture comme média du rapport au passé. En effet, allant de l'église paroissiale ayant célébré le baptême de Marc à l'appartement familial ayant été l'arrière-plan de ses souvenirs d'enfance, cet itinéraire présentait une quête archéologique du passé en partie appuyée sur les médiations de l'espace matériel. En outre, les techniques cinématographiques employées par Lepage soutenaient cette interprétation de l'architecture, en en faisant le point-pivot des « retours-arrière », et en délaissant, ainsi, les traditionnels « plans rapprochés » cadrant le visage des personnages se téléportant à travers les années. Comme la pierre conserve les empreintes géologiques de l'histoire, la recherche des origines présentait alors l'architecture comme conservant les traces du passé familial, démontrant ainsi la possibilité d'une transmission des violences secrètes (le crime, l'adultère, la honte) de la généalogie. Mais aussi, dans l'œuvre de Lepage tout comme dans les œuvres d'Eisenman et de Sebald, l'architecture acquerrait un statut ambigu dans la médiation du rapport au passé : elle s'y définissait, en effet, non seulement comme espace d'inscription de l'héritage généalogique, mais, parallèlement, comme crypte emprisonnant les secrets de l'ascendance. Ainsi, abritant les violences et blessures du

passé, la représentation architecturale, chez le cinéaste québécois, se définissait paradoxalement comme espace cryptique, en ce sens qu'elle se constituait sous une esthétique cubulaire et fermée, à laquelle devaient se heurter les personnages, comme si elle eût souhaité sceller les secrets indicibles de l'histoire généalogique. Dès lors, *Le confessionnal* montrait que l'architecture était à la fois média du rapport au passé (par les procédés cinématographiques du « retour-arrière » et par un certain appui à la quête généalogique du personnage) et crypte enfouissant ou enterrant les secrets et fantômes d'autrefois (par la représentation inquiétante de structures cubulaires fermées).

Il fut donc possible de constater, à travers ces différents discours artistiques, que l'architecture menait double jeu, en s'offrant, d'une part, comme lieu de représentation et de transmission du passé et, d'autre part, comme cachette pour les traumatismes, refuge pour les secrets et non-dits du passé, et espace d'emprisonnement des désirs interdits. Habitée par une impulsion morbide cherchant à détruire l'altérité, le secret, le traumatisme, elle autorisait malgré tout une certaine aperception de cette altérité, dont elle se faisait, parfois, l'unique mémoire.

1.2. L'architecture comme métaphore de la mémoire traumatique

À travers cette représentation ambiguë de l'architecture comme média du rapport au passé, dans le développement de cette recherche, l'approche de l'espace architectural s'est également offerte sous le mode de la métaphore, mode par lequel l'architecture est devenue objet de représentation ou de conceptualisation des processus définissant le rapport au passé dans la mémoire traumatique. Ainsi, dans un premier temps, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* a semblé, à travers le va-et-vient des

corps dans ses interstices dédaléens, représenter la mémoire dans sa spatialité par la métaphore du labyrinthe. Or, cette métaphore spatiale, également associée aux impressions de perte et d'angoisse ressenties au cours d'un itinéraire composé de bifurcations et de croisements, permettait de conceptualiser, à travers l'architecture du mémorial, le rapport au passé historique dans son caractère fragmentaire et éclaté, puisque, comme l'affirmait Eisenman :

The site of the labyrinth is the site of the destruction of the narrative; the breakdown of the continuous story, the site of erasure. The labyrinth is the only architectural metaphor for discontinuity and “no place” [...] The labyrinth, architecturally, is the nearest thing to a non-narrative, non-linear, non-anthropocentric condition.¹⁸⁷

À travers cette métaphore spatiale, Eisenman semblait ainsi – en plus de repenser les rapports entre architecture et mémoire en réitérant sa position critique face à la narrativité ou au discours historique par l'éclatement de la temporalité vécue – proposer une compréhension de la mémoire d'après les schèmes spectraux du traumatisme. Il avait en effet pu évoquer la distinction posée par Charlotte Delbo entre la mémoire externe ou ordinaire (comme mémoire représentationnelle et communicable dans un contexte social selon des cadres de références et des schèmes langagiers linéaires et quasi-transparents) d'une part, et la mémoire profonde ou affective (comme mémoire transcrivant dans le corps même les empreintes ou réverbérations traumatiques des événements vécus et se trouvant, par là, en partie indicible par les procédés discursifs traditionnellement associés à la narrativité) d'autre part. Or, se distinguant, tel que démontré précédemment, des lieux de mémoire fondés sur la narrativité, le mémorial d'Eisenman semblait dès lors chercher, par cette métaphore spatiale, à mettre en place

¹⁸⁷ Cité dans: KAPLAN, Brett Ashley. *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation, op. cit.*, p.158.

une mémoire affective ou profonde du génocide nazi, fonctionnant comme résonance traumatique par le biais d'une certaine identification aux terreurs autrefois ressenties.

Également, les œuvres de Robert Lepage et de W.G. Sebald ont paru penser l'architecture comme métaphore de la mémoire, évoquant certains passages des écrits freudiens sur les processus d'ensevelissement et de hantise définissant le rapport au passé traumatique dans l'appareil psychique. Rappelant, par exemple, la métaphore freudienne de la ville de Rome comme site architectural/archéologique où les vestiges du passé côtoyaient les paysages présents, Lepage et Sebald offraient une représentation de l'espace architectural – et, plus particulièrement, de la demeure familiale des Lamontagne et des gares et réseaux ferroviaires étudiés par Austerlitz – selon les schémas de stratification qui, entre rénovations, démolitions et resurgissements, s'y établissaient. Dès lors, définissant leur topographie architecturale comme archive stratifiée d'un passé historique ou généalogique bouleversant, ils semblaient offrir une compréhension de la mémoire selon la tension entre refoulement et revenance qui caractérisait, chez Freud, le rapport au passé traumatique, à la fois immaîtrisable et inévitable. En outre, dans le roman de Sebald, l'interprétation de la gare et du réseau ferroviaires se trouvait complexifiée par les notions de mobilité et de déplacement inhérentes à ces figures. Ces notions exigeaient en effet de penser le rapport au passé dans l'appareil psychique selon – outre les schémas de stratifications et de revenance – les schémas d'éclatement ou de morcellement, démontrant ainsi, comme chez Eisenman, que le passé traumatique demeurait toujours en partie irrécupérable par une remémoration transparente ou immaîtrisable par un récit de sens plein et homogène.

Bref, la représentation architecturale, dans les œuvres étudiées, a permis de saisir les enjeux de la passation du traumatisme à travers ses diverses médiations et

répétitions, approfondissant ainsi la réflexion sur les catégories pathologiques de la mémoire telles que définies par Ricœur. Mais, tel qu'il fut démontré dans les précédents chapitres de la recherche, cette représentation circonscrivait également, dans les discours étudiés, la définition de l'identité s'effectuant par le rapport au passé, la mémoire étant composante temporelle de l'identité.

2. La mémoire manipulée : architecture et définition identitaire

Introduit au cours du premier chapitre de cette recherche, l'ouvrage *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs démontrait que la mémoire du passé, déterminée par des cadres sociaux, pouvait structurer l'identité de collectivités données. Aussi, au cœur de ce croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité, l'ouvrage d'Halbwachs soulignait l'importance de la topographie architecturale qui, plus que simple décor des événements du passé collectif, en conservait également l'empreinte à travers les époques. En effet, pour Halbwachs, les architectures parsemant le paysage des groupes, à travers leurs démolitions, rénovations et reconstructions, clôturaient l'identité collective en produisant un espace d'identification aux événements fondateurs du passé commun. Le traitement architectural pouvait alors être compris comme instrument d'administration, oblitérant ou soulignant les événements insoutenables ou illustres de l'histoire collective.

Dès lors, à partir de cette réflexion introduite par l'ouvrage d'Halbwachs, *Le mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* conçu par Peter Eisenman a permis d'approfondir, à travers les débats publics qu'il avait suscités, la problématique des rapports entre l'architecture et la définition de l'identité collective s'effectuant par le

traitement du passé. Ayant été l'objet de maints débats philosophiques, esthétiques, politiques et médiatiques interrogeant tant son esthétique que ses objectifs et sa symbolique, le *Mémorial de l'holocauste* a effectivement enjoint de réfléchir sur la commémoration appropriée des victimes du régime nazi, la place de l'extermination juive dans le nouveau récit identitaire allemand, ou le statut aujourd'hui réservé aux victimes d'autrefois, et a semblé, dès lors, témoigner de l'importance de l'espace architectural dans le traitement et la compréhension du passé historique. Aussi, financé par les descendants des citoyens du Troisième Reich comme symbole d'un renouveau identitaire, le mémorial a démontré que l'architecture pouvait être instrumentalisée au profit d'idéologies contradictoires ou en conflit dans un processus de conciliation de l'identité collective face au traitement des événements jugés irrecevables du passé. De ce fait, il a également permis d'interroger la capacité des architectures commémoratives à produire une interprétation ou un traitement adéquat du passé et des événements limites de l'histoire.

Semblablement aux réflexions suscitées par les discussions autour du mémorial d'Eisenman, le roman de Sebald suggérait que l'architecture urbaine pouvait servir la manipulation concertée dans le traitement du passé collectif, provoquant ainsi, à différents moments, abus de mémoire ou d'oubli. Le roman présentait en effet, accompagnant l'itinéraire du narrateur et du protagoniste, maints bâtiments dont les démolitions, rénovations et reconstructions étaient mobilisées au service d'un traitement idéologique du passé. Gérante des blessures et violences de l'histoire, qu'elle glorifiait ou dissimulait entre ses murs, l'architecture devenait donc, aux côtés de l'histoire officielle ou des récits dominants du passé, espace d'écriture et de définition de la mémoire et, par ce biais, de l'identité collective. C'est en ce sens que, par l'entremise

d'un dialogue fictif entre Austerlitz et un employé de la Bibliothèque nationale de Paris, Sebald avait pu écrire, démontrant la soumission de ce « sanctuaire de tout notre patrimoine écrit »¹⁸⁸ à l'effacement d'un passé intraitable :

Sur le terrain vague où s'élève aujourd'hui cette bibliothèque, [...] il y avait par exemple un vaste entrepôt où les Allemands regroupaient tous les biens pillés dans les appartements des Juifs parisiens. [...] Les objets les plus précieux n'ont bien sûr pas été expédiés en gros dans les villes bombardées ; où ils sont passés, personne ne veut plus le savoir, de même que toute cette histoire, au sens propre du terme, gît sous les fondations de la Très Grande Bibliothèque de notre pharaonique président, dit Lemoine.¹⁸⁹

Également, à travers le récit de son personnage, le roman de Sebald a permis – tout comme le film de Lepage – de saisir comment l'identité individuelle pouvait être affectée par la revenance dans l'espace matériel des blessures et traumatismes du passé historique et généalogique. Ainsi, cette revenance, manifestée sous diverses pathologies dans le malaise identitaire des protagonistes de chacune des œuvres, s'infiltrait également dans un rapport problématique à l'espace architectural, rapport apparaissant contaminé par les empreintes des secrets et violences du passé. Les récits montraient alors une compréhension de l'architecture (comme espace d'inscription du passé et conduit du traumatisme), dans son rapport à la mémoire et à l'identité, qui faisait état des déplacements et transformations des secrets et violences de la filiation et de l'histoire. Apparaissant, tels des spectres ou revenants, à la surface de diverses structures architecturales (que l'on pense, par exemple, aux rejaillements impérissables sur le mur de l'appartement familial des Lamontagne dans le film de Lepage, ou aux surgissements des images de l'arrivée d'Austerlitz en Angleterre sur les murs de la Liverpool Street Station dans le roman de Sebald), ces secrets et violences,

¹⁸⁸ SEBALD, W.G. *Austerlitz*, Paris, Actes Sud, 2002, p.331.

¹⁸⁹ Ibid., p.338-40.

quoique jamais explicitement verbalisés ou connus, pouvaient donc néanmoins affecter l'identité individuelle en hantant subrepticement ses parcours quotidiens.

L'analyse des œuvres artistiques présentées a donc permis de constater l'appropriation de la mémoire par la nécessité de redéfinition identitaire, lorsque cette mémoire se trouvait incarnée dans les diverses structures architecturales des groupes ou collectivités. Cette analyse a dès lors enjoint de demander, dans l'approche de la représentation des lieux de mémoire : Qui a droit de gérer ou d'administrer les traumatismes du passé commun ? À qui appartiennent ces traumatismes, et qui a droit de les commémorer ? Quel est le devoir des héritiers face à cette commémoration ? Aussi, quelle(s) fonction(s) cette commémoration doit-elle servir aujourd'hui, et au profit de qui ? Par ces questionnements, l'architecture ouvrait alors sur la problématique du devoir de mémoire ou de l'éthique des projets commémoratifs.

3. La mémoire obligée : pour une éthique de la mémoire

Quelques décennies après les événements horribles du milieu du siècle dernier, les œuvres *Le mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman et *Austerlitz* de W.G. Sebald ont tâché de rendre justice aux victimes du passé par l'injonction du souvenir pour laquelle elles plaidaient. Érigées comme attestations de la légitimité de la mémoire, les œuvres mettaient ainsi en place une esthétique de la commémoration, laquelle – quoique de manières distinctes – s'établissait chez les deux artistes à travers une interrogation critique des modalités du souvenir du traumatisme. En effet, refusant les schémas de la représentation directe ou transparente de l'holocauste – refus pour lequel le mémorial d'Eisenman cherchait à exclure de son esthétique toute forme de

récit, d'archive ou d'image du génocide, tandis que le roman de Sebald faisait intervenir obliquement la mémoire des persécutions nazies par l'entremise d'un narrateur allemand et d'un protagoniste apparemment ignorant de la réalité concentrationnaire – les œuvres militaient en faveur d'une commémoration autoréflexive et anti-rédemptrice des traumatismes passés. Cette commémoration était alors fondée, chez Eisenman, sur le partage d'un parcours affectif dans des lieux devenus angoissants et menaçants ou, chez Sebald, sur une narration indirecte qui, quoique ne retournant jamais sur le site originaire du traumatisme, errait inévitablement autour et rarement ailleurs. Comme l'écrivait Christopher Bigsby, dans l'œuvre de Sebald: « memory has a moral force even as it is a mechanism for exploration, the source of reproach, a means of resurrecting the dead. It is also the cause of a certain vertigo as individual and nation stare down the vortex of time ». ¹⁹⁰

Interrogeant quant à elle le rapport à la filiation, l'œuvre de Lepage a approché la problématique du devoir de mémoire face aux marques et secrets de l'ascendance. Elle demandait ainsi, auscultant le rôle de l'héritier face aux blessures de la généalogie, s'il lui était possible – pour reprendre la métaphore freudienne du bloc magique – d'enfouir plus profondément, sous ses propres traits, les traces anciennes de la filiation entachée, ou si son rôle était, au contraire, de s'attarder à retrouver et faire rejaillir à la surface ces traces anciennes. En ce sens, *Le confessionnal* exhumait alors la difficile relation éprouvée devant l'héritage généalogique lorsque, livré à l'inquiétante étrangeté ou au secret des origines, le sujet devait gérer le deuil, ou la perte du lien familial au passé.

¹⁹⁰ BIGSBY, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.2.

4. Dernier propos : entre temporalité spatiale et spatialité temporelle, les chemins du Minotaure

En conclusion, les œuvres de Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald ont offert, par leurs formes esthétiques diverses, maints chemins labyrinthiques dont le parcours a permis d'explorer les carrefours du temps et de l'espace. Dans une optique du temps présent comme résonance de la catastrophe, les récits de Sebald et de Lepage ont proposé une écriture disloquant la structure linéaire d'une temporalité coupée nettement entre passé et présent, et ont introduit une narration sinueuse, faite d'emboitements, de retours et de détours, tandis que le mémorial d'Eisenman a présenté – déjouant également la linéarité chronologique – une temporalité spectrale où le passé devait intervenir comme expérience présente par l'intermédiaire angoissant du champ de stèles. Ainsi, à travers des techniques d'éclatement et de surimpression, la narration (en soi temporelle) des récits de Lepage et de Sebald a pu évoquer la traversée sinueuse d'édifices architecturaux. Parallèlement, l'itinéraire du monument d'Eisenman (œuvre bien évidemment spatiale) se vivait davantage comme expérience temporelle, puisque, pour reprendre les propos de l'architecte : « as a present-day example, our *Holocaust Memorial* [...] works as an interstitial trace in time and space ». ¹⁹¹ En démontant l'espace du déplacement, l'itinéraire du mémorial a ainsi montré que les édifices architecturaux pouvaient transposer le temps et produire une fragile rencontre avec le passé.

¹⁹¹ EISENMAN, Peter. « Notations of Affect, an Architecture of Memory », *op. cit.*, p.506.

ANNEXES



Fig. 1. : *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, Peter Eisenman
Source : *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, page consultée le 2 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.



Fig. 2. : *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, Peter Eisenman
Source : *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, page consultée le 2 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.

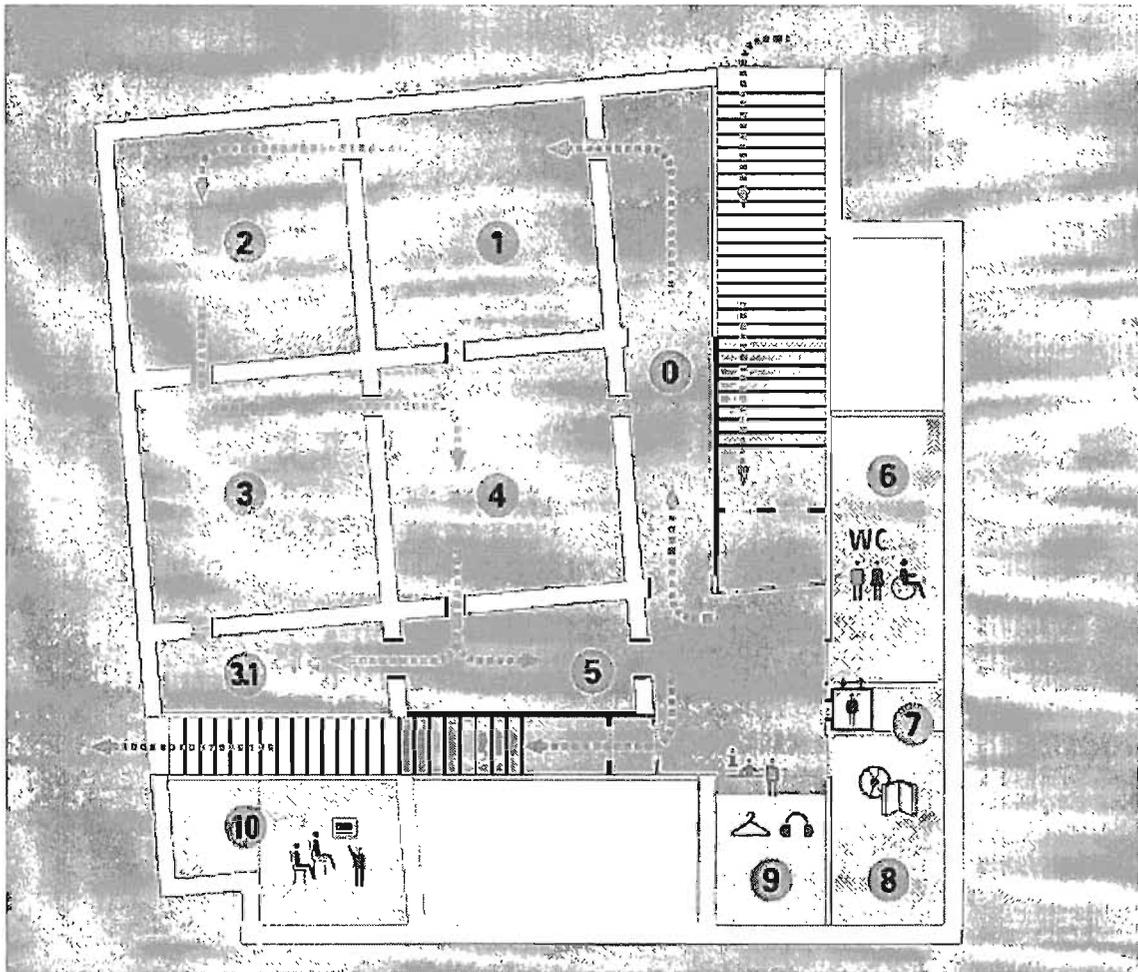


Fig. 3. : Plan du *Centre de l'information* conçu par Dagmar Von Wilcken
Source : *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, page consultée le 2 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.

BIBLIOGRAPHIE

Le Moulin à Images, page consultée le 2 décembre 2008, [en ligne], adresse URL : http://lacaserne.net/index2.php/work_in_progress/le_moulin_a_images_2009-_the_image_mill_2009/.

Les gratte-ciels de Chicago, document consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL : <http://www.horizon-virtuel.com/chicago.htm>.

Memorial to the Murdered Jews of Europe, page consultée le 2 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial/constructiondata>.

The Kindertransport Association, A brief history, document consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL: <http://www.kindertransport.org/>.

ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria. *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris, 1978.

ADORNO, Theodor W. *Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1985.

AUSTER Paul, *The Invention of Solitude*, New York, Penguin Books, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860.

BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000a.

----- « Paris, capitale du XIXe siècle » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000b.

BENNETT, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

BERRY, Nicole. « La maison passé présente » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no.26, Automne 1982.

BIGSBY, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

BOREO, Gastón. *La memoria de la Shoá. Un desafío para la arquitectura*, document PDF, consulté le 20 août 2008, [en ligne], adresse URL: <http://www.ort.edu.uy/farq/pdf/conferenciashoaboero.pdf>.

BURKHARDT Lindner. « Auschwitz, le poème et la rétraction d'Adorno », in GARSCHA, Karsten, GELAS, Bruno et MARTIN, Jean-Pierre, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées de France et d'Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

CICERON. « De l'orateur. Livre II », in *Œuvres complètes de M.T. Cicéron, Tome troisième*, Paris, Werdet et Lequien Fils, 1826.

CLAIRE, Paulain. « La question de l'oubli dans le "Mémorial pour les Juifs d'Europe" de Berlin », in *Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, no.3, décembre 2006.

CLANDFIELD, Peter. « Bridgespotting : Lepage, Hitchcock, and Landmarks in Canadian Film », in *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol.12, no.1, printemps 2003.

CRINSON, Mark. « Urban Memory : an Introduction » in *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*, Routledge, London, 2005.

DAVID, Paul-Henri. *Le double langage de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien ; 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

DE CERTEAU, Michel, GIARD Luce, MAYOL, Pierre. *L'invention du quotidien ; 2. habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.

DELBO, Charlotte. *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

DEPIERRE, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Paris, Champ Vallon, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

DERRIDA, Jacques. « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DUNDJEROVIC, Aleksandar. *The Cinema of Robert Lepage: the Poetics of Memory*, London and New York, Wallflower Press, 2003.

----- *Robert Lepage*, New York, Routledge, 2009.

ENDER, Evelyne. *Architexts of Memory; Literature, Science and Autobiography*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

EISENMAN, Peter. « The silence of excess » in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, 2005.

----- « Memory, Monument and Memorial », in *Inform; the Journal of Architecture, design, and material culture*, vol.3, 2003.

----- « Notations of Affect, an Architecture of Memory », in KLAUS, Herding. *Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten*, New York, Walter de Gruyter, 2004.

FREUD, Sigmund. « Remémoration, répétition, élaboration », in *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

----- *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979.

----- « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

----- « Pour une théorie de l'attaque hystérique » in *Sigmund Freud. Résultats, idées, problèmes I. 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

----- « Au-delà du principe de plaisir », in *Œuvres complètes*, volume XV, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

----- *Moïse et le monothéisme*, 1939. Document numérisé dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", consulté le 1^{er} mars 2009 [en ligne], adresse URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/moise_et_le_monotheisme/moise_et_le_monotheisme.pdf.

----- *Malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

GAMPEL, Yolanda. *Ces parents qui vivent à travers moi. Les enfants des guerres*. Paris, Fayard, 2005.

GARRITY, Henry A. « Robert Lepage's Cinema of Time and Space », in *Theater sans frontières*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000.

GAY, Caroline. « The politics of cultural remembrance: the holocaust monument in Berlin » in *International Journal of Cultural Policy*, vol.9, no.2, 2003.

GRENIER, Pierre. « Art minimal et mouvement moderne », in *L'Encyclopédie de L'Agora 1998 – 2009*, article consulté le 5 mai 2009 [en ligne], adresse URL : http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Minimalisme--Art_minimal_et_mouvement_moderne_par_Pierre_Grenier#notes.

HACHET, Pascal. « À propos de *Quelle psychanalyse pour demain ? Voies ouvertes par Nicolas Abraham et Maria Torok*, Nicolas Rand, Toulouse, Érès, 2001 », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol.2, no.37, 2001.

----- *Les toxicomanes et leurs secrets*, Belles Lettres, Paris, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, 1950. Document numérisé dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", consulté le 15 novembre 2008 [en ligne], adresse URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf.

HATCHER, Nicole. *Charlotte Delbo, une voix singulière : Mémoire, témoignage et littérature*, Editions L'harmattan, 2003.

HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, London, *The MIT Press*, 1998.

HIRSCH, Marianne. « Surviving Images: Holocaust Photography and the Work of Postmemory », in, *Yale Journal of Criticism*, vol.12, no.1, printemps 2001.

HIRSCH, Joshua. *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

HITCHCOCK, Alfred. *I Confess*, 1953.

HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.

KAPELOS, George Thomas. « Buildings, Time and Memory: W.G. Sebald's *Austerlitz* and the revealing of a lost past », inédit (conférence prononcée en mars 2008, lors du 96e congrès de l'ACSA).

KAPLAN, Brett Ashley. *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007.

KAPLAN, E. Ann. *Trauma Culture, The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Nouveau Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2005.

KASBI, François. « Pierre Nora : Les Lieux de Mémoire : La République, La Nation, Les France », in *La République des Lettres*, dimanche 1er juin 1997, article consulté le 6 août 2008, [en ligne], adresse URL : <http://www.republique-des-lettres.fr/721-pierre-nora.php>.

KATTAGO, Siobhan. *Ambiguous Memory, the Nazi Past and German National Identity*, Westport, Connecticut, London, Praeger, 2001.

KNISCHEWSKI, Gerd et SPITTLER, Ulla. « Remembering in the Berlin Republic: The debate about the central Holocaust memorial in Berlin » in *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol.13, no.1, 2005.

KOUVAROS, George. « Images that remember us: Photography and memory in Austerlitz », in *Textual Practice*, vol.19, no.1, 2005.

LADD, Brian. *The Ghosts of Berlin; Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago and London, Chicago University Press, 1998.

LEPAGE, Robert. *Le confessionnal*, 1995.

----- *La face cachée de la Lune*, 2003.

----- *Les sept branches de la Rivière Ota*, 1997.

MANNING, Erin. « The haunted Home : Colour's Spectrums in Robert Lepage's *Le Confessionnal* », in *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol.7, no.2, automne 1998.

MARSHAL, Bill. *Quebec National Cinema*, Kinston, London, Ithaca, McGill University Press, 2001.

MATUS, Jill L. « Trauma, Memory, and Railway Disaster: The Dickensian Connection », in *Victorian Studies*, printemps 2001.

MCGONAGILL, Doris. *Warburg, Sebald, Richter: Toward a Visual Memory Archive*, Thèse de doctorat, Germanic Languages and Literatures, Harvard, 2006.

NEILL, William J. V. « Berlin Babylon: The Spatiality of Memory and Identity in Recent Planning for the German Capital », in *Planning Theory & Practice*, vol.6, no.3, 2005.

NORA Pierre (dir.). « La République » in *Les lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard, 1984.

PAYOT, Daniel. *Le philosophe et l'architecte ; sur quelques déterminations philosophiques de l'architecture*, Paris, Aubier, 1992.

PRESNER, Todd Samuel. *Mobile Modernity: Germans, Jews, Trains*, New York, Columbia University Press, 2007.

RAUTERBERG, Hanno. « Building Site of Remembrance », in *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, 2005.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SCHLAGDENHAUFFEN, Régis. *La bibliothèque vide et le mémorial de l'holocauste de Berlin*, Paris, L'harmattan, 2005.

SEBALD, W.G. *Austerlitz*, Paris, Actes Sud, 2002.

----- *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Paris, Actes Sud, 2004.

SIMINE, Silke Arnold-de. « Remembering the Future: Utopian and Dystopian Aspects of Glass and Iron Architecture in Walter Benjamin, Paul Scheerbarth, and W.G. Sebald », in Christian Emden, Catherine Keen, David Midgley (eds). *Imagining the City, vol. 1*, Bern, Peter Lang, 2006.

STEWART, Martin. « W.G. Sebald and the modern art of memory », in *Radical Philosophy*, no. 132, juillet-août 2005.

TSCHOFEN, Monique. « Le Confessionnal », in Jerry White (ed.), *The Cinema of Canada*, London, Wallflower Press, 2006.

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

YOUNG, James. *At Memory's Edge, After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

----- « Memory, Counter-memory, and the End of the Monument », in HORNSTEIN, Shelley et JACOBOWITZ, Florence (ed.), *Image and Remembrance; Representation and the Holocaust*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2003.

----- « Peter Eisenman's Design for Berlin's Memorial for the Murdered Jews of Europe: A Juror's Report in Three Parts », in OSTOW, Robin. *(Re)Visualising National History: Museums and National identities in Europe in the New Millennium*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

WIRTZ, Thomas. « Schwarze Zuckerwatte: Anmerkungen zu W. G. Sebald », in *Merkur*, vol.55, juin 2001.

WOOD, James N. *Modern Trains and Splendid Stations. Architecture, Design, and Rail Travel for the Twenty-First Century*. (ed. Martha Thorne), London, Merrell Publishers Limited, 2001.

YATES, Frances A. *The Art of Memory*, London, Routledge and Keagan Paul, 1966.

ZILCOSKY, John. «Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz* », in *MLN*, vol.123, no.3, 2006.