

*Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald* de Raphaëlle Guidée  
*Tristesse de la terre. Une histoire de Buffalo Bill Cody* d'Éric Vuillard  
*Kaygi (inflame)* de Ceylan Özgün Özçelik  
Bernabé Wesley

Number 264, Spring 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89624ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Wesley, B. (2018). Review of [*Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald* de Raphaëlle Guidée / *Tristesse de la terre. Une histoire de Buffalo Bill Cody* d'Éric Vuillard / *Kaygi (inflame)* de Ceylan Özgün Özçelik]. *Spirale*, (264), 76–78.

# Une oubliothèque pour la modernité

Par Bernabé Wesley

**MÉMOIRES DE L'OUBLI.**  
**WILLIAM FAULKNER, JOSEPH ROTH,**  
**GEORGES PEREC ET W.G. SEBALD**  
*de Raphaëlle Guidée*  
 Éditions Classiques Garnier, 2017,  
 322 p.

**TRISTESSE DE LA TERRE.**  
**UNE HISTOIRE**  
**DE BUFFALO BILL CODY**  
*d'Éric Vuillard*  
 Éditions Actes Sud, 2014, 176 p.

**KAYGI (INFLAME)**  
*de Ceylan Özgün Özçelik*  
 Turquie, 2017, 94 min.

« *Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au-dehors, et qui constitue la mort* », comme l'écrit Gilles Deleuze. Dans notre culture, oublier que nous avons oublié équivaut en effet à une disparition au carré. L'absence est visible dans le cas d'un oubli conscient, tandis que l'oubli de l'oubli, inconscient, demeure inaperçu. Ce qui fut oublié n'est tout simplement pas advenu tant que nous n'en avons pas retrouvé la trace. La mort réelle ne le devient que si elle passe dans le symbolique : ce devenir symbolique distingue la littérature et l'art des représentations de la mémoire collective qui les entourent et qu'ils mettent en texte ou en image.

Cette question de la mise en forme de l'oubli est au cœur de l'essai de Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli*. À la suite des travaux de Jean-François Hamel, de Laurent Demanze et d'Emmanuel Bouju, l'ouvrage, tiré d'une thèse déposée en 2008, examine dans une perspective comparatiste « *un certain mode du "parler après la mort"* » dans les romans de William Faulkner, de Joseph Roth, de Georges Perec et de W.G. Sebald. À l'exception de Faulkner, qui garde un souvenir endeuillé de la défaite de l'armée confédérée et du naufrage sudiste, ces auteurs ont été marqués par les désastres historiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La Première Guerre mondiale, l'avènement des

totalitarismes et, 25 ans plus tard, la Deuxième Guerre mondiale ont fait des millions de morts que ces romanciers ne peuvent intégrer à aucune forme de continuité historique sinon, suivant la célèbre phrase de Walter Benjamin, à l'histoire d'« *une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines* ». Cette histoire anacyclosique, explique la chercheuse, laisse une dette mémorielle écrasante en même temps qu'elle rompt avec l'économie romantique de la représentation des morts et prive les romanciers de la tradition du tombeau littéraire qui prévalait jusqu'alors.

Habités par la certitude de l'irréparable et d'une disparition sans retour, les écrivains prennent acte des limites de la résurrection littéraire et d'un travail de l'écriture lui-même fragilisé par le temps destructeur. Teintés de mélancolie, ces romans évoquent un monde écrasé par le fardeau du passé où circulent des personnages tourmentés par l'oubli de leurs ancêtres. Comme le fantôme de Hamlet, les figures historiques qui hantent ces univers romanesques réclament qu'on ne les oublie pas et rappellent la dette des vivants envers ceux qui les ont précédés. Afin de répondre à cette exigence de justice à l'égard de ceux dont on a même oublié l'oubli, les romanciers de ce qu'Eric Hobsbawm nomme l'« *ère des catastrophes* » (1914-1950) inventent des poétiques de la dette, dont l'analyse de Raphaëlle

Guidée examine les particularités avec attention. Le récit oral, l'usage des archives, la forme de l'enquête sur un passé désormais perçu comme une énigme renouent dialogue avec l'ancêtre, entre fardeau du deuil infini et désir de perpétuer la hantise. Ils ne suivent pas la logique d'une conjuration de l'oubli, mais se réfèrent à la mémoire des disparus avec la conscience de tout ce qui est à chaque instant oublié, malgré les efforts déployés par les archivistes et ce que Giorgio Agamben nomme la « *piété de nos souvenirs* ».

La mise en texte des apories du travail de mémoire qu'accomplit chaque œuvre romanesque s'accompagne également d'une révision critique des formes canoniques de l'historiographie conventionnelle. C'est pourquoi, tout en prêtant constamment attention à la dimension poétique des textes, l'essai préfère les outils théoriques issus des sciences humaines aux instruments habituels de la critique littéraire. Comme Walter Benjamin, ces écrivains réfutent la construction ultérieure, la linéarité et le sens rétrospectif d'un récit factice élaboré par l'historiographie des vainqueurs. À l'instar de Michel de Certeau, ils prennent la mesure des ambiguïtés d'une écriture de l'histoire « *qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir* ». Rappelant les réflexions de Jacques Derrida, ils ne cessent

d'interroger par le biais des figures spectrales la permanence paradoxale du lien entre éthique et revenance au moment même où la modernité voit reculer les récits, les chants, les rituels et les textes religieux qui constituaient une tradition et une culture de la mémoire susceptibles de garantir le retour des morts. Dans le faisceau des réflexions modernes sur l'écriture de l'histoire, Raphaëlle Guidée mène parallèlement analyse de textes et approche théorique sans perdre de vue la façon spécifique dont la littérature donne forme et voix aux interrogations propres à une modernité marquée par la déceptivité mémorielle.

### Macabre spectacle

Posée sur le plan de l'amnésie collective et liée à la notion de spectacle, la question de l'oubli est centrale dans *Tristesse de la terre*, le récit historique qu'Éric Vuillard a dédié au *Wild West Show*. Paru en 2014 et réédité à l'occasion de l'attribution du prix Goncourt à *L'ordre du jour* (2017), *Tristesse de la terre* suit l'ascension et le déclin du spectacle créé en 1883 par Buffalo Bill Cody. Ce spectacle grandiose, qui marque les débuts du *show-business*, met en scène les

*divertissement de masse. Il en est l'origine ; il propulse les derniers acteurs du drame dans une amnésie sans retour.* » De représentation en représentation, cette dramatisation scélérate de l'histoire substitue, dans la mémoire collective, un grand récit de conquête glorieuse au souvenir du génocide amérindien.

Comment l'écriture révèle-t-elle l'angle mort de ce spectacle macabre, et la lumière noire de l'amnésie collective qu'il encourage ? Conçu comme un correctif apporté à une histoire triomphaliste, le récit de Vuillard effeuille une à une les diverses couches d'affabulations qui, du tissu d'escobarderies de William F. Cody, chasseur de bisons vantard, au feuilleton qu'en tire Ned Buntline, jusqu'au grand spectacle du *Wild West Show*, effacent tout un pan du passé immédiat. De manière comparable à Pierre Bergounioux ou à Pierre Michon, dans leurs fictions biographiques, l'auteur puise son inspiration dans l'archive selon la démarche de Foucault relatant « *la vie des hommes infâmes* ». La prose quitte régulièrement le récit principal de l'ascension et du déclin du *Wild West Show* afin de restituer l'itinéraire des Indiens anonymes enrôlés dans

raciale, l'origine macabre des reliques exposées dans les musées de nos jours, et la pacotille, le carton-pâte grotesquement mensonger de cette histoire d'effacement et de manipulation mémorielle. Les faux, les photographies qui ne veulent rien dire, la machinerie du spectacle dont le texte fait l'exégèse recomposent ainsi la part d'amnésie volontaire, de déni et de mise en scène qui affecte notre propre rapport au passé et nous berce d'illusions sur l'innocence d'une Amérique qui verse le sang d'une main et dissimule ses crimes de l'autre.

### Sons hallucinés

La mise en forme de l'amnésie collective est autrement plus risquée lorsqu'elle s'attaque aux effacements volontaires orchestrés par le pouvoir dans un état dont la dérive autoritaire a lieu sous nos yeux. Celle de la Turquie actuelle est portée à l'écran dans *Inflame*, premier long-métrage de la réalisatrice turque Ceylan Özgün Özçelik. Interdit de diffusion en Turquie, le film entremêle trois formes différentes de l'oubli contemporain. « *Ce que vous voyez est la vérité, ce que vous entendez est la vérité* », annonce sans ciller le présentateur de la chaîne d'information pour laquelle travaille

## Le récit de Vuillard effeuille une à une les diverses couches d'affabulations qui effacent tout un pan du passé immédiat.

derniers instants de la conquête de l'Ouest de manière particulièrement obscène puisqu'il enrôle, au milieu des cavaliers et des attaques de diligences, des Indiens rescapés qui prennent part à la représentation de leur propre génocide. La grande machine de l'*entertainment* efface déjà le passé immédiat des massacres qui ont marqué le processus de colonisation. Ce spectacle leur substitue en effet une mascarade qui équivaut à un gommage instantané : « *Le reality show n'est donc pas, comme on le prétend, l'ultime avatar, cruel et possessif, du*

le spectacle, et elle compose une « anthologie d'existences » dont les vies oubliées forment aussi l'histoire du génocide des Sioux. Vuillard cultive un certain art de faire parler le détail négligeable – *l'incipit* se concentre par exemple sur le cadavre séché d'un nouveau-né indien, dans un stand de l'Exposition universelle de 1893. Il renverse la logique de ce divertissement et en change le ton afin de décrire un détail tragique de l'histoire « *qui se tient là, immobile, dans une inactualité bizarre* ». L'écriture exhibe, derrière la fable, la haine

Hasret. Jeune journaliste idéaliste, cette dernière croit aux vertus d'une presse indépendante, qu'elle oppose au populisme des réseaux sociaux comme à la désinformation des chaînes de télévision d'État. Mais que devient cette vérité quand on est soi-même chargé de la cacher ? Les convictions du personnage sont rapidement mises à mal par la direction de la chaîne, qui lui impose de couper au montage tout ce qui, dans ses reportages, propage un climat d'insécurité ou nuit à l'image des dirigeants du pays. De séquence en séquence, la mise

en scène montre tout ce qui sépare les vœux pieux de la télévision d'État turque du climat anxieux instauré par le gouvernement Erdogan depuis le coup d'État de juillet 2016 - de manière significative, le titre turc du film est *Kaygi*, ce qui se traduit par « anxiété ». Rappelant parfois les thèses du sociologue de l'oubli Paul Connerton, le long métrage montre comment l'amnésie officielle est le fait d'un pouvoir national, mais devient une caractéristique structurelle des sociétés en régime de capitalisme avancé. Les séquences dans la rédaction du journal télévisé mettent en scène une temporalité imposée par la libre circulation des biens, par les contrats de travail sur une période courte et par le fil de l'actualité toujours renouvelé. L'oubli, celui de la Turquie comme le nôtre, ne touche plus seulement à l'histoire, mais également aux conditions socioéconomiques du présent.

Mise au placard par sa hiérarchie, l'héroïne du film embrasse alors une quête de vérité qui se joue sur le plan de la mémoire individuelle et qui met en péril la santé mentale du personnage. Tout commence par des réactions épidermiques légitimes face à la condescendance de ses collègues - le film raconte aussi l'histoire d'une femme forte que le *mansplaining* rend folle -, réactions qui s'aggravent au contact de sa famille, dont l'empathie chargée de commisération la transforme en une déséquilibrée qui perd la raison. Hasret s'enferme dans l'appartement que ses parents lui ont légué avant de mourir et sombre peu à peu dans une paranoïa hallucinée que le film met en scène de manière sonore. Au parc, l'aboiement d'un chien invisible attire son attention. Des chansons jouées par ses parents musiciens reviennent entre des bruits, des cris, des comptines susurrées par une voix d'enfant, etc. Tous ces sons sans origine identifiable font pencher ce *thriller* psychologique vers le film fantastique. Tandis que chaque extrait du bulletin d'information ressemble à un cauchemar ultra-réaliste, la mise en scène multiplie les phénomènes surnaturels qui projettent la psyché du personnage dans le décor et ra-

content l'horreur invisible qui se produit sous nos fenêtres, de sorte que la conjoncture sociale semble habitée des névroses qu'elle suscite. Aux images amnésiques, la bande-son oppose des acousmates qui forment à eux seuls ce que Proust appelait jadis une « oubliothèque ». Ces hallucinations convainquent peu à peu la jeune femme que ses parents ne sont pas morts, comme elle le croyait jusque-là, dans un accident de voiture, mais dans un incendie qui apparaît progressivement comme un assassinat politique. Inspirée des huis clos de Roman Polanski, la mise en scène raconte une exhumation du passé où la mémoire est localisée de manière secrète dans un espace

privé exigu dont les murs cachent le souvenir effacé. Tout comme la fin de *Valse avec Bachir* (2008), le dénouement du film laisse éclore un souvenir traumatique qui se révèle être une part de la mémoire collective dont le pays ne veut plus entendre parler, épisode tragique des années 1990 qui renvoie directement au sort réservé aux dissidents politiques dans la société turque contemporaine. Le temps d'une lecture ou d'une projection, la littérature et le cinéma font bifurquer l'instant vers le passé qu'il a gommé, et c'est dans cet art de l'oubli que se manifeste la part de liberté, d'imagination et de présence au monde de la recherche, de la littérature et du cinéma. ■

