

Karolina Czerska

Université Jagellonne
k.czerska@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-1550-1065>

L'ÉCRIVAINNE COMME
ARCHIVISTE. LES CAS
DE *LA HONTE* D'ANNIE
ERNAUX ET DE *SAUVAGE
EST CELUI QUI SE SAUVE*
DE VERONIKA MABARDI

Writer as archivist. A case of *La Honte* by Annie Ernaux and *Sauvage est celui qui se sauve* by Veronika Mabardi

ABSTRACT

The author of the article analyses two novels, *La Honte* by Annie Ernaux (1997) and *Sauvage est celui qui se sauve* by Veronika Mabardi (2022), from the perspective of archive theory. She focuses on the role of the archivist in the production of archives. She points to the figure of a writer who becomes “keeper of memory” collecting material traces that participate in the creation of the novel. In this reflection, the affective dimension of archives is crucial, related to the traumatic family histories described in the novels and Baptiste Morizot’s concept of tracking.

KEYWORDS: Annie Ernaux, Veronika Mabardi, archives, archivist, photography in literature, philosophical tracking

À la mémoire de Claire-Lise Charbonnier

Les points de départ pour le présent article sont, d’un côté, mon expérience personnelle de recherches dans diverses archives d’artistes et spécialistes d’art et, d’un autre côté, un intérêt grandissant dans le milieu de chercheurs et des praticiens pour la théorie des archives, entre autres la réflexion concernant la place des archivistes dans la production des archives.¹ Le rôle de la figure de l’archiviste prend de l’ampleur dans la discussion autour de la pratique de l’archivage ; il serait dès lors intéressant d’élargir ce champ de débat en accordant une attention aux écrivain.es devenant en quelque sens archivistes.

¹ Voir, entre autres, les programmes des colloques suivants : *Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives* (Sorbonne Nouvelle, 2017), *Les écritures des archives II / Writings of Archives II* (Université de Varsovie, 2017), *Défis de l’archive* (Collège de France, 2020), *A-awangarda !* (Université de Varsovie, 2024).

Pour ce faire, je me propose d'analyser le roman d'Annie Ernaux de 1997 *La Honte*² et le roman de Veronika Mabardi *Sauvage est celui qui se sauve* de 2022³ dans ce contexte précis. L'œuvre d'Ernaux est souvent commentée dans la perspective d'une préoccupation mémorielle ; Alexandre Gefen la lie à l'idée d'une arche de Noé, en indiquant quelques objectifs possibles de cette écriture : « archiver le temps présent, faire mémoire de tout ce qui meurt, garder trace, inscrire, rêver d'une arche de Noé à l'extension infinie, dans un modèle proustien hypermnésique, où la littérature est à la fois épiphanie de l'origine, musée d'un monde premier et archives d'une culture » (Gefen 2017 : 14). Comme dans de nombreux romans d'Ernaux, dans *La Honte*, il va s'agir des traces matérielles collectionnées et méditées pour être mises au service d'une quête d'identité. Ce roman précis est d'autant plus remarquable qu'il présente la narratrice (et en même temps l'écrivaine, vu le caractère autobiographique de l'œuvre) aux archives municipales au cours du processus de création. En ce qui concerne le dernier roman de Veronika Mabardi, l'on y retrouve également un espace dont le caractère est étroitement lié à l'activité de l'archiviste et permet de réfléchir à la définition des archives elles-mêmes ; cette fois-ci, il n'est pas question d'archives institutionnalisées, comme c'est le cas chez Ernaux ; il s'agit bien plutôt d'une mansarde où se trouvent des objets personnels et ensuite d'une caisse contenant des traces matérielles d'une importance majeure pour l'histoire racontée et pour le processus d'écriture de Mabardi. Ainsi, les deux acceptions du terme « archives » sont à revoir quant à leur définition même : un ensemble de documents aussi bien que le lieu dans lequel un tel ensemble est entreposé.

Dans les deux textes sont mis en mouvement le choix ainsi que le traitement des documents et des objets cernés par les écrivaines pour retracer ce qui a incontestablement influencé leur vie. Somme toute, il sera intéressant de se pencher sur leur travail qui les rapproche d'une activité de gardiennes de la mémoire. Les deux autrices forment leurs propres archives à travers leur écriture, en dévoilant en même temps aux lecteurs le travail qui est effectué sur les artefacts impliqués dans le processus de création des romans en question.

UNE PORTE DE CAVE QUI S'OUVRE

Stylistiquement très différents, les deux textes à décortiquer sont tous deux autobiographiques, et explorent des histoires familiales bouleversantes, à la limite d'un tabou. « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi » (*H* : 13) ; cette phrase ouvre *La Honte* en dévoilant le déclencheur du sentiment exprimé par le titre du roman, un sentiment qui sera déterminant pour la future écrivaine. Or, le fait qu'un tel incident a eu lieu dans sa famille va marquer le début d'un nouveau chapitre de sa vie, à l'ombre

² Les citations de ce roman seront marquées par l'abréviation « *H* », la pagination sera donnée après le signe abrégatif.

³ Les citations de ce roman seront marquées par l'abréviation « *S* », la pagination sera donnée après le signe abrégatif.

de la honte liée, entre autres, à ses origines.⁴ Après cet incipit violent, l'auteure décrit avec minutie la scène qui s'est produite entre ses parents quand elle avait douze ans ; le récit de l'événement joue un rôle d'acte fondateur du livre d'Ernaux (Lavault : 2015, 42). Comme le constate Ernaux elle-même, « la première page [du roman] constitue réellement la transgression d'un interdit » (Ernaux 2011 : 125), comme « une action interdite devant entraîner un châtement » (*H* : 16). On notera que c'est dans les pages du roman de 1997 qu'Ernaux évoque pour la première fois la scène qui s'est produite en 1952 ; auparavant, elle l'avait, dans la vraie vie (et non dans sa fiction), confiée à deux hommes (jamais à une femme) et elle avait ensuite écrit quelques pages en 1990 qu'elle a reprises plus tard (Ernaux 2011 : 126). « Il était difficile, 'dangereux' – et longtemps j'avais imaginé cela impossible – d'évoquer le geste de folie de mon père (...), mais je l'ai fait, un jour. Cela tendait donc à prouver que c'est bien de 'moi' qu'il s'agit » (Ernaux 2011 : 104) ; ces mots de l'écrivaine confirment le besoin d'une confrontation avec un passé douloureux, qui produit un effet particulier « comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte » (Lavault 2015 : 40). Cette démarche aboutit à un auto-socio-portrait fascinant et troublant dans lequel la honte intériorisée permet de dépeindre toute une génération et tout un milieu. Comme le constate Jérôme Meizoz, « Ernaux met en œuvre une posture ethnographique d'observatrice méticuleuse et lucide qui enquête sur une 'mémoire humiliée' pour déconstruire la 'honte' sociale longtemps éprouvée » (Meizoz 2012 : 35). L'écrivaine s'attribue consciemment ce rôle : « Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais traiter celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même » (*H* : 38). Lors de la création du roman, une action s'avère particulièrement pertinente : Ernaux décrit dans *La Honte* comment elle se rend aux Archives de Rouen pour consulter le journal *Paris-Normandie*, en fait tous les numéros de l'année centrale pour le récit : 1952. Le contact avec les documents conservés par une institution, la visite « dans une salle sous les combles de la mairie [dans laquelle] une femme (...) a apporté deux grands registres noirs contenant tous les numéros de 52 » (*H* : 32) produisent un effet assez bouleversant : après des années, une femme adulte, qui porte en soi la honte d'une petite fille, veut chercher une réponse à ce qui s'est passé en se documentant sur tout ce qu'elle peut lire à propos du déroulement de cette année-là. Ainsi, de cette recherche surgit une longue liste des situations et événements graves ou de moindre importance pour sa région, son pays et le monde d'alors. Naturellement, elle ne retrouve pas, dans les dossiers, la description de la scène violente qui s'est produite dans son foyer, même s'il apparaît que c'est probablement cela qu'elle cherche (*H* : 35-36). Face à ces vieux journaux, ce sont les faits divers atroces qui stimulent le mieux son appétit de lecture, mais, en fin de compte, ces visites aux archives institutionnelles ne l'aident pas à trouver la réponse concernant la question identitaire qui la trouble.

Dans *Sauvage est celui qui se sauve* Veronika Mabardi dépeint la vie et la disparition violente de son frère adoptif coréen, Shin Do, tué dans un accident de voiture à l'âge de 25 ans. L'espace d'archivage des traces d'un être cher disparu est circonscrit partiellement par la mansarde de la maison de l'écrivaine :

⁴ Dans ce contexte, il est important d'écouter ou de lire le discours de réception du prix Nobel par Annie Ernaux dans lequel elle explique le concept de « venger sa race », voir : https://www.youtube.com/watch?v=s5Qy_r50bvk&t=1625s (consulté le 20 décembre 2024).

Régulièrement, je vais vérifier, dire bonjour à la mansarde où il dormait. J'entrouvre la porte. Parfois je fais un pas dans la pièce, jamais plus. La chambre contient son odeur. Sur le plancher, entre les draps froissés, il y a des dessins inachevés, des carnets, des objets. Tant que la porte reste fermée, il y a une chance que l'odeur survive encore un peu (*S* : 139).

Une des scènes importantes du récit est celle où l'écrivaine, vingt ans après l'accident, ouvre une caisse restée au grenier de sa maison, une caisse qui contient les documents et les objets personnels de Shin Do, « un gros mètre cube de traces, plein à craquer » (*S* : 153). La scène est fragmentée, entrecoupée d'une autre image qui brouille la chronologie rationnelle mais contribue à restituer une chronologie affective ; dans le roman, la situation qui précède le geste d'accepter d'explorer la caisse (Sistac 2022) est celle où la famille se réunit autour de la mère de l'écrivaine, dans une chambre des soins intensifs à la Salpêtrière. « Shin Do s'assied contre elle, sur le lit. On ne peut pas. Il s'en fout. Il ne lâche pas son visage des yeux. Lui caresse le front, lisse ses cheveux. Ses mains savent ce qu'il faut faire. Une attention infinie » (*S* : 154). Juste après, suit un fragment qui renvoie de nouveau à la caisse contenant les souvenirs de Shin Do qui n'est plus là : « Et maintenant, la caisse m'attend, posée sur le plancher, au milieu de rien » (*S* : 155). La nécessité d'une confrontation avec des traces matérielles rouvre certaines plaies ; en même temps, toute une liste de questions s'établit du fait de l'intrusion dans cette collection d'objets personnels. L'on remarque une tendresse absolument inséparable de cet acte d'intrusion, comme si cette tendresse était inspirée par la scène de l'hôpital parisien et comme si elle devait être rendue à celui qui s'était montré si tendre à l'égard de sa mère adoptive. Même si dans la caisse se trouvent des indices susceptibles de compléter et d'affiner l'image de Shin Do, des réponses plus pertinentes aux questions que se pose l'écrivaine sont peut-être à trouver dans un espace d'entre-deux, une sorte d'un rêve éveillé ou d'une hallucination qui pourtant prend une dimension réelle. Il s'agit du fragment suivant : « Une nuit, j'aperçois une porte derrière le fauteuil, dans un coin du salon. Une porte en bois qui a besoin d'être repeinte. Je l'ouvre et derrière il y a l'atelier de Shin Do. Il est absorbé par une fresque, à même le mur. (...) J'attends patiemment qu'il ait fini de penser, en me demandant comment il est possible que j'aie passé tant de temps à le chercher dans une caisse, sans penser à l'atelier » (*S* : 157). L'ouverture de la caisse et l'entrée dans l'atelier de son frère contribuent à créer la constellation des traces saisies par l'écrivaine-archiviste. Mabardi a pris du temps pour sa « très longue mise en route avec de temps en temps des petits moments d'écriture » d'un livre sur son frère (Mabardi 2024). Le jour de la disparition de Shin Do, l'écrivaine a pu noter uniquement la date : « En 97, j'écris à la cave, les pieds sur les fondements de la maison. (...) La nuit du huit mars, je n'ai pas écrit. J'ai ouvert mon carnet à spirale, écrit la date du jour, et je me suis arrêtée. Nous étions le huit mars et mon frère était mort. Aucun risque que j'oublie cette information » (*S* : 131). Mabardi a commencé son travail d'écriture de *Sauvage...* en 2018, en utilisant des fragments créés longtemps auparavant, à différents moments ou à l'occasion des projets dans lesquels elle revenait à l'histoire de son frère.⁵ En témoignant du processus de son écriture, elle explique : « Ce qui est étonnant, c'est que les 'morceaux' que j'ai récupérés dans mes

⁵ Il s'agit notamment du spectacle *15h38, une trêve* de 1998 et du projet performatif *La main gauche* de 2000 (Mabardi 2024).

notes, dans les cahiers, n'ont pas dû être beaucoup retravaillés. C'est en s'agencant les uns avec les autres qu'ils ont posé des bases. Après, je me suis laissé écrire longtemps, sans préjuger de ce qui allait se passer avec ce que j'écrivais. Tout ça est très irrationnel, difficile à factueliser » (Mabardi 2024).

Les deux écrivaines sont revenues à des histoires personnelles bouleversantes après des longues années, mais dans les deux récits la chronologie des événements cruciaux est méticuleusement reconstruite, avec la minutie propre aux documentalistes – même si au niveau de la construction des scènes évoquées l'ordre peut être brouillé, comme il vient d'être montré pour *Sauvage*... Ainsi, les dates exactes constituent deux moments charnières : le 15 juin 1952 pour Ernaux et le 8 mars 1997 pour Mabardi.

LA MÉMOIRE EST MATÉRIELLE

Les photographies, que l'on peut considérer comme des archives utilisées dans le processus d'écriture occupent une place importante dans les collections personnelles d'Annie Ernaux et de Veronika Mabardi. Cette constatation d'Ernaux est valable pour les deux romans étudiés : « la photo donne un sentiment d'existence du temps que le journal ne donne pas du tout de la même façon. (...) Mais en même temps, il y a une profondeur dans la photo, d'énigme » (AE citée par Hugueny-Léger 2009 : 217). Ce fort sentiment de l'existence du temps associé à ce type de document fait que deux photos précises de la collection d'Annie Ernaux sur lesquelles elle est représentée « font partie d'une enquête sur l'année 1952 au même titre que la consultation des archives à Rouen et l'énumération des 'traces matérielles' de cette année » (Bacholle-Bošković 2011 : 79). Pour comprendre ce qui s'est produit entre ses parents, l'écrivaine a recours à ces deux images. La première est une « photographie en art » en noir et blanc qui représente la future écrivaine en communiant le 5 juin 1952. L'autre date de la fin août 1952 et elle saisit l'auteure avec son père lors d'un voyage organisé à Lourdes. Dans la description minutieuse des moindres détails de ces deux images s'entremêlent une froide précision et une observation scrupuleuse pour saisir les changements dans le visage et le corps d'une fille de douze ans. Or, la première photo témoigne d'un « avant » et l'autre d'un « après » par rapport à la scène violente entre les parents :

Trois mois à peine les séparent. (...) Elles sont trop différentes par le format, la qualité, pour indiquer un changement certain dans ma silhouette et ma figure, mais il me semble que ce sont deux bornes temporelles, l'une, la communiant, à la fin de l'enfance qu'elle ferme, l'autre, inaugurant le temps où je ne cesserai plus d'avoir honte. Peut-être ne s'agit-il que du désir de découper dans la durée de cet été-là une période précise, comme le ferait un historien (*H* : 25).

Ainsi, il semble qu'aucune vérité matérielle n'est arrachée aux images immortalisant Ernaux en 1952. Pourtant, la reconstruction de l'acte du minutieux examen des clichés est parlante, et l'acte même, qui à première vue semble être un échec, s'avère une étape indispensable dans le processus d'écriture. La mise en ordre des objets et documents et l'établissement

d'un catalogue contenant les traces matérielles se transforment en un ré-archivage qui permet de toucher à la réalité familiale d'alors de l'écrivaine. Outre les photographies, l'ensemble matériel des souvenirs contient : une carte postale représentant Élisabeth II, une petite trousse de couture, une carte postale de l'intérieur de la cathédrale de Limoges, un livret de cartes postales du château fort de Lourdes, la partition de la chanson *Voyage à Cuba* et un missel. Tous ces objets sont également minutieusement décrits.

Les deux écrivaines se sont servies de photographies lors du processus de création des récits en question. Ernaux confirme qu'elle éprouve une vraie fascination pour les photos : « Je pouvais rester des heures devant une photo, comme devant une énigme. Celles que je décris sont naturellement en ma possession, et je les place devant moi dans un premier temps » (Ernaux 2011 : 41). Veronika Mabardi, quant à elle, a laissé les photos de son frère agir lors de l'écriture du *Sauvage*... :

Les photomatons (j'ai une dizaine de photos d'identité de mon frère) ont construit un chemin. C'est bien plus tard que je me suis rendu compte que depuis le début, j'interrogeais son visage (et que lui aussi l'avait interrogé). J'ai beaucoup agencé les photos pour raconter l'histoire sans paroles, sur le plancher de mon bureau. Parfois, je remplaçais la photo par un texte. Le jeu entre les images-traces, et les mots, a été continu (Mabardi 2024).

Pour Ernaux les objets semblent être bien rangés et constituent un répertoire méthodique ; au contraire pour Mabardi, c'est la constellation des photos mise en mouvement et dont les éléments spécifiques changent de place qui assure le processus de création. Pourtant, dans les deux cas, on peut expérimenter la figure de la *mētis* comprise comme le savoir qui puise dans l'observation très minutieuse des séquences de changement qui se produisent dans la matière (Klekot 2018 : 86). Cependant, la portée des changements peut varier ; les moindres nuances saisies ou, au contraire, imperceptibles, créent des strates qui nourrissent l'écriture même.

Dans le texte de Mabardi il s'agit d'une enquête identitaire et d'un travail sur le portrait complexe de Shin Do. Parmi plusieurs fragments du récit qui se réfèrent aux photographies, on peut évoquer les exemples suivants : « Il y a dans mon corps une enfant de sept ans, qui regarde une photo noir et blanc. Sur la photo, un frère. Il se tient debout sur une terrasse, avec une pancarte autour de son cou. Sur la pancarte, son nom Park Shin Do #9523. Quelque chose ne va pas, c'est grave, ça se voit. Il faut y aller, tout de suite » (S : 129) ; « En 85, une photo l'atteste, il y a du neuf dans son regard. De la défaite. Trop de came peut-être, et des ennuis dont on n'a pas idée. C'est peut-être juste une dispute d'amoureux, une gueule de bois. (...) je me dis que c'est ça qui est apparu dans le regard de Shin Do, l'année d'avant : l'anéantissement » (S : 97-98). D'autres objets encore contribuent à la collection matérielle laissée par le frère de l'écrivaine : des journaux, des dessins, des cassettes, des factures ; disposés « sur le sol, ses objets fabriquent une petite installation, un trash-autel. Les cassettes Maxell alignées, les rangées de pinces, de tubes, de crayons, des séries, des rythmes sur le plancher » (S : 161). À la mort de la mère de Veronika Mabardi, dans les archives de celle-ci sont apparues deux cartes d'identité de Shin Do, « l'officielle et le bricolage d'ititite » (S : 76). Quand il était à l'école, à l'occasion d'un voyage avec sa classe, il avait bricolé une carte d'identité et « une pochette fabriquée de ses mains : deux fiches bleues collées ensemble avec trois bouts de scotch. Sur la pochette, il

a tracé soigneusement, au stylo, en lettres capitales : CARTE D'ITETITE » (*S* : 73). Dans le livre, le texte de Mabardi est accompagné des reproductions des dessins de Shin Do, on y retrouve également l'image de sa carte bricolée. On remarque tout de suite l'absence de photos, mais sur la couverture apparaît un autoportrait dessiné au feutre fin de Shin Do. La décision d'inclure, dans le livre publié, l'art graphique du jeune artiste plasticien et céramiste est expliquée par l'auteure en ces termes :

La décision est arrivée au moment de l'écriture de la dernière version, quand le récit s'est construit et que j'ai décidé que ce qui m'intéressait, c'était de tout traverser avec lui comme artiste, comme fil principal du récit. Quand j'ai compris que c'était un fil indispensable (ce dont je n'avais pas conscience), j'ai compris aussi qu'il s'agissait d'un dialogue continu avec son propre visage. Lui comme frère, comme adopté, abandonné, comme Coréen, comme mort, sont devenus des fils transversaux, que la trame, ce qui me fait écrire le livre, serait lui comme artiste (Mabardi 2024).

C'est un geste aussi puissant que celui d'Annie Ernaux de ne publier aucune image dans *La Honte* : « L'usage de la photo sans que ce soit montré, sans qu'elles apparaissent dans le texte, c'est quand même quelque chose qui est pour moi très fort » (AE citée par Hugueny-Léger 2009 : 215). Ernaux constate dans l'entretien avec Frédéric-Yves Jeannot : « J'ai écrit que 'la mémoire est matérielle', (...) pour moi, elle l'est à l'extrême, ramenant des choses vues, entendues (rôle des phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces 'épiphanies' constantes sont le matériau de mes livres, les 'preuves' aussi de la réalité » (Ernaux 2011 : 39-40). Ainsi, les souvenirs qui au départ n'avaient pas de caractère matériel, se cristallisent en devenant une seule et même « archive ».

ON FLAIRE, ON PISTE, ON SUIT LE CHEMIN

Une autre question encore semble enrichissante dans l'analyse de deux romans : celle du pistage. Dans ce contexte, il vaut noter que l'attention portée par Veronika Mabardi au monde qui l'entoure trouve son reflet dans sa création littéraire, dans les projets participatifs qu'elle cocrée (Czerska 2022 : 98), ainsi que dans la diversité et la richesse de sa bibliothèque personnelle. Une source d'inspiration importante lors de l'écriture de *Sauvage...* a été l'idée du pistage telle que la théorise et la met en pratique Baptiste Morizot. La lecture d'un ouvrage du philosophe français a coïncidé avec la rencontre de quelques dilemmes lors de l'écriture du roman sur le frère disparu :

C'était la grosse inquiétude que j'avais par rapport à l'écriture puisque mon frère n'était plus là pour me corriger. (...) Je me suis penchée sur la question du témoin ; peut-être que je suis témoin de certaines choses de sa vie et c'est peut-être la question de témoigner de ce que j'ai vu sans faire la maline ou sans me mettre au centre du récit, mais en utilisant mon regard pour l'éclairer en fait, en sachant que ça fabrique de la fiction (...). Ça a coupé (...) ma lecture de Baptiste Morizot qui parlait du pistage. (...) il [Morizot] dit que prendre le chemin que l'animal prend dans la forêt, ça force le corps à se mettre dans les postures de cet animal, c'est-

à-dire, que le lynx qui va s'arrêter à cet endroit, près de cette pierre, c'est parce qu'il va pouvoir [y] trouver quelque chose qui l'intéresse. Donc, quand on piste le lynx, on trouve son rythme, on trouve sa manière de se déplacer. Et c'est à ce moment-là que j'ai choisi d'aller chercher dans le grenier la caisse avec tout ce qui restait de mon frère. (...) Ça m'a mise à un endroit où ça parlait de corps à corps par la physicalité de la démarche (Mabardi 2023b : 21'30''–24'30'').

Si Mabardi suit le chemin de son frère, cela signifie aussi « suivre le fil : plonger sous la matière, là où s'emmêlent et se confondent les fibres, rejoindre la surface, reprendre » (Van Brabant 2022). Ainsi, tout un travail de tissage se réalise et ce, par une observation scrupuleuse de chaque trace retrouvée sur le chemin. Dans son ouvrage *Sur la piste animale* Morizot explique que :

Pister, ici, c'est décrypter et interpréter traces et empreintes, pour reconstituer des perspectives animales : enquêter sur ce monde d'indices qui révèlent les habitudes de la faune, sa manière d'habiter parmi nous, entrelacée aux autres. Notre œil accoutumé aux perspectives imprenables, aux horizons dégagés, ne s'habitue au départ qu'avec difficulté à ce glissement de terrain du paysage : de devant nous, il est passé sous nos pieds. Le sol est le nouveau panorama riche en signes, le lieu qui appelle désormais notre attention (Morizot 2018 : 21–22).

Une boucle thématique, qui dévoile en même temps la méthode de l'écrivaine, encadre le roman de Mabardi. Dès les premiers mots : « Il est venu de loin./ Il n'avait dans ses poches ni miettes ni cailloux./ Rien qui lui permette de retrouver son chemin./ Il a pris son visage entre ses mains./ Il l'a déposé sur une toile./ Et il est reparti. » (S : 7) jusqu'à la toute dernière partie du livre qui contient les mots suivants : « Quelqu'un disparaît, mais laisse une trace qu'on se met à suivre. On guette les signes. On flaire, on piste, on suit le chemin. On rencontre des gens qui disent, va voir par là, et puis ceux qui pointent un objet, relèvent un mot, en inclinant la tête : *c'est quoi, ça ?* » (S : 182). Mabardi explique : « En tant qu'archives elles ne m'intéressent pas. Mais en tant qu'objets transactionnels, vivants, agissants, je trouve les traces puissantes. Des intermédiaires entre nous et les morts (...) » (Mabardi 2024). La question se pose, toutefois, de savoir si l'un (les archives) exclut l'autre (les objets vivants) comme semble le penser Veronika Mabardi. Dans le débat sur la théorie des archives apparaissent des constatations concernant le côté affectif ou même alchimique de l'archivage : (...) « le sujet entrant comme objet d'archivage échappe souvent à cette seule position passive, et (...) une étrange alchimie [s'opère] pour les vivants, une rétopolation de l'œuvre posthume et de la nouvelle vie posthume sur l'œuvre et sur la statue corporelle » (Moulier Boutang et Matheron 2002 : 82). Un autre aspect encore s'ouvre dans ce contexte, celui qui concerne le rôle de l'émotion dans le travail des archivistes ; on doit à Arlette Farge d'intéressantes remarques sur cette question, des remarques qui enrichissent d'une façon importante la discussion autour des archives :

(...) l'émotion n'est pas fusion entre l'archive et soi, annihilant toute capacité de penser le concret, mais constitution d'une réciprocité avec l'objet, où la distance introduit de la signification. L'émotion ouvre sur une attitude opératoire et non passive, qui capte les mots écrits non comme des résultats de recherche, mais comme des instruments d'appréhension du social et de la pensée (Farge 1986 : 10).

Justement, Veronika Mabardi, de son côté, en se référant à l'écriture de *Sauvage...* se penche sur la question des « archives vivantes » :

Il y a pour moi des traces mortes - qui n'activent rien en moi, et des traces vivantes, qui déclenchent un surcroît de vie, créent du mouvement, et me rapprochent de celui qui a vécu, ou fait la trace. Les archives vivantes contiennent un savoir pour la vie. Le toucher a autant d'importance que la vue, et la couleur, la matière, autant que les mots. C'est plus qu'un objet, qu'un texte, c'est un réceptacle de vie (pas seulement de souvenir, c'est au présent). Comme si certaines traces étaient habitées (ou me permettaient de les habiter avec mes questions pour les morts). (Mabardi 2024).

Annie Ernaux, de son côté, avoue : « Pour l'archive en général, je crois, j'ai une fascination... Je pensais hier, qu'une des choses qui me fascinaient, bon, ce que j'ai fait pour *La Honte*, j'étais allée voir les journaux. (...) Je crois que je pourrais passer beaucoup de temps dans des vieux journaux » (Hugueny-Léger 2009 : 215). Ce qui lui a fourni la méthode pour écrire *La Honte*, c'était « un entretien entre Bourdieu et un historien. Je crois qu'il s'agissait de Jacques le Goff. Celui-ci déclarait qu'on ne pouvait constituer la figure d'un roi – ce devait être Saint Louis – sans retrouver les modes de pensée, les croyances et les usages de l'époque. C'était juste une phrase, mais j'ai pensé aussitôt, oui, c'est comme ça que je peux atteindre mon souvenir d'enfance, en remontant le monde autour » (Viart 2014 : 47). Ainsi, Ernaux plonge dans tout cet éventail des codes de l'époque et dépeint son milieu ; une telle description devient comme un réceptacle pour des archives, l'espace vivant de l'archivage. De même, Mabardi dépeint en détail l'univers dans lequel a atterri son frère lorsqu'il est arrivé en Belgique. L'existence de ces archives vivantes est possible grâce à ce type d'écriture qui, d'un côté, sauve les souvenirs et, de l'autre, sert comme instrument de connaissance identitaire. « Faire des mythes de ceux qui nous ont transformés, les partager, c'est peut-être une manière de remplacer certains mythes périmés » (Mabardi 2023a) a constaté l'auteure de *Sauvage...* dans un entretien. Ces mots entrent en résonance avec les réflexions de Vinciane Despret citant l'ouvrage de Magali Molinié intitulé *Soigner les morts pour guérir les vivants* : « La mort comme ouvrant seulement au néant 'est certainement la conception la plus minoritaire dans le monde' » (Despret 2017 : 12). Pour aller plus loin, le concept de la « réparation des vivants », si l'on veut évoquer le titre du roman de Maylis de Kerangal⁶, va de pair avec une telle approche. Il semble aujourd'hui nécessaire de laisser une ouverture pour la réflexion sur les archives qui ne se limite point aux documents déposés dans les fonds institutionnels en tant qu'entités pétrifiées. Élargir l'espace vivant de l'archivage est précieux et l'approche inspirée des textes littéraires nourrit certainement cette démarche, en ce qu'elle montre une possibilité de relancer la dynamique de l'acte de garder la mémoire.

⁶ Il s'agit bien sûr du roman *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal, 2020, Paris : Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHOLLE-BOŠKOVIĆ Michèle, 2011, *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- BRABANT Van Louise, 2022, La composition du silence, *Le Carnet et les Instants*, <https://le-carnet-et-les-instants.net/2022/01/14/mabardi-sauvage-est-celui-qui-se-sauve/> (consulté le 20 décembre 2024).
- CZERSKA Karolina, 2022, « Se définir face au monde : une jeune fille puis(s)ant(e) dans la nature au fil de l'écriture de Veronika Mabardi », (in :) *Mondes humains, mondes non humains : formes et coexistences (XX^e et XXI^e siècles)*, Wiesław Kroker, Małgorzata Sokołowicz, Judyta Zbierska-Mościcka (dir.), Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- DESPRET Vinciane, 2017, *Au bonheur de nos morts. Récits de ceux qui restent*, Paris : La Découverte.
- ERNAUX Annie, 1997, *La Honte*, Paris : Éditions Gallimard.
- ERNAUX Annie, 2011, *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris : Éditions Gallimard.
- FARGE Arlette, 1986, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris : Hachette.
- GEFEN Alexandre, 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Éditions Corti.
- HUGUENY-LÉGER Elise, 2009, *Annexe : Entretien avec Annie Ernaux*, (in :) eadem, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern : Peter Lang.
- KLEKOT Ewa, 2018, « Mētis – wiedza asystemowa », *Teksty Drugie*, 1, 79–90.
- LAVALT Maya, 2015, « Annie Ernaux, l'usage de Proust », (in :) *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant (dir.), Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- MABARDI Veronika, 2022, *Sauvage est celui qui se sauve*, avec des images de Shin Do Mabardi, Noville-sur-Mehaigne : Esperluète Éditions.
- MABARDI Veronika, 2023 [2023a], Entretien fleuve II, par Fanny Lamby, *Karoo. Critique & création culturelle*, <https://karoo.me/articles/entretien-fleuve-avec-veronika-mabardi-ii/> (consulté le 20 décembre 2024).
- MABARDI Veronika et DURASTANTI Claudia, 2023 [2023b], « Conversation dans les cadres du Passa Porta Festival », 25.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=4IMfp8IOWN8&t=1469s> (consulté le 20 décembre 2024).
- MABARDI Veronika, 2024, lettre à Karolina Czarska, 1.05.2024.
- MEIZOZ Jérôme, 2012, « Annie Ernaux : posture de l'auteure en sociologue », (in :) *Annie Ernaux. Se mettre en gage pour dire le monde*, Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet (éds.), Genève : MētisPresses.
- MORIZOT Baptiste, 2018, *Sur la piste animale*, préface de Vinciane Despret, Arles : Actes Sud.
- MOULIER BOUTANG Yann, MATHERON François, 2002, « Archives d'un typapart, Louis Althusser », (in :) *Questions d'archives*, textes réunis par Nathalie Léger, Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
- SISTAC Christiane, 2022, « Sauvage est celui qui se sauve – Veronika Mabardi », *Mare Nostrum*, <https://mare-nostrum.pm/sauvage-est-celui-qui-se-sauve-veronika-mabardi/> (consulté le 20 décembre 2024).
- VIART Dominique, 2014, « Annie Ernaux, historicité d'une œuvre », (in :) *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Francine Best, Bruno Blanckeman, Francine Dugats-Portes avec la participation d'Annie Ernaux (dir.), Paris : Éditions Stock.