

THÉATRALITÉ DE LA MÉMOIRE

Le théâtre est un art de l'éphémère qui ne se pérennise que dans la mémoire de « l'assemblée théâtrale ». Art vivant, art du vivant, il se fonde sur la coprésence physique de l'acteur et du spectateur unis dans une même temporalité. Ce temps du spectacle est un moment de vie strictement non reproductible et totalement galvaudé à travers ses traces enregistrées. Car c'est toujours à un acte unique que l'on assiste dans ses variations de rythme, d'intensité, d'investissement de l'acteur et de réponse du public. Tenu en cela pour un art archaïque, à l'ère de la « reproductibilité technique » hautement élaborée, le théâtre reste paré de l'aura de cette présence physique, sans contact souvent, que ménage le rapport entre la scène et la salle. Permettre au public de rencontrer les artistes après le spectacle, l'inviter dans les loges, le convier à voir l'envers du décor reste en effet assez rare.

Au vu de cette caractéristique fondamentale, la mémoire d'un spécialiste ou d'un amateur revêt donc souvent un caractère aléatoire, faite en partie d'expériences personnelles mais fondée aussi sur une forme de reconstruction, à travers diverses traces, de la presse aux notes de mise en scène lorsqu'elles sont disponibles, en passant par d'éventuelles captations vidéo. Cependant, avoir vu un spectacle de Vilar, de Vitez ou un travail de Grotowski donne incontestablement une préséance et auréole d'un certain prestige. Ne pas avoir vu un spectacle provoque le sentiment d'une perte, d'un blanc dans la mémoire qui ne sera pas tout à fait comblé. Or le théâtre prend du temps, celui de la vie, sans laisser la possibilité d'activer la touche « pause » pour reprendre plus tard. En ce sens, le théâtre reste élitiste, il exige le don de ce temps, de cette disponibilité, sans parfois de contrepartie malgré les heures de travail nécessaires à créer un spectacle.

Aujourd'hui, en s'appuyant toujours plus sur la performance, le moment vécu, et en s'éloignant ainsi de la dialectique du texte et de la scène théorisée par Bernard Dort¹, le théâtre contemporain accentue vertigineusement ce moment du présent de la représentation. Il hypertrophie le présent de l'acte. On parle abondamment d'un théâtre de la pure présence, un théâtre fondé sur l'écriture scénique et qui hypothèque quelque peu la posture des Vitez, Chéreau ou Liebens, Sireuil en Belgique.

C'est alors le statut de l'Histoire, voire de la mémoire collective, qui se met en jeu. L'épaisseur du présent devient elle-même historique, souvent par le biais de la dénonciation de la société dans laquelle nous vivons, celle du néo-libéralisme, tout entière vouée à la consommation et à la perte de l'utopie. Un présent souvent érigé en absolu sans être toujours mis en perspective.

Nombre de metteurs en scène des années 1960-1970 inscrivait au contraire une certaine mémoire collective au sein même de leurs spectacles. De la citation de la skéné antique accompagnée d'une inversion des codes de la tragédie pour la représentation des espaces privés et publics dans l'*Électre* de Vitez à la mise en lumière des normes du vaudeville chez Steiger ou de celles des comédies de Marivaux chez Liebens, un certain positionnement dans le champ théâtral passait alors par la prise en compte, au sein même de l'œuvre montée, de l'histoire du théâtre et de l'histoire de la culture. Un choix qui posait cependant la question du public, de ses compétences à décrypter cette épaisseur de significations et partant, de sa formation au sortir d'une ère de démocratisation théâtrale postulant que chaque individu pouvait directement avoir accès au « grand » théâtre.

MÉMOIRE SOCIALE

Or, pour les artistes travaillant alors dans la perspective d'un théâtre critique et progressiste, l'héritage patrimonial est suspect. Il constitue un ensemble quasi fermé, élaboré par une classe sociale dominante qui reproduit ainsi ses valeurs et ses normes. La volonté de mettre au jour ces enjeux communément occultés conduit à un travail de déconstruction des textes et des discours appuyé sur un refus de la transparence. Contre l'idée qu'un texte ou une mise en scène dise et montre « naturellement », des créateurs comme Liebens, Sireuil et, à leurs côtés, Fabien, Louvet et Piemme, cherchent au contraire à rétablir les couches de significations sédimentées au cours de l'histoire culturelle et sociale. La mémoire, en ce sens, reste liée à

¹ Cf. Bernard Dort, *La Représentation émancipée*. Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1992.

un processus d'historicisation qui, idéalement, garantit le maintien d'un point de vue relatif.

Mais le regard sur le passé, en l'occurrence à travers le théâtre, laisse entrevoir des zones obscures, peu balisées. Des pans entiers de la vie politique et sociale ne sont pas constitués en objets dignes de mémoire.

Quelle est la mémoire de l'histoire sociale de la Wallonie ? Cette question, Jean Louvet s'en empare et, dans son œuvre théâtrale comme dans son action d'intellectuel et de militant, ne cessera de pointer les lieux d'aliénation. La mémoire, précisément, en est un lorsqu'elle est accaparée par un groupe situé en un même endroit de l'espace social, privant ainsi les autres positions d'un ancrage historique spécifique. Enjeu d'un engagement pour l'artiste, la mémoire sociale de la Wallonie devient dès lors le fil rouge du combat de Louvet qui ne cessera de militer pour la culture wallonne. Une culture pensée au croisement des arts et du politique, dans une intersection qui élargit la notion même de culture.

Mais l'espace du plateau de théâtre permet davantage que le discours, il offre la possibilité de concrétiser les rapports entre regardants et regardés, avatar des rapports de force sociaux. Celui qui regarde a le pouvoir sur celui qui est regardé. Aux cabrioles de Jonathan, l'enfant de la classe ouvrière, devant les notables, succèderont, dans *Conversation en Wallonie*, la lente conquête de la voix – celle du chant d'abord, celle du discours moralisateur du professeur ensuite – qui se muera en véritable voie quand le fils d'ouvrier retrouvera sa classe d'origine pour lutter avec elle.

Il aura fallu pour cela l'intervention du père, figure fondatrice dans ce théâtre-là, et qui, incarnation du passé, reste à la fois le symbole de ce qu'il faut prendre et dépasser. Mais à ce processus qui est au fond d'héritage, la figure singulière ne convient pas. C'est de l'histoire d'un groupe qu'il faut prendre acte et jamais, sous le travail de déconstruction opéré par le dramaturge des clichés associés à la classe ouvrière, on ne saura au fond, ce qu'est un ouvrier. Ou plutôt, le mystère de Grégoire, le mineur, restera intact tandis qu'au fil de ses pièces, l'auteur construira en contrepoint, une mythologie ouvrière faite de liberté, de spontanéité et de fraternité. Dès lors, le personnage de Grégoire, lorsqu'il devient le biais d'un changement de cap dans la conduite de la pièce, ne peut être trop individualisé dans un moment de l'histoire du théâtre où l'action et le sujet individuel tendent à s'effacer. Aussi prendra-t-il la forme d'un spectre, d'un revenant, convoqué par le fils à la manière de Hamlet. La mémoire du théâtre se fait ici mémoire des processus car c'est le spectre qui, chez Shakespeare, ordonne à Hamlet de dénouer l'histoire.

Chez Louvet, la conversation entre la figure spectrale du père et le fils a le même rôle révélateur et autorise le fils à s'engager pour infléchir le cours de l'histoire, celle, ici, de travailleurs en grève, et celle, plus large, que pourront tisser ensemble, les intellectuels et les ouvriers. C'est que, privé de la mémoire de la lutte, le fils ne pouvait réellement assumer un combat vécu comme une double rupture. Fils d'un ouvrier dont il ne pouvait penser les positions politiques faute de les avoir aperçues, Jonathan se trouvait, par ailleurs, en rupture avec sa classe en devenant professeur. Cette double rupture paralysait en somme son engagement, le sens de son agir. À rebours peut-être de la page blanche revendiquée par plusieurs mouvances artistiques des années 1970, réclamant de bâtir à neuf sur des sensations et des perceptions renouvelées, c'est ici le « fil de l'histoire¹ » qui établit le sens de l'engagement et ainsi l'autorise, le suscite. L'histoire peut alors repartir et le spectre du père s'effacer.

Grande figure symbolique structurante, le père, tant qu'il est ce sujet plein des débuts, tétanise l'action. À l'instar peut-être des figures archétypales de leaders et de héros héritées notamment de la Deuxième Guerre, la plénitude du sujet bloque le mouvement en créant un pôle par trop indépassable. Aussi, Grégoire doit-il être comme évidé de cette autorité massive qui ne permet qu'une admiration craintive ou une distance protectrice mais certainement pas un échange ni un compagnonnage. Actualisé par la figure du père, le sujet relève du mythe – celui de l'incarnation de la classe ouvrière comme un absolu – ou de la tragédie et son destin, la mort, n'entraîne que la vengeance, moteur de la reproduction inlassable des mêmes mécanismes historiques.

Or, cette plénitude se trouve entamée dans la forme du spectre où quelque chose a cédé du sujet pour atteindre un peu d'universel. Grégoire s'interroge avec son fils sur l'ouvrier. Il a cessé d'incarner l'être concret, autoritaire ; la mort a pris le sujet, il reste la figure en marche vers le symbole. A travers le dialogue qui se noue, c'est le monde social qui se rétablit au cœur même des personnes, dans leur être profond, dans leurs gestes, leurs paroles... Cessant de constituer cet arrière-fond sur lequel se détacher, voire cette force coercitive déclinée sous des formes multiples, la société devient partie intégrante des personnages. Dès lors, quel que soit l'endroit occupé, chacun peut être une force active puisque chacun « fait » la société. L'Histoire peut donc repartir.

¹ Cf. Jean Louvet, *Le Fil de l'histoire*. Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1991.

Mais la « force du sujet plein »¹ est aussi celle de l'idéologie, voire de l'utopie à laquelle il s'adosse, qu'il relaie, avec laquelle il fait corps. Or, dans le passage de témoin, cette plénitude idéologique fait question. Et c'est peut-être de cela aussi qu'il s'agit dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, pièce que Louvet écrit à la demande de Philippe Sireuil en 1979.

Au départ, il y a presque un mythe possible, un personnage déjà, avec Julien Lahaut, ouvrier syndicaliste, interné pendant la guerre au camp de Mauthausen où sa ténacité et sa force lui valent cette périphrase « l'homme qui portait le soleil dans sa poche ». Député communiste, Lahaut fut assassiné après avoir crié « Vive la République ! » à la prestation de serment du Roi Baudouin. Même si les enquêtes historiques établiront une autre vérité², les ingrédients du mythe sont rassemblés : le sujet charismatique (la voix de Lahaut, sa stature, sa façon de haranguer les foules), le corps doctrinaire et le destin.

Mais s'agissant de construire une mémoire alors quasi inexistante, Louvet prend en compte tous les enjeux de la dimension symbolique qui peut être développée à partir d'un individu singulier. Contre Sartre, prônant que l'élaboration d'un théâtre engagé, politique, doit passer par la construction de mythes, un certain héritage brechtien, celui d'une méthodologie, invalide le recours univoque au mythe. De la classe ouvrière dans l'imaginaire politique progressiste de la première moitié du XX^e siècle et de l'immédiat après Seconde Guerre aux leaders charismatiques, l'entreprise de mythification sous-tend en effet une vision tragique de l'homme et du monde. Ériger un sujet en mythe ou en symbole, c'est en un sens, créer un absolu qui fascine et qui fige ou encore, livrer des raisons univoques d'aller.

Dans la pièce de Louvet, Julien Lahaut ne sera donc pas vraiment établi en symbole ni en mythe. C'est ici encore sous une forme spectrale que le dramaturge choisit de le représenter. Lahaut revient ainsi dans le présent des personnages, des Wallons des années 1980 en proie à une déliquescence économique et idéologique. Il questionne et est mis en question. Son discours aux accents lyriques paraît fondé sur une foi désormais étrangère aux nouvelles générations. Et même si sa présence en scène force plusieurs personnages à extirper péniblement des bribes d'histoire sociale de leurs souvenirs, une dominante de désenchantement se profile comme un signal adressé par le dramaturge. Entre la plénitude doctrinaire de Lahaut et l'absence de balises de la jeune Vinciane, Louvet pointe une entreprise idéologique qui

¹ Titre d'un article de Jean Louvet paru dans *Alternatives théâtrales*, 31-32, mai 1988, p. 18.

² Le cri n'aurait pas été proféré par Lahaut.

aurait la mémoire pour enjeu. En un sens, le dramaturge accepte d'éroder la puissance mythique de Lahaut en lui donnant le statut ambigu d'un spectre oscillant tout au long de la pièce entre déconstruction-disparition et repère symbolique valide.

Mais la posture de l'utopie progressiste portée par la classe ouvrière et celle du « no future » sous-tendue par l'immobilisme mortifère dans lequel s'enlise la Wallonie sont renvoyées dos à dos. Plus qu'à la défense et illustration de sens préconstruits, c'est au final à une action contre l'amnésie que veut participer l'auteur. La pièce est ainsi l'occasion de reconstituer des pans entiers de l'histoire politique et sociale de la Belgique qui permettent de comprendre la genèse de prises de position idéologiques telle le républicanisme. Mais surtout, l'amnésie déclinée sous la forme du présentisme à travers l'action humanitaire comme à travers l'action terroriste génère la perte du sens politique. En cela, elle représente un enjeu idéologique.

Cependant, le texte de Louvet semble aussi poser la question de l'instance qui porte la mémoire et lui donne forme, du sujet individuel au groupe social, de l'intellectuel au symbole. Et s'interroger sur le lieu de la mémoire, c'est évidemment se demander sur quoi elle ouvre.

MÉMOIRE INTERVENANTE

C'est que, a contrario d'un mouvement vers une unité idéaliste et holistique, la mémoire qu'il est nécessaire de constituer, doit être un biais d'intervention dans le monde social. Elle ne peut s'engranger, s'emmagasiner comme un trésor fermé à transmettre, un patrimoine facteur de richesse et donc de supériorité des uns sur les autres. Il s'agit dès lors moins de reconstruire que de construire, moins de fixer la trace que de la constituer pour ensuite l'innover. Non retenir la vie mais la reconvoquer autrement.

Entreprise fictionnelle qui ressuscite allègrement en autre et non à l'identique, les spectres mis en scène par Louvet ne sont pas des preuves documentaires ni une attestation d'existence. Ils sont, en leur identité trouble, des lieux de questionnement. Individu ou figure, se déplaçant déjà du côté du symbole, le spectre n'est plus tout à fait un sujet ni un personnage mais le reste cependant suffisamment pour être une présence scénique, une absence muée en présence théâtrale. Il le reste assez pour être porteur d'un discours ou du moins d'une interrogation.

Mais ce statut hybride du spectre, qui lui permet de s'incarner sur une scène de théâtre, laisse surtout poindre la question du sujet. Jamais tout à fait aboli mais largement haïssable dans la perspective d'une utopie portée par la classe sociale prolétarienne, le sujet, l'individu, garde une valeur nettement

ambiguë dans la perspective d'un théâtre qui ne peut valider uniquement le passage de témoin, le legs entre ce qui disparaît et ce qui naît.

Car une mémoire agissante mise au service d'un acte d'intervention doit avoir une fonction de trouble. Elle doit faire trembler et non consolider. Elle doit ébranler l'établissement des choses et non le renforcer quand bien même cet ordre serait celui d'une lutte portée par une classe sociale. Or, dans la mesure où cet ébranlement serait porté par un sujet, la perspective redevient celle d'une vision héroïque, vision qu'il s'agit précisément d'invalider.

Dès lors, si le moteur de l'histoire ne peut plus être ni la classe ouvrière dont tout le théâtre de Louvet met en scène les ambiguïtés et les contradictions, empêchant ainsi de la tenir encore pour le héros collectif du progrès, ni l'individu largement mis à mal par l'anti-individualisme et critiqué notamment à travers le motif de la prise de conscience, c'est une véritable impasse qui se dessine. Ni la mémoire sociale constituée à travers les luttes d'un groupe tenu pour facteur de progrès, ni la mémoire individuelle fût-elle celle de sujets charismatiques et cristallisateurs de forces collectives ne peuvent sous-tendre le processus d'historicisation indispensable à la dynamique historique souhaitée.

Dans *Conversation en Wallonie* comme dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, il ne s'agit pas d'un règlement de compte avec l'héritage. Le processus de transmission qui s'opère ne va pas de soi. Tout en la constituant, l'auteur rend d'emblée cette mémoire grandement problématique. Au-delà de l'assimilation critique du passé, c'est bien la question de l'innovation, de ce sur quoi ouvre l'héritage qui se trouve posée.

LA VOIE DU CORPS

La question de l'innovation, de « l'inouï » se trouve précisément au cœur de la démarche originelle du Groupov, à sa fondation en 1980. L'exploration méthodique du corps de l'acteur, de ses perceptions, de son système nerveux se profile comme une voie possible de sens car il s'agit d'y traquer les bribes de social. Une mémoire inédite peut alors prendre forme. Contre les principes de cohérence, de maîtrise et d'aboutissement d'une intuition dominant les pratiques théâtrales, le Groupov expérimente d'autres modes de perception.

Toutefois, l'exigence du sens, sa nécessité, pour retrouver une dynamique historique, ne trouve pas de point d'ancrage. La question de l'héritage devient celle d'un « deuil impossible », selon l'expression de Jean-Marie Piemme. Toute la trajectoire du Groupov se féconde de cette problématique de l'héritage et de la quête de l'inaugural. Ni la recherche de la dimension sociale présente dans les nerfs et les synapses des acteurs, ni l'exploration de

l'histoire du théâtre en une forme de règlement de compte ne fournissent de biais propices à reconstruire une vision du monde vecteur de sens possible. A nouveau, la question de la vérité (la foi, le dogme) semble constituer une pierre d'achoppement. Comme celle de Louvet, la démarche du Groupov butte sur ces préconstructions mises à l'entame du chemin. La conscience diffuse qu'elles doivent être dépassées n'altère pas la force d'imposition qu'elles recèlent quant aux raisons d'aller.

Le Groupov, on le sait, choisira de se mesurer frontalement à ce véritable nœud épistémologique à travers un Triptyque-Vérité où sont envisagées la vérité chrétienne (*L'Annonce faite à Marie*), celle de la transgression par le sadisme et le terrorisme (*Trash*) et la vérité communiste (*La Mère*). Au terme de ce processus, aucune solution ne peut être retenue mais la recherche permet la création de *Rwanda 94*, spectacle essentiellement fondé sur la structure du procès.

Dans cette évocation du génocide rwandais de 1994, la prise en charge de la mémoire se fait ici en fonction d'un projet précis de « réparation symbolique ». Cet objectif, qui est assigné comme effet de l'œuvre, s'avère fondamental en ce qu'il détermine en profondeur la mémoire qu'il s'agit de construire sur le plateau, bien à distance de toute forme de reconstitution ou de commémoration. Dans cette perspective de « réparation », la mémoire devient agissante et participe d'une dynamique historique par laquelle l'Autre – les Rwandais victimes du génocide – se réintègre dans la conscience d'être au monde activée par chaque individu. Le travail de la mémoire dans *Rwanda 94*, transforme l'équilibre dominant « nous-je », pour emprunter ici la terminologie de Norbert Elias. Il délivre des voies de dépassement de l'oscillation quasi sclérosante entre le sujet individuel et le collectif social.

Un même dessein d'élaborer une mémoire agissante se retrouve à l'œuvre dans *1953*, pièce de Jean-Marie Piemme. Ici, la mémoire du sujet (la dimension autobiographique est très claire) est constituée en texte de manière à s'élever à une dimension sociale. Mais, sans revenir sur les multiples dimensions de ce texte, insistons sur la question qui semble obséder *1953* : quoi transmettre ? Car si le père refuse pour son fils une identité fondée sur le patrimoine comme sur une position sociale liée à l'usine, son obsession de l'héritage et de la transmission ne débouche en fait que sur le legs du mouvement.

Loin d'être tautologique, ce geste modifie la vision commune de la mémoire et partant, celle du sujet individuel. Refermant la voie d'une mémoire s'emparant d'objets divers qui la délimitent, *1953* fait du travail de souvenance la dimension sociale du sujet qui cesse ainsi d'être individuel.

Pierre Bourdieu a montré avec le concept d'*habitus* comment chaque individu était déjà un « lieu » social à travers des « dispositions inculquées ». À contresens d'une vision par pôles ou par îles, c'est à une perspective réticulaire qu'invite Piemme, perspective où s'invalide le primat du social sur l'individu comme de l'individu sur le social.

ŒUVRE TESTAMENTAIRE

Au vu de ces entreprises visant à transformer l'appréhension du sujet, il peut sembler étrange de voir que le travail de mémoire proposé tant par Jean-Marie Piemme avec son récit *Spoutnik* que par Jacques Delcuvellerie avec le premier volet de son vaste projet *Fare thee well Tovaritch homo sapiens* soit à mettre en relation avec une dimension testamentaire.

Il ne s'agit plus cette fois de se saisir d'un patrimoine et de le passer au crible de la critique pour avancer dans de nouvelles voies. *Spoutnik* s'inscrit plutôt dans la voie de *Conversation en Wallonie* et de *1953* mais avec un recentrement assumé et affirmé sur le sujet individuel. Le souvenir personnel dont il est ici question, celui de Piemme lui-même, est certes mis en relation avec l'histoire sociale. Mais en fait, il est plutôt devenu le biais à travers lequel saisir cette histoire. Le sujet individuel redevient ainsi le cadre de perception du monde. C'est là un renversement amorcé presque dès le début dans le théâtre de Piemme mais qui est resté délibérément problématique et a trouvé, notamment dans *1953*, une forme de dépassement dynamique. Or, tout se passe comme si le trouble installé par cette pièce, le mouvement qu'elle génère se faisaient trop aléatoires. L'ouverture trop vaste est inapte à offrir des balises stables. *Spoutnik* vient ainsi combler tous les creux de *1953* et, jusque dans sa forme fragmentaire, le récit génère des lignes plus claires.

Tout un monde social, celui de la décennie de l'après-guerre, y est non seulement présenté, mais aussi analysé, c'est-à-dire recomposé dans ses principes de constitution. Des « traces » de la guerre récoltées et recyclées, aux rapports de sexe en passant par les représentations diffusées par le cinéma et les motifs croisés de l'émancipation matérielle et de l'ascension sociale permise par l'école, ce moment historique et social est perçu à travers le regard de l'enfant. Mais c'est Piemme aujourd'hui qui le retranscrit en un geste de quasi édification, dans une sorte d'urgence d'attester que non seulement, cela fut, mais surtout que cela fut comme ça, dans les formes que rétablit l'autorité du regard sociologique de l'auteur.

Quant au projet *Tovaritch* du Groupov, s'il s'enracine dans la conviction de « vivre la phase finale d'une très longue période de l'humanité », il s'ouvrira sur une première partie, « Un uomo di meno », centrée sur la vie de Jacques Delui en qui on reconnaîtra sans peine Jacques Delcuvellerie. Voici

donc la mémoire individuelle convoquée à titre de témoignage pour l'humanité. Si la visée consiste à exposer les conditions actuelles de disparition de l'homo sapiens, notamment, mais pas seulement, à travers les développements les plus récents de la science en matière de clonage, ce biais individuel peut interpeller d'emblée – sans augurer du spectacle qui sera présenté au Théâtre National lors de la saison 2009-2010. En effet, que la vie d'un homme – aussi riche soit-elle – soit tenue pour l'aune à laquelle rapporter l'humanité peut surprendre en regard de l'histoire des diverses positions prises par l'artiste.

Le retour au sujet comme axe premier d'une appréhension du monde semble redire une dichotomie, une sorte de clôture entre l'individu et la société qui interdirait finalement de trouver l'espace de l'agir. Car au fond, le projet *Tovaritch* s'annonce comme empreint d'une forte dimension apocalyptique. Comme si l'Histoire allait s'arrêter, cessant d'être portée et faite par les hommes puisque ceux-ci – les homo sapiens – sont en voie de disparition. À nouveau, le passé, un état passé du monde, s'érige en absolu et vient néantiser le présent, invalider, par son poids intimidant, les processus, les cheminements d'invention du futur.

Dans la tradition, la sagesse des anciens servait de repère, leur expérience, leur savoir offrait des balises. Si celles-ci s'imposaient souvent, elles pouvaient aussi être contestées ou refusées, mais quand bien même, elles généraient un point d'appui pour un changement de direction. Or l'entreprise qui consiste à postuler la fin livre en fait les suivants à l'errance, à la nécessité de reconstruire une assise qui leur est refusée.

Pourtant rétablir ainsi une dimension de plénitude à un sujet individuel qui ne semble plus, soudain, faire problème dans le mécanisme de l'Histoire laisse peut-être deviner un nouvel enjeu. Une dimension qui aurait trait à la sensibilité, aux sens, et qui serait ainsi posée comme déterminante. La mémoire dès lors n'est plus seulement discours et images transmises où trouve à s'ancrer une rationalisation de l'individu et du monde. Elle est aussi envahie de sensations (sons, odeurs, impressions...) qui participent peut-être tout autant d'un être au monde social que la pensée critique qu'on peut en avoir.

Ainsi, ces entreprises autobiographiques attesteraient, mais en creux plutôt, que dans le projet d'analyse des relations de l'homme et du monde, les sensations déborderaient sans cesse, imposant finalement leur nécessaire prise en compte. Et, ce « creux » serait précisément la marque d'un non savoir, d'une absence de maîtrise de cette dimension. De là, le recours au sujet individuel comme support et comme voie d'exploration, bien plus que comme voie d'attestation.

Ces entreprises font la preuve que quelque chose du sujet individuel persiste à se poser en autonomie et que, comme l'écrit Norbert Elias, il est peut-être « fondamentalement plus difficile pour l'homme de s'observer et de s'analyser lui-même sans se laisser entraver par ses propres désirs et ses propres angoisses que de lever le voile recouvrant les rapports de corrélation au sein du monde inanimé »¹. Sans doute, à partir du constat de la « résistance » du sujet individuel, est-il possible de repartir, de scruter, de creuser, car il s'agit aussi, au final, d'une volonté de rester fiévreusement attaché au postulat du sens possible et nécessaire.

Mais peut-être au fond, se traduit ici un manque de confiance, comme si cette mise en forme de l'héritage déniait à ceux qui suivent la puissance d'invention à partir du legs. Ce faisant, l'entreprise lie et entrave quelque peu. A n'y prendre garde, elle se pourrait autoritaire.

« La société sans individu et l'individu sans société sont des choses qui n'existent pas » écrit Norbert Elias². À force de chercher une réduction d'un côté ou de l'autre, quelque chose s'est enrayé. Et peut-être est-ce vers une inversion de perspective que conduisent ces tentatives de construction d'une mémoire entre utopie collective et sujet individuel. Peut-être la construction de la mémoire est-elle sans cesse à remettre en chantier en fonction d'un projet d'avenir ? Pas d'avenir sans mémoire, clamait Louvet. Mais les apories mises en scène à même les textes évoqués ici laissent peut-être entrevoir qu'il n'y a pas de mémoire possible sans perspective d'avenir.

¹ Norbert Elias, *La Société des individus*. Paris, Fayard, « Agora / Pocket », 1991, p. 120.

² *Idem*, p. 117.