

## LE POUVOIR MÉMORIEL DU MUR OU L'IMPOSSIBLE TRÊVE DE L'OUBLI DANS *L'OCCUPATION DES SOLS* DE JEAN ECHENOZ

*UDC 821.133.1.09 Echenoz J.*

**Majda Meftahi**

Laboratoire d'études et de recherches sur l'interculturel, Université Chouaïb Doukkali,  
Faculté des lettres et des sciences humaines, Département de langue et littérature  
françaises, El Jadida, Maroc

ORCID iD: Majda Meftahi

<https://orcid.org/0000-0001-9022-1461>

**Résumé.** *Notre lecture de *L'occupation des sols* a pour sujet l'exploration du rapport perceptif qu'entretiennent l'architecture et l'oubli avec le deuil. L'objet de notre analyse est donc double : il consiste à montrer comment l'oubli éclaire notre réflexion sur le deuil, et comment le deuil enrichit l'oubli à travers l'expérience de l'effacement. Nous avons préféré partir des perceptions suscitées par l'oubli afin de creuser le déploiement de ses résonances narratives, temporelles et affectives chez Fabre et son fils Paul interrogeant la restitution de « l'union perdue » au portrait de la défunte. L'oubli transparait, notamment, dans sa représentation du mur qui s'affirme dans les limites symboliques du geste se situant entre vision et action. Partant de cette consubstantialité du regard et du geste nous verrons en quoi et comment l'acte de gratter le mur, à la fin du récit, y est perçu tel un dilemme moral qui force à penser et à voir dans la mémoire un consentement à l'oubli.*

**Mots-clés :** *mur, oubli, perception, geste, deuil, Echenoz*

### 1. INTRODUCTION

*L'Occupation des Sols* relate l'histoire de Fabre et son fils Paul qui tentent de préserver le seul portrait de Sylvie<sup>1</sup> décédée dans un incendie. Son image<sup>2</sup>, peinte sur la façade du bâtiment Wagner, est le dernier souvenir qu'ils gardent d'elle. La dégradation de l'espace vert, qui lui est subséquent, incite les instances locales à construire un nouvel édifice occultant ainsi la vue de la fresque aux personnages. Cette décision engendre tensions et émotions chez Fabre et Paul, marquant une perte symbolique de leur histoire et de leurs

Submitted May 31, 2024, Accepted October 10, 2024

**Corresponding author:** Majda Meftahi  
University Chouaïb Doukkali, Morocco  
E-mail: meftahi.m@ucd.ac.ma

<sup>1</sup> Épouse de Fabre et mère de Paul.

<sup>2</sup> Destinée à représenter la publicité d'un parfum.

souvenirs. Au fil des travaux, ils assistent avec amertume et colère à la disparition progressive du portrait de Sylvie décelant de ce fait l'aspect d'un « *oubli ponctuel* »<sup>3</sup> (Zafrani 2023, 10). Or cette situation s'accompagne d'un paradoxe : Fabre et son fils Paul vont s'acheter l'appartement d'en face, gratter le mur afin de re(con)quérir l'image de Sylvie. L'acte de gratter est une manière de pallier la disparition de Sylvie devenant ainsi un « acte de présence » chargé de connotations affectives et symboliques, mais aussi empreint d'une profonde perte traumatisante. Ainsi, dans un souci de vouloir incarner cette crainte de l'oubli, l'écriture d'Echenoz entend décrire l'expérience du deuil, se définissant comme une double perte (l'image de Sylvie et sa mémoire). L'enjeu est de créer un temps et un espace pour vivre l'absence et son dépassement. Gratter symbolise ainsi une réponse face à l'oubli, un moyen de faire face à la disparition imminente de Sylvie tout en reconnaissant les limites de la mémoire. La quête de la mémoire, quant à elle, retrace le travail du deuil comme révélation d'un reste que le geste laisse advenir.

Jean Echenoz entretient un rapport paradoxal à l'architecture selon qu'il y voit un idéal démesuré ou une machine destructrice cherchant à percevoir via le mur non pas une simple construction mais une représentation de la limite qui assure dans le récit le seuil de l'oubli<sup>4</sup>. L'effacement du portrait de Sylvie, peinte sur le flanc du bâtiment Wagner, suppose donc, dans sa conception comme dans sa réception, une lecture des modalités narratives du mur et son image du temps qui défendent une vision essentiellement iconique. L'oubli, en tant que processus mental complexe, implique souvent la confrontation avec l'absence sinon la perte de quelqu'un ou de quelque chose. Dans ce cadre, le souvenir peut agir comme une sorte de pont entre le présent et le passé, offrant un moyen de ménager un lien avec ce qui a été perdu. C'est de ce point de vue que nous souhaitons interroger la perceptivité de l'oubli tout en faisant référence aux valeurs romanesques du mur. Le chantier, par sa présence dynamique, reflète les angoisses temporelles des personnages en illustrant l'expérience perceptive d'une mémoire qui se conforme à l'idée d'un « oubli en œuvre »<sup>5</sup> (Truchot 2022, 9). Cette réflexion nous conduit à relever des stratégies d'écriture qui en prennent acte en toute lucidité et qui recherchent une issue dans différents procédés, à savoir : l'effacement, l'allusion, l'équivoque. Autant de procédés qui forment l'opposition entre mémoire et oubli. Le récit echenozien évoque ainsi l'alternative ruineuse du mur qui consiste à mettre en intrigue les dilemmes moraux que traversent les personnages durant les travaux de construction, les plaçant devant un double choix : combattre l'oubli, sinon mettre en crise la mémoire.

Dans *L'occupation des sols*, l'accent est mis sur la quête d'une harmonie entre le mur comme limite à la mémoire et une morale de l'oubli. C'est là le principe fondamental qui sous-tend cette œuvre majeure, dans laquelle Jean Echenoz éclaire la scène du voilement en tant qu'événement perceptif. L'expérience du deuil est donc conçue à partir de l'expérience temporelle du mur qui cristallise dans le récit la représentation de l'absence et la gestion de l'oubli. Notre approche trouve sa source d'inspiration dans l'essai de Marc Augé intitulé *Les formes de l'oubli* (Augé, 2019). Cette étude, étroitement liée à l'oubli et

<sup>3</sup> Par « oubli ponctuel », on entend un oubli chronométré, c'est-à-dire un oubli délibérément limité dans le temps, qui s'oppose à un oubli complet ou définitif.

<sup>4</sup> Le mur echenozien a une double finalité : il sert de limite à la mémoire et de substance à l'oubli. Il est alors perçu comme le revers éclatant d'un espace et sa temporalité. Cette di/visibilité du lieu évoque l'expérience spatiale du personnage, sa façon d'éprouver les espaces où il évolue.

<sup>5</sup> Cette expression se comprend à la fois comme une action qui structure dans le récit une limite aux valeurs physiques, visuelles, écrites, sensibles et communicationnelles du mur puisque la : « [...] mémoire ne peut s'exercer que si, au commencement, l'oubli a fait son œuvre ». (p. 9).

à ses manifestations, s'articule autour de trois temporalités distinctes, chacune imprègne un espace émotionnel particulier qui lui confère une particularité narrative, symbolique et esthétique propre. Nous verrons comment ces trois temporalités s'intègrent dans notre réflexion sur le temps, la mémoire et l'expérience du deuil.

- *La figure du retour* est ici inhérente à un temps de mémoire et de nostalgie qui suppose inmanquablement de s'inscrire dans le passé pour vivre le présent. Le passé y est tellement présent à l'esprit des personnages qu'il se confond souvent avec leur réalité. En ce sens, sublimer l'image de Sylvie s'exprime souvent dans le besoin de refouler son absence.
- *La figure du suspens* exprime un temps de flottement où les personnages réalisent l'absence de Sylvie. Son portrait, donné comme image de l'absence, coordonne le triangle : espace, temps et voir. Le souvenir, comme critère et condition de la mémoire elle-même, constitue dans ce sens une valeur littéralement constitutive de l'épreuve du renoncement.
- Et *la figure du re-commencement* correspond à un temps d'action et de relance, qui tout en permettant au personnage de rester fidèle à l'image de Sylvie, aspire de façon réciproque d'atteindre à une sagesse de l'oubli.

## 2. LA FIGURE DU RETOUR : LA MÉMOIRE OU L'EFFET ESTHÉTIQUE DU SOUVENIR

La mémoire s'entend ici comme la condition esthétique d'une pensée du deuil exprimée à travers l'impossibilité de trouver un répit dans l'oubli. Fabre, incapable de se représenter avec précision l'image de Sylvie dans son esprit, cherche en vain à la décrire plus fidèlement : « *il s'épuisait à vouloir la décrire toujours plus exactement [...] ça ne se rend pas* » (OS, p. 8). Cette lutte contre ses trous de mémoire, qui le déstabilise, témoigne de sa conscience aiguë de l'emprise du temps. L'évocation du passé, pour lui, attise de façon spontanée son émotion tantôt propulsive tantôt répulsive, traduisant de ce fait son besoin de se souvenir. Seule la présence de la fresque parvient à le sortir de sa torpeur, singulièrement éprouvante. Comprendre ce que signifie une mémoire endeillée soulève donc des questions cruciales envisageant le souvenir et remet en question notre rapport à l'oubli. Le temps explore et manipule les liens entretenus par la mémoire avec l'oubli en tant que domaine figural. La narration autour du mur interroge le potentiel cathartique de son usage esthétique, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur son sens et son impact émotionnel. Ainsi, la temporalité associée au mur évoque inévitablement la notion de retour.

[...] dont l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent – et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre – pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien, éliminer le passé « composé » au profit d'un passé « simple » » (Augé 2019, 48)

Celle-ci, ayant pour fonction de souligner dans le récit d'Echenoz l'obsession intime d'un basculement dans le passé, ouvre en l'occurrence un présent déphasé où se loge « *une légère dissociation temporelle* » (Zafrani 2023, 19) qui accentue les dérives émotionnelles et contemplatives de ce retour. En effet, l'enjeu de l'effacement dans le récit d'Echenoz consiste moins à donner une image de son lieu de représentation que de montrer les personnages en train de le percevoir. Voir et faire voir qui relèvent d'un même exercice du regard s'avèrent être des retours vers l'image du souvenir plutôt que vers le souvenir.

Autrement dit, la perception de l'effacement consiste à sentir le mouvement du temps qui meut et émeut les protagonistes, leur donnant accès à une lisibilité temporelle du lieu. On assiste non seulement à la fusion de l'ici de l'événement raconté avec l'ici du lieu représenté, mais aussi à la fusion du moment passé de l'événement avec le moment présent du récit. Le passé fait ainsi littéralement irruption dans le présent. La surimpression des deux instants génère une troisième temporalité située entre passé et présent qui isole le personnage, l'extrait de son environnement et focalise l'attention sur son expérience de spectateur : la vue du mur a plus l'aspect d'une plongée dans un fragment de temps. Ce morcellement temporel identifie chez eux un instant d'amortissement. Voulant échapper au réel, comme à l'effet du présent, Fabre et son fils Paul préférèrent se lier à leur passé par le mur qui en est le révélateur nostalgique. De par sa fonction qui est de rendre possible le dialogue entre le passé et le présent, le mur apporte une forte sensation de ré-enchantement qui engage implicitement l'équilibre émotionnel des personnages. Ainsi, le retour par le souvenir, au sens d'Avishag Zafrani, aspire à une prise de conscience momentanée qui incite davantage à l'acte de « faire oublier » le passage du temps.

Certes, le souvenir implique aussi le sentiment de l'irréversibilité du temps, et ainsi ajoute la mélancolie de la nostalgie à ces images du passé. Cependant, la nostalgie exprime le goût du retour plutôt que la volonté d'accomplir réellement le retour, c'est en somme ce que Jankélévitch écrit au sujet d'Ulysse. Le mûrissement des choses leur donne un autre goût, et fait de la conscience du passé le lieu de l'attachement au vécu. C'est une filiation mentale, sentimentale aussi, et dont la nécessité se fait justement sentir lorsque les temps semblent s'accélérer. (Zafrani 2023, 18)

La nature complexe du souvenir et de la nostalgie dans le contexte de l'œuvre d'Echenoz se côtoient. La mémoire suggère que le souvenir, bien qu'il rappelle le passé, est également teinté de mélancolie et d'un sentiment de non-retour. Cependant, dans *L'irréversible et la nostalgie*, Jankélévitch affirme que la nostalgie est plus un désir de retour qu'une réelle volonté de revenir en arrière. Cette idée suggère que le temps qui passe transforme notre perception du passé et lui donne une autre valeur, mais aussi qu'il renforce notre lien à ce qui s'est passé. Ainsi, dans *L'occupation des sols*, le mur souligne comment les personnages sont confrontés à l'évolution du temps et comment cela affecte leur relation au passé à travers leur désir de préserver le souvenir de Sylvie. La confrontation entre deux temps : temps nostalgique et temps de souvenir nous ramène vers l'essentiel d'un retour qui offre au lecteur le lieu où se solidarisent l'absence et son image nostalgique affectant les agissements des personnages. Le souvenir approfondit l'absence qui vient se mêler à la vision nostalgique du temps.

C'était trois ans avant la naissance de Paul, pour qui ce mur n'était qu'une tranche de vie antérieure. Regarde un peu ta mère, s'énervait Fabre que ce spectacle mettait en larmes, en rut, selon. Mais il pouvait aussi chercher la scène, se faire franchement hostile à l'endroit de l'effigie contre laquelle, en écho, rebondissaient ses reproches- Paul s'occupant de modérer le père dès qu'un attroupement menaçait de se former. (Echenoz 1988, 10)

Le mur est présenté alors comme une représentation du passé qui emprisonne les protagonistes, leur refusant tout accès à l'oubli. Il agit telle une surface reflétant une vérité perceptive à double tranchant : d'un côté une image idéalisée, de l'autre une rédemption du manque. La nostalgie s'explique en grande partie par le penchant instinctif de Fabre à embellir et à sanctifier l'image de son épouse, tandis que Paul adopte une approche plus pragmatique du deuil de sa mère. Cette dynamique complexe entre les deux personnages met en lumière les différentes façons dont chacun d'eux aborde le deuil et la mémoire.

Ceci nous rapproche de la pensée bergsonienne, laquelle est évocatrice de la mémoire, mettant en relief la figure du retour qui prend des allures de rétrospective. Cependant, il souligne également que le souvenir est intrinsèquement lié à l'oubli, formant ainsi une dualité fondamentale. L'apparition de l'effigie de Sylvie, revêtue d'une robe bleue et représentant une image idéalisée de la mère, peut être interprétée comme la manifestation d'une « mémoire-souvenir » (Bergson, cité par Aubadia, 2018), où le rapport à la représentation cherche à combler et à montrer une sublimation narcissique de son image, constituant ainsi un mouvement vers le passé. Du point de vue visuel, cette apparition évoque des émotions « *qui concerne l'effet esthétique du souvenir* » (Guyau 2006, 123-132). Les visites hebdomadaires des protagonistes sont également marquées par une « mémoire-habitude » (Bergson, cité par Aubadia, 2018) dont le rythme et l'étendue soulignent l'importance du rituel dans le processus de deuil et de commémoration chez Fabre et son fils Paul.

Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre. Elle les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de parfum Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue. Le gril d'un soupirail trouait sa hanche. Il n'y avait pas d'autre image d'elle. (Echenoz 1988, 9)

Il y a une double exigence narrative justifiant la figure du retour dans le récit d'Echenoz : la première est la vie sans événements des personnages, la seconde est le mur en tant qu'événement où s'esquisse la complexité émotive du souvenir. Echenoz impose ainsi au temps des limites, l'inscrit dans une durée, lui offre une fonction narrative surfacique. C'est pourquoi, l'impossibilité du deuil en tant qu'événement est marquée non pas par une crainte de l'oubli que par les éternels retours des personnages qui montrent leur besoin d'identification au passé. La tendance à opposer le passé du présent à celui du vécu dans la narration d'Echenoz conserve l'importance de la mémoire, perçue à la limite entre confusion et obsession, qui tendent à fabriquer de la présence, produire de la réalité, faire exister l'absence comme une représentation du réel. Cet usage attribué à la mémoire la symbolise moins comme quelque chose d'irréconciliable que comme un équivalent du souvenir. Ainsi, le présent des personnages renoue constamment avec une dynamique déjà à l'œuvre du souvenir faisant du mur le lieu d'une solidarité affective, protégeant Fabre et son fils Paul de l'oubli, du manque et des traumatismes se tenant au croisement d'une « *zone de recouvrement* »<sup>6</sup>(Augé 1998, 48). Celle-ci, introduit dans ce sens la pensée de Jacques Derrida soulevant une nuance importante en distinguant entre la présence et la rétention quant à la perception du temps.

Dans la philosophie traditionnelle, ce qu'on nomme le temps est toujours un mouvement pensé à partir du présent. Husserl le pense comme un écoulement, un flux de présence dans l'idéalité du présent-vivant. Mais tandis que la présence se répète à l'infini, la rétention (telle qu'elle opère dans le souvenir) est un mouvement fini. Dans l'actualité du maintenant, une trace s'introduit. Il faut dès lors penser la présence du présent à partir du retour, et non l'inverse. (Derrida 1967, 76-77)

Certes, tout laisse à penser que le retour dans le récit d'Echenoz passant aussi bien du souvenir à l'image du souvenir agit comme un catalyseur de la mémoire ; tant il nous invite à constater la pérennité du conflit entre la perception du temps et sa manifestation. Cette unité temporelle incarnée par le mur risque ainsi de se déliter face à des considérations

<sup>6</sup> Les personnages du roman sont confrontés à des souvenirs et des événements passés qui influencent leur perception du présent. C'est pourquoi, l'on peut dire que le présent recouvre le passé et vice versa.

urbaines changeantes, soulignant ainsi sa nature toujours instable. L'auteur nous met donc face à la nécessité de réfléchir de façon approfondie sur ce qui fonde la mémoire et l'oubli en tant qu'espace où se côtoie désormais le présent et le passé des personnages. En fait, le désir profond de se lier ou de se délier du temps, les initie à une compréhension plus nuancée du « *recul temporel* » (Augé 2003, 12). Echenoz insuffle à son récit une ambition narrative plus large en associant le chantier aux enjeux émotionnels et affectifs liés à la représentation du passé. Le chantier devient ainsi un symbole mouvant, révélant une forme de lutte temporelle, tandis que son acte de recouvrement suggère une réexposition symbolique ravivant le souvenir d'un deuil toujours présent. À ce titre, on ne s'étonnera pas de constater que pour que ce soit respecté ce souci de montrer en tous ses aspects le mouvement du temps, Echenoz, tient compte du chantier comme métaphore spatiale du flux temporel.

Il semble que dans *L'occupation des sols* la représentation du chantier consiste moins à raconter l'action que le temps de l'action. Ainsi, l'écriture echenozienne incite via le chantier les personnages à voir dans l'effacement une preuve de vérité qui se distingue par sa manière de faire sentir la place du temps. Le chantier espace chargé de normes, d'attentes, de valeurs, implique notamment chez Fabre et son fils Paul le surgissement à nouveau de ce temps passé à créer une mémoire en en faisant l'objet de l'investigation et non pas le point de vue à partir duquel s'opère l'oubli. En effet, le suspens est l'une des figures qui prête au deuil son trait chronométrique qui temporalise dans le récit deux aspects devenant le moteur de l'intrigue : l'aspiration et l'attente. Cela nous mène finalement à s'interroger sur comment s'opère le traitement temporel du souvenir par le chantier. Le suspens ne naît-il pas de la tension entre ces deux aspects antithétiques ? Autrement dit, voir comment la figure du suspens sonde la manière dont le temps est sollicité par le chantier et en quoi l'expérience de ce temps rend plus sensible les personnages (et à quoi) dans le récit echenozien.

### 3. LA FIGURE DU SUSPENS : UNE RELATION DE COUPURE-LIEN

Le suspens dans le récit echenozien se manifeste via divers aspects à savoir : la navigation entre mémoire et oubli, la transformation des espaces urbains, les moments de pause narrative et contemplative, le symbolisme de la construction et l'introspection des personnages. Echenoz explore ces aspects pour montrer comment le mur et le temps font constamment écho aux dits aspects, créant des états de suspension où le passé et le présent se rencontrent et se confondent. Les descriptions du mur chez Echenoz mettent en avant sa perspective temporelle du mur. La scène du voilement contribue également au ressort perceptif du temps qui se fait de plus en plus une représentation du regard préfigurant un voir fragmenté. Il s'agit, sous cette vision prismatique, de redéfinir la mémoire comme une perpétuelle résurgence de ce qui fut et de ce qui sera. Le chantier, faisant du temps son œuvre, offre une double perspective temporelle qui enrichit notre compréhension de la mémoire et de l'oubli. Il montre comment les personnages interagissent avec leur passé (ce temps œuvré) tout en naviguant vers les possibilités du futur (ce temps œuvrable). L'acte de bâtir invente instantanément une sorte de combinatoire dans laquelle se conjuguent de manière aléatoire et simultanée deux éléments qui se superposent : le temps et son esthétisation. Ce parallélisme crée une tension dynamique dans le récit où l'effacement peut être vu et vécu comme une tentative de :

[...] retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur pour autant que celui-ci s'identifie au retour du passé. [...] Le suspens correspond à une esthétisation de l'instant présent qui ne peut se dire qu'au futur antérieur (« J'aurai au moins vécu cela ») (Augé 1998, 77)

Ainsi, la notion de suspens, telle que décrite par Marc Augé, se manifeste ici dans l'attente précédant l'acte de construction. Les personnages vivent une temporalité esthétisée, créant une parenthèse dans le flux continu du chantier ; ce qui met en lumière la valeur rétroactive du présent. La démolition de l'immeuble voisin du Wagner marque le début de la transformation, générant un espace en pleine dégradation. Paul, observant activement les transformations se projette dans un futur où les espaces se superposent et s'entrelacent, et où le passé et le présent se confondent. Ce futur antérieur, en prise avec la mémoire et ses aléas, crée une boucle temporelle valorisant le présent à travers le prisme d'une mémoire future. Echenoz confère une dimension dramatique à l'acte de bâtir pour mieux représenter l'oubli progressif de Sylvie. Le suspens commence à se manifester avec des signaux inquiétants, comme la démolition et l'altération. Echenoz utilise l'image de la dégradation pour lier instinctivement le mouvement érosif, témoin des transformations en cours, à une connivence affective vécue, ressentie et éprouvée. Cette approche nous renvoie à une perception purement organique du temps où la décomposition devient une métaphore centrale. Ainsi, le récit évolue d'un temps-substance, linéaire et mesurable, à un temps organique, où les changements sont perçus comme des processus naturels de décomposition et de transformation. La représentation de la dégradation, en tant que symbole de (dé)construction, est aussi une présence menaçante, instaurant une atmosphère d'« *incertitude anticipatrice* » (Baroni 2007, 18).

[...] D'une cabine scellée dans le champ visuel de Sylvie Fabre, il avait failli appeler son père lorsqu'on se mit à démolir la vieille chose insalubre qui joutait l'immeuble Wagner. Celui-ci demeura seul, dressé comme un phare au bord du canal. Le ravalement de la façade fit naître sur la robe bleue, par effet de contraste, une patine ainsi que des nuances insoupçonnées. [...] La palissade se dégraderait à terme : parfait support d'affiches et d'inscriptions contradictoires, elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller. Rassérénés, les chiens venaient compisser les planches déjà gorgées de colle et d'encre, promptement corrompues : disjointes, ce que l'on devinait entre elles faisait détourner le regard. Son parfum levé par-dessus la charogne, Sylvie Fabre luttait cependant contre son effacement personnel, bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel ; quoique tout cela restât très progressif. (Echenoz 1988, 10- 12-13)

Paris devient davantage le théâtre d'un chantier qui enlève au mur une partie de son caractère épiphanique. Dans cette scène, Jean Echenoz ne se contente pas de décrire une simple activité de construction. Par des choix de langage précis et des symboles puissants, il explore les thèmes de la transformation, de la modernité et de la mémoire. La juxtaposition de l'ancien et du nouveau, l'usage des couleurs et des matériaux ainsi que la dualité entre ordre et chaos créent une scène riche en significations, où chaque détail contribue à une réflexion plus profonde sur la continuité et le changement. Echenoz argumente à sa façon que l'architecture se rapporte à l'histoire, au fait politique, à l'urbanisme, au service non seulement d'une certaine idée du progrès, comme il en a toujours été question, mais pour rendre compte d'une expérience du deuil. Le chantier est ainsi le lieu où les actions et les décisions des personnages se matérialisent émotionnellement, où la lutte contre tout désir d'oubli, se trouve constamment œuvré par le processus de construction.

[...] des hommes calmement casqués de jaune la pelletaient avec méthode, s'aidant de machines, deux bulldozers puis une grue jaune. Les planches brisées de la palissade brûlaient sans flamme dans une excavation, poussant des spires de colle noire dans l'air. Tendus sur des piquets rouillés, du ruban rouge et blanc balisait le théâtre. Les fondations enracinées, toutes les matières premières livrées, on lança la superstructure et de nouvelles planches neuves traînèrent un peu partout, gainées d'un grumeau de ciment. (Echenoz 1988, 14)

Les verbes d'action comme « pelletaient », « brûlaient » et « balisait » ajoutent du dynamisme à la scène, immergeant le lecteur dans l'activité incessante du chantier. Echenoz crée une image vivante et en mouvement en mettant l'accent sur la coordination entre l'homme et la machine. Si le chantier représente une action qui contribue au rajeunissement de la ville, c'est qu'il renoue plus strictement avec une exploration de ses dynamiques de réaménagement, où chaque acte de démolition et de construction révèle les strates historiques et affectives enfouies, symbolisant ainsi un cycle continu de perte et de renouvellement. En cela, le chantier constitue une première incarnation de cette tension entre le passé et le présent, entre ce qui est en train d'être détruit et ce qui est sur le point d'être construit ; il est comme une métaphore du processus de deuil et de reconstruction personnelle, où l'ancien (les souvenirs, les fondations) soutient le nouveau (la croissance, le futur). La mémoire et l'oubli ne s'expriment alors qu'en se trahissant : c'est-à-dire que la mémoire emprunte plus subtilement au temps ce qui lui résiste et à l'oubli plus indirectement ce qui lui manque. Le chantier echenozien nous aide alors à penser, mieux que toute autre action ou ouvrage de l'homme, le passage de la temporalisation de la mémoire à une représentation de l'oubli.

Le suspens place les personnages dans un temps défini comme « pré-perceptif »<sup>7</sup> (Ricœur 1983, 27). Echenoz impose désormais des limites à la perception, l'intégrant dans une temporalité spécifique, profondément marqué par un « enfouissement dans la durée » (De Certeau 1990, 126). Fabre et son fils Paul, en se plaignant de cette atteinte à l'image de Sylvie et de cet enfermement du regard, développent une impatience de voir. Ainsi, voir devient une manière de concevoir le temps, répondant à une dualité entre atteinte et attente. Le chantier se joue alors du sentiment d'une perception temporaire où se crée le lien étroit entre deux temps : le temps du voir et le temps du voilement. Ces deux temps tout en s'efforçant de se mutualiser, s'enveloppe de manière à alterner entre les travaux de constructions accélérées et les brèves séquences du portrait de Sylvie en train de s'effacer<sup>8</sup>. Echenoz exploite ainsi habilement ce temps de voir pour expliciter de façon exceptionnelle l'image du temps.

Les étages burent Sylvie comme une marée. Paul aperçut Fabre une fois sur le chantier, l'immeuble allait atteindre le ventre de sa mère. Une autre fois c'était vers la poitrine, [...] Mais à partir des épaules, le chantier pour un fils devenait insoutenable, Paul cessa de le visiter lorsque la robe entière eut été murée. (Echenoz 1988, 14-15)

<sup>7</sup> « La prévision est expliquée d'une manière à peine plus complexe : c'est grâce à une attente présente que les choses futures nous sont présentes comme à venir. Nous en avons une « pré-perception » (*praesensio*) qui nous permet de les « annoncer à l'avance » (*praenuntio*). L'attente est ainsi l'analogue de la mémoire. Elle consiste en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore (*nondum*) ; mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées, mais un « signe » et une « cause » des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, proclamées d'avance.»

<sup>8</sup> Ici, la scène de l'effacement qui n'est jamais « tout à fait achevée » en dit davantage, dans sa brièveté, sur la façon dont l'écriture d'Echenoz réunit entre l'importance de l'événement et la durée que le récit lui consacre.



Si, le chantier témoigne d'un temps qui s'échelonne ; sa course néanmoins semble être jalonnée par l'image engloutie de la fresque qui se substitue au rythme des travaux de construction. L'oubli progressif de Sylvie, symbolisé par la construction de l'immeuble, crée un suspens où le passé n'est jamais complètement oublié, mais jamais entièrement présent non plus. Cette approche associe le chantier à une vision angoissante du temps, laquelle n'est pas le temps en soi, mais plutôt une réflexion sur le temps qui se double de la perception rendant immédiatement visible une vue morcelée du portrait de Sylvie. La métaphore de la marée, particulièrement évocatrice, illustre ici les va-et-vient de Fabre et de son fils Paul, oscillant entre le souvenir et l'absence. L'image de la marée montre comment les souvenirs de Sylvie, submergés par la progression des étages de l'immeuble, disparaissent dans un flux et reflux constant entre le souvenir et l'oubli capturant ainsi leur état de suspens mental et émotionnel.

On est particulièrement frappé par la manière dont Echenoz décrit l'expérience fondatrice de l'effacement proposant ainsi une approche du deuil à travers le prisme du temps perceptible. Le chantier parvient donc à inventer une spectacularisation qui excite le regard et anticipe l'action en cours. Les ellipses, les moments d'intensité, les ralentissements et les accélérations, ponctuent la narration de ce temps à l'œuvre donnant à voir, sur un ton plutôt restrictif, la manière dont ce temps vertical est perçu, ressenti et représenté. Echenoz présente ainsi la ville tel un palimpseste où les nouvelles constructions recouvrent les anciennes, leur ôtant leurs histoires et mémoires, créant ainsi un paysage en constante évolution. La mise en scène du suspens se situe ainsi à l'intérieur de ce temps vertical, elle s'identifie à lui, elle se superpose à l'enfouissement qui consiste à engloutir l'image de Sylvie donnant à voir une émotion relative à l'incomblable sur un ton plutôt restrictif. C'est dire que le suspens dans l'œuvre d'Echenoz est esthétiquement articulé entre deux temps : le temps de voir, créant un rythme qui génère un effet de coupure-lien et le temps de l'oubli. Ainsi, le temps du voir dans *L'occupation des sols* met en exergue la mémoire du deuil que tout homme doit se construire pour se déterminer à vivre.

Le mur construit, déconstruit, reconstruit, en même temps que les personnages sont formés, déformés, réformés, selon le rythme des espaces. C'est le suspens qui structure le rythme est ce qui fait le temps de l'oubli. Le suspens signale l'émoi narcissique des personnages insufflant à la mémoire plusieurs définitions possibles désignant ce qui est potentiel et en devenir, ce qui est présent mais non actualisé, ou encore ce qui exclut le voir pour s'en tenir à sa représentation. Or, la mémoire s'impose comme un fantasme autant que comme une réalité chez Fabre et son fils Paul. A ce titre, le mur constitue un espace transitionnel qui peut être utilisé à des fins de symbolisation personnelle. Certes, c'est dans l'accomplissement de ce temps vertical que se dévoile les intentions cachées des personnages. Le ressentiment de Fabre et de son fils Paul à l'égard de l'effacement du portrait de Sylvie fait plutôt place à une ré/action. L'acte de gratter le mur a justement valeur d'une urgence identitaire au sens où elle se révèle être une forme de conciliation. Or, l'effacement si redouté et souvent contesté se révèle par conséquent emblématique d'une mémoire fabulée qui contrefait, réinvente et recompose à contretemps l'oubli. Cette scène qui clôt le récit est peut-être celle qui exprime le mieux au lecteur la figure du recommencement puisqu'elle suggère une idée de l'oubli, plutôt qu'elle ne la souligne.

## 4. LA FIGURE DU RE-COMMENCEMENT : ENTRE GESTE ET RELANCE

Echenoz introduit par le geste une part d'improvisation et de spontanéité un peu fantaisistes qui prévaut son écriture sur l'oubli. La figure du re-commencement vient surtout situer l'acte de gratter dans le cadre d'une initiation qui transcende cette frustration de l'oubli en un geste qui l'adopte. Donner à ce geste une raison, pour feindre l'oubli, c'est justement lui trouver une forme concrète pour le traduire ; qui relève pourtant d'une indétermination des frontières entre l'une et l'autre. Ainsi, l'on peut dire que là où le souci de l'oubli libère la vision (c'est-à-dire : mène insensiblement les personnages à faire face à l'inoubliable), la recherche du temps l'exalte. Pour Fabre et son fils Paul, chercher à tenir en équilibre ce besoin de se réapproprier, au moins en apparence, une trace de leur passé devient le signe concret qui sous-tend intrinsèquement à une création renouvelée du souvenir. Ainsi, l'acte de gratter symbolise autant cet écho lancinant du passé où se répète immuablement l'illusion du futur.

Gratter, geste fondateur du récit, est détourné de ses attributs sémantiques pour servir un seul dessein : celui d'immortaliser l'image de l'absence. On constate alors que le geste appelle à une relance qui repose sur la quête de ce qui demeure nous incite, par ailleurs, à croire que la mémoire ne peut jamais si bien paraître que dans ce qui manque l'essentiel, comme l'insinue la dernière scène du récit ne nous apprenant absolument rien de ce qui va se passer après. Le geste préfigure, par conséquent, dans le récit d'Echenoz le devenir, le futur, ce qui s'ébauche (ce qui est en gestation). Il prend part à la création continue de la mémoire où dialoguent deux absences : l'infini détour par le retour sinon le recommencement par l'absence de fin. Du fait qu'il procède du désir de voir ce qui n'est aucunement constaté mais seulement induit. C'est dans cette esthétique du geste que s'opère le devenir perpétuel du souvenir révélant ainsi le sens de préserver son aspect, qu'il soit réussi ou manqué, marquant ainsi une nouvelle temporalité de l'oubli.

[...] celle du commencement ou, dirons-nous, du re-commencement (étant bien entendu que ce dernier terme désigne tout le contraire de la répétition : une inauguration radicale, le préfixe re impliquant dès lors qu'une même vie peut connaître plusieurs commencements). Son ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avènements possibles sans en privilégier aucun. La forme rituelle emblématique du commencement ou du re-commencement serait l'initiation qui, sous des modalités variables, est toujours présentée comme un engendrement et une naissance. Ce qui s'efface ou s'oublie alors, dans l'instant où surgit une nouvelle conscience du temps, c'est simultanément celui que l'initié n'est plus et celui qu'il n'est pas encore, le même et l'autre en lui. Le futur à retrouver n'a pas encore de forme, ou plus exactement il est la forme inchoative du présent. (Augé 1998, 49)

L'influence du temps sur Fabre se continue, et s'impose comme force de rappel au geste affirmant par là la nécessité de privilégier ce qu'il en mime des émotions en passant d'un devoir de fidélité au souvenir à la tentation de la relance. Sur le plan moral, le deuil révèle comment le geste peut-être à la source d'un acte de salut, illustré par Nietzsche dans son ouvrage *La généalogie de la morale*, décrivant cette attitude comme une posture où la mémoire est à la fois présente et déjouée par le biais ludique qui la pousse elle-même à bout, à sa limite, nommant « *un oubli actif* »<sup>9</sup>(Nietzsche, 169). Comme il se peut d'ailleurs

<sup>9</sup> Soulignons que : « [...] Nietzsche aussi bien que Valéry ouvrent l'espace pour cet éloge de l'oubli qui traverse leur pensée. Cet éloge voit dans l'oubli non point la négation ou la privation de la mémoire, mais son fondement et sa condition, il adosse la poétique de la mémoire à une poétique de l'oubli. » (Chrétien 2014, 49). Disponible

qu'il soit aussi à la source d'un mouvement nourri par une émotion d'excitation autodestructrice dans laquelle s'enlise bizarrement l'accès à l'irréversible d'une presque disparition. D'où se donne à voir de manière tout à fait laborieuse et parallèle la consistance et l'intensité émotionnelle du faire qui forment ensemble l'élan symbolique du geste. Ce déploiement du mouvement jette un regard qui, au sens physique du terme, évoque beaucoup plus les possibilités ouvertes à l'intentionnalité du geste qu'à son aboutissement. Ici, gratter « *fait acte de mémoire* »<sup>10</sup> (Ricoeur 2000, 19) qui donne une image des enjeux esthétiques permettant de réinstaller la relance où affleure la répétition du commencement laquelle s'en trouve fragilisée comme pour hâter la trace de l'oubli. Rappelons qu'à la différence de Borges<sup>11</sup>, Echenoz ne vise pas à élaborer une poétique de la mémoire, mais se situe du côté d'une puissance symbolique inhérente à l'éventualité de l'oubli, quelles que soient la visée et l'ambition du geste, il entend explorer un aveu potentiel. Il s'en dégage alors une ferveur et une vulnérabilité à la reconstruction d'une mémoire dans l'oubli.

Les personnages echenoziens tout en gardant toujours l'espoir de retrouver le portrait de Sylvie, entendent conserver et reproduire implicitement par l'acte de gratter une mémoire qui consiste moins à réparer l'oubli, ou à combler une absence, mais plutôt à ponctuer un travail de deuil et à s'autoriser une représentation de sa démesure et de ses limites. Les paroles de Fabre à son fils Paul, à la fin du récit, ne laissent guère subsister de doute ; puisqu'elles nous renseignent indéniablement sur le refus d'un oubli absolu. Néanmoins, l'acte de gratter ne consiste ni à s'abandonner à une prise de risque ni à se soumettre à l'oubli. Il se situe au cœur d'une tension entre la mémoire et l'oubli, et s'inscrit dans un ensemble de contraintes, valeurs et finalités. Gratter permet donc d'agir dans l'incertitude tout en aidant à donner du sens à cette action décrivant un moment de relance. D'où la dimension absurde de l'oubli, laquelle est de ce fait, sans issue.

Alors autant s'y mettre, autant gratter tout de suite, pas besoin de se changer, on a revêtu dès le matin ces larges tenues blanches pailletées de vieilles peintures, on gratte et des stratus de plâtre se suspendent au soleil, piquetant les fronts, les cafés oubliés. On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud. (Echenoz 1988, 21-22)

L'acte de gratter paraît emblématique de la démarche tout à fait insolite d'Echenoz qui consiste à défier ce que le geste empêche de voir. Cette scène agit comme une prémisse, situant l'action de gratter le mur au carrefour d'une dynamique stérile, où l'anticipation, la

---

sur : \*L'inoubliable et l'inespéré (Nouvelle Edition) (Jean-Louis Chrétien) (Z-Library).pdf [consulté le 13/07/2023]. La position morale de Nietzsche à propos de la mémoire relève essentiellement de la nature tragique du vécu dont elle est indissociable. Il écrit dans *La Généalogie de la morale* que : « *Seul ce qui ne cesse de faire souffrir reste dans la mémoire* » (p. 92). Ainsi, l'oubli s'avère être, paradoxalement, la définition même du seul moyen issu d'une volonté d'échapper à la dimension temporelle du souvenir : « Voilà, je le répète, le rôle de la faculté active d'oubli, une sorte de gardienne, de surveillante chargée de maintenir l'ordre psychique, la tranquillité, l'étiquette. On en conclura immédiatement que nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'instant présent ne pourraient exister sans faculté d'oubli. » (Voir, p. 86).

<sup>10</sup> L'expression « gratter pour faire acte de mémoire » est une métaphore riche qui renvoie aux nombreuses dimensions palliatives du deuil. Cet acte symbolise la découverte, la révélation et l'expérimentation de l'effacement. Il touche à des aspects psychologiques, culturels, historiques et artistiques, et représente une lutte constante contre le refus de l'oubli. En grattant le mur, les personnages s'engagent dans un processus actif de négociation ; ce qui enrichit leur perception du présent et les aide à construire l'avenir.

<sup>11</sup> Si le narrateur borgesien affirme que trop se souvenir l'empêche de penser, arguant que : « [...] Penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. » (p. 516). Pour Echenoz, l'acte de gratter permet de céder à l'impulsion du « voir » comme acte de résistance à l'oubli.

prévision et la planification sont quasi-indéchiffrables. Alors que la véritable intention derrière le geste demeure insaisissable, sa répétition constante évoque une dualité morale, menant à la fois au renoncement à voir et à la saturation de l'absence. L'écriture d'Echenoz réside dans cette tension de se laisser porter par le flux inconscient du geste, qui nourrit le désir de perpétuer la mémoire et dire le langage de ce geste. Il semble y avoir un besoin de fixer l'image de l'oubli aux yeux des personnages, de créer une sorte de fin à un vide qui contribue à susciter, en quelque sorte, un désir intrinsèque d'être l'auteur de son propre oubli. Certes, gratter délivrerait-il les personnages d'une culpabilité obsédante qui leur ouvrirait la voie d'un apaisement dans le geste ? Cette approche de l'oubli incorpore dans le récit les notions de mouvement, de temps et de rythme.

Ce qui intéresse principalement Echenoz n'est pas tant la capacité du geste à mémoriser l'oubli que son pouvoir d'action. Le geste remplit ainsi l'écart entre sensation et idée ; c'est cet écart qui est point de relance. Il est certes inéluctable que cet écart s'explique fondamentalement par un recours à des faux-fuyants. Or, le geste procure aux personnages l'envie de voir mais pas l'objet de ce voir, ni même l'accès à ce voir. Gratter n'est que l'appel à se laisser traverser par les rapports entre désir et besoin ; être travaillé par leur impact réciproque. Ce n'est que la relance qui permet d'ailleurs d'adhérer à la nature problématique du geste sans se laisser toutefois abattre par son pouvoir de l'inachevé. Ainsi, le geste saisissant le présent comme une brèche entre le passé et le futur, ancre indubitablement les personnages dans un processus de relance.

L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps : au futur, pour vivre le commencement ; au présent, pour vivre l'instant ; au passé pour vivre le retour ; dans tous les cas, pour ne pas répéter. Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle. (Augé, 1998, 75)

L'écriture du geste est ainsi une recherche de l'impossibilité à écrire la mémoire. Se pose alors la question de l'oubli à travers l'acte de gratter pour Fabre et son fils Paul. Dur travail mais sur lequel repose toute la symbolique de l'œuvre : gratter, ce n'est pas effacer le deuil qu'ils ont subi. Car, le deuil ne s'efface pas. D'autant plus l'oublier, puisque cela va revenir. Gratter, c'est au contraire inscrire le deuil subi pour ne pas en être soi-même l'inscription. C'est le mettre de côté pour mémoire, ne plus s'identifier avec, ne pas l'identifier à ce qui l'a causé. Car, c'est un geste qui interpelle la mémoire plus qu'il n'en informe sur l'oubli. Cela renforce l'impression d'un acte de persévérance, provenant certes d'une décision consciente s'exprimant dans la continuation d'un rêve ou d'un fantasme qui trouverait sa forme dans son élan même. Ne référant ni à la mémoire ni à l'oubli, c'est un acte qui tient de l'oubli et de la mémoire.

## 5. CONCLUSION

Il en découle une sorte de non-dit dans la réflexion d'Echenoz qui ne manque pas de gêner. L'acte de gratter laisse ainsi la porte ouverte à toutes les insinuations et cherche à perpétuer la mémoire qui en expose l'oubli. Ainsi, l'écriture d'Echenoz réentend, dans un souci de vouloir incarner cette crainte de l'oubli, décrire l'expérience de la limite la définissant comme une double perte (l'image de Sylvie et sa mémoire). L'oubli naît désormais lorsque ce temps du chantier, venant se superposer à celui de la perception visuelle, impose une certaine limite à la mémoire. En revanche, la mémoire, elle, se réalise dans l'oubli, tout en servant les finalités du souvenir. Bien qu'elle en soit complice, la

mémoire est, comme nous l'avons analysé, le cercueil du temps - puisqu'elle ne traite chez le personnage echenozien que d'un souvenir souvent associé à la mort, au deuil. L'oubli tient alors dans le récit echenozien à une défaillance et à une délivrance de la mémoire qui alimente la richesse de pouvoir les faire exister dans un même lieu afin d'en restituer les subtilités imprévisibles d'une spatialité (a)ménageant deux moments perceptifs : l'inscription et l'effacement. En cela, le mur constitue dans le récit le lien personnel et intime à l'oubli ou du moins à une représentation de l'oubli. Signalons,

Qu'un souvenir nous soit soustrait, que nous ne puissions le retrouver et en disposer, nous en faisons chaque jour l'expérience, et la nommons oubli. Mais cette soustraction vaut-elle perte ? L'indisponibilité d'un souvenir manifeste-elle qu'il aurait été détruit et perdu, auquel cas l'oubli serait pour la mémoire une puissance adverse et contraire, ou bien signifie-t-elles seulement que ce souvenir, présentement hors de nos prises, est dérobé, caché, mis en réserve, auquel cas l'oubli ne serait qu'un autre nom de la mémoire, son trésor latent, sa richesse virtuelle, un de ses modes essentiels ? (Chrétien 2014, chap. II, 45)

Nous en concluons que *L'occupation des sols* est un récit kaléidoscopique dont les richesses thématiques convergent le plus souvent vers un nœud moral central portant sur l'oubli et ses faux-semblants. Reconnaître l'oubli, plutôt que de le refouler, permet d'explorer les différentes facettes de soi-même qui peuvent être réactivées en raison d'un manque ou d'un excès. C'est également saisir en quoi le deuil peut relever d'une part de réel refusé et en quoi l'architecture fait partie d'un discours pensé et vécu comme le produit d'une relation perceptive, esthétique, voire symbolique. *L'occupation des sols* s'ancre en effet dans une réflexion tout à fait originale portant sur la limite comme condition du lien à la mémoire, plus fondamentalement, sur la possibilité même de l'oubli et sur l'ampleur du geste comme acte d'« engagement » à l'égard de cette mémoire. Echenoz tente alors d'explorer cela à travers la représentation du mur où l'acte de gratter révèle un désir égoïste de maintenir le souvenir et un besoin de transcender les limites de l'oubli. Cependant, l'acte de voir - qui n'est d'ailleurs jamais évident - révèle un cercle vicieux où le retour au souvenir tend finalement vers l'idée d'une im/possibilité de l'oubli. Gratter est en ce sens s'obliger à prendre un risque : oser voir en plus d'oser dire l'oubli. Cette scène paraît emblématique de la démarche d'Echenoz qui consiste à défier simultanément la littérature (les mots pour décrire ce retour interdit) et l'architecture (oser montrer ce retour interdit), chacun sur son terrain de prédilection. Les protagonistes oscillant entre l'absorption de la tâche et le report du tragique rappelle ici le mythe de Sisyphe<sup>12</sup>. C'est dans cet élan qu'ils rejouent la rencontre avec le souvenir de Sylvie : face à ce désir de re-voir, ils reproduisent inconsciemment certaines failles de leur narcissisme, leurs obsessions, leurs délires et déprimes ainsi que leurs tendances fétichistes.

**Note :** Cet article a été préparé sous la supervision du professeur Abderrahmane Ajbour dans le cadre de la rédaction de ma thèse de doctorat à l'École doctorale de l'Université Chouaïb Doukkali.

<sup>12</sup> Comme Sisyphe, les personnages echenozien affrontent l'absurdité de leur quête à travers les actions répétitives de l'acte gratter. Cependant, dans cette répétition et ce labeur, ils trouvent un moyen de lutter contre l'oubli semblable à la tâche éternelle de Sisyphe. Cela renforce l'idée que les efforts pour préserver la mémoire, bien qu'ils puissent sembler interminables et parfois vains, sont essentiels pour donner du sens à leur quête de mémoire. Cette absorption dans l'action, dans le « faire », comme engagement, est une manière de trouver un certain réconfort et une raison de continuer malgré l'absurdité apparente de la tâche.

## RÉFÉRENCES

*Corpus littéraire*

Echenoz, Jean. 1988. *L'Occupation des sols*. Paris : Éditions de Minuit.

*Livre traduit*

Borges, Jorge Luis. 2013. Funes ou la Mémoire. Dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès. Paris : Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, p. 516.

Nietzsche, Friedrich. 1900. *La Généalogie de la Morale*. Traduit de l'allemand par Henri Albert. 3e éd. Paris.

*E-book*

Augé, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris : Éditions Galilée.

Augé, Marc. 2019. *Les formes de l'oubli*. Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. dirigée par Lidia Breda.

Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Éditions Seuil.

Chrétien, Jean-Louis. 2014. *L'inoubliable et l'inespéré*. Paris : Desclée de Brouwer.

De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien. Arts de faire*, tome I. Paris : Éditions Gallimard (nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard).

Guyau, Jean-Marie. [1890] 2006. *La genèse de l'idée de temps. Premier appendice : la poésie du temps*. Paris : Félix Alcan.

Ricœur, Paul. 1983. *Temps et récit* (tome I). Paris : Éditions Seuil.

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

Truchot, Pierre J. 2022. *L'art d'oublier*. Préfaces de Laetitia Perret et Julie Nakache. Paris : Éditions L'Harmattan.

Zafrani, Avishag. 2023. *Philosophie du souvenir. Le temps et son double*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), coll. Humensis.

*Document consultable sur internet*

Bergson, Henri. Matière et mémoire. Cité par Claude Aubadia dans « Les deux mémoires selon Bergson ». *Espace prépas*. 2018. Disponible à l'adresse : <https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/culture-generale/les-deux-memoires-selon-bergson-7233.html> (consulté le 25 septembre 2024).

Derrida, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*. Paris : PUF, 76-77. Disponible à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0503291030.html> (consulté le 26 juillet 2023).

Guyau, Jean-Marie. [1890] 2006. *La genèse de l'idée de temps, Premier appendice : la poésie du temps*. Paris : Félix Alcan. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Gen%C3%A8se\\_de\\_l%27id%C3%A9e\\_de\\_temps/9](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Gen%C3%A8se_de_l%27id%C3%A9e_de_temps/9) (consulté le 27 juillet 2023).

## MOĆ SEĆANJA ZIDA ILI NEMOGUĆE PRIMIRJE ZABORAVA U ROMANU *OKUPACIJA ZEMLJIŠTA ŽANA EŠENOZA*

*Naše čitanje dela Okupacija zemljišta ima za temu istraživanje perceptivnog odnosa koji arhitektura i zaborav imaju prema žalosti. Cilj naše analize je dvostruk: da prikazemo kako zaborav osvetljava naše razmišljanje o žalosti i kako žalost obogaćuje zaborav kroz iskustvo brisanja. Odlučili smo da počnemo od percepcija koje izaziva zaborav kako bismo istražili razvoj njegovih narativnih, vremenskih i afektivnih odjeka kod Fabra i njegovog sina Pola, koji preispituju ponovno uspostavljanje „izgubljenog jedinstva” u portretu pokojnice. Zaborav je naročito prisutan u predstavi zida, koji se afirmiše u simboličkim granicama gesta koji stoji između vizije i akcije. Polazeći od ove saglasnosti pogleda i gesta, razmotrićemo na koji način i zašto je čišćenje zida, na kraju priče, shvaćeno kao moralna dilema koja primorava na razmišljanje i na pristanak na zaborav.*

Ključne reči: *zid, zaborav, percepcija, gest, žalost, Ešenoz*