

« Le Discours philosophique »

---

**Herman Parret**

***Une sémiotique des traces***  
***Trois leçons sur la mémoire et l'oubli***



Lambert-Lucas

La mémoire est une notion-carrefour : on parle non seulement de mémoire individuelle et de mémoire collective mais également de mémoire génétique, de mémoire historique, de mémoire archivale, de mémoire picturale, et même de mémoire informatique. Plusieurs disciplines peuvent être invoquées en vue de déterminer sa nature et ses fonctions: la psychologie surtout et la sociologie, mais également la psychanalyse, la déconstruction philosophique, voire la sémiotique. Cette *Sémiotique des traces* rassemble trois leçons : la première, plutôt philosophique, situe et évalue les pensées paradigmatiques de la mémoire (Aristote, Augustin, Husserl, Bergson) ; la seconde propose des pistes de sémiotisation à partir de la « mémoire archivale » de Foucault et de la « mémoire figurale » de Lyotard; la troisième se présente comme une pragmatique de l'exercice de la mémoire et de l'oubli. Peu de philosophèmes sont accompagnés d'autant de mystères et d'obscurités. Ce petit livre invite à approfondir un sujet souvent qualifié d'insaisissable.

*Herman Parret est professeur émérite de philosophie du langage et d'esthétique à l'Université de Louvain (Belgique). Il a enseigné dans plusieurs universités étrangères, en France et en Italie, dans les pays latino-américains et aux États-Unis. Ses publications portent sur la pragmatique linguistique et philosophique, la sémiotique textuelle et visuelle, l'épistémologie de la linguistique et de la sémiotique, l'esthétique philosophique et la théorie de l'art. Il a publié chez Benjamins, Mouton, De Gruyter, Mardaga, Ousia, De Boeck, Academia, Hermann et Lambert-Lucas, ainsi qu'aux Éditions du CNRS, aux Presses Universitaires de Louvain et aux Presses Universitaires de Limoges. Il est l'auteur de près de trois cents articles et traduit en de nombreuses langues.*

En couverture : Dante Gabriel Rosetti, *Mnemosynè*,  
huile sur toile, ca1867-ca1881,  
Wilmington, USA, Delaware Art Museum.







*La collection **Le Discours Philosophique** accueille des études originales qui appréhendent la philosophie dans sa dimension langagière ou discursive, sans dissocier texte et contexte mais en rapportant l'instauration d'un mode de pensée aux institutions et aux pratiques sociales et scripturales, formes et genres grâce auxquelles il s'élabore et s'expose. Y figurent des travaux qui s'inspirent de la stylistique, de la rhétorique, de la sémiotique, de l'analyse du discours ou d'autres disciplines des sciences humaines et de la philosophie elle-même.*

Dans la même collection

*Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, par Thomas Franck.

*Le discours spéculatif, Approche sémiotique*, par Jean-François Bordron.

*Détrôner l'Être. Wittgenstein antiphilosophe ? (en réponse à Alain Badiou)*, par Antonia Soulez.

*Lire Derrida ? Autour d'« Éperons. Les styles de Nietzsche »*, sous la direction de Dominique Maingueneau et Mathilde Vallespir.

*La Philosophie comme institution discursive*, par Dominique Maingueneau.

*Les Formules philosophiques. Détachement, circulation, recontextualisation*, sous la direction de Francine Cicurel et Frédéric Cossutta

*La Vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, sous la direction de Frédéric Cossutta, Pascale Delormas et Dominique Maingueneau.

À paraître

*Lire Bergson : « Le Possible et le Réel »*, sous la direction de Frédéric Cossutta (1<sup>re</sup> éd. Paris, Puf, 1998).

*Descartes et l'argumentation philosophique*, sous la direction de Frédéric Cossutta (1<sup>re</sup> éd. Paris, Puf, 1996).

« Le Discours philosophique »  
sous la direction de Frédéric Cossutta

---

Herman Parret

# Une sémiotique des traces

## Trois leçons sur la mémoire et l'oubli





## Première leçon

### Mnemosynè ou L'art de la mémoire

#### L'histoire de « mémoire »

« Mémoire », il est vrai, est une notion-carrefour : on parle non seulement de « mémoire individuelle » et « collective », mais également de « mémoire génétique », de « mémoire historique », de « mémoire ethnique », de « mémoire archivale », de « mémoire picturale », voire de la « mémoire des ordinateurs ». Plusieurs disciplines et perspectives théoriques peuvent être invoquées en vue d'une détermination de sa nature et de ses fonctions : la psychologie surtout et la sociologie, mais également la psychanalyse, la déconstruction philosophique, voire la sémiotique. Cette première leçon aura un diapason plutôt philosophique, la seconde proposera des pistes pour une sémiotisation de la mémoire, et la troisième, sur l'oubli, se souciera peu des contraintes disciplinaires.

L'histoire de la notion de « mémoire » en mythologie, en philosophie et dans les sciences humaines et sociales est d'ailleurs complexe. Le mythe nous parle de *Mnemosynè*, Mémoire, qui est, à l'époque archaïque, une déesse, mère des neuf Muses. Elle préside à la haute poésie : le poète est un possédé de Mémoire. Versifier, pour Homère, est se souvenir. Cette divinisation mystique et extatique fait de la mémoire une sagesse même, *sophia*. La mémoire est placée au commencement, elle est la matrice où s'inventent tous les arts humains, où naissent toutes les fabriques de l'homme, y compris la fabrication des idées. *Mémoire* et *invention* sont assimilées dans ce qui serait appelé aujourd'hui la « créativité ». Pour penser, pour créer, l'homme a besoin de la machine mnémonique, instrument mental qui génère toutes les productions de l'esprit.

Mais on assiste très tôt dans l'Antiquité à une dépréciation et à une laïcisation de la mémoire. Les systèmes rhétoriques, comme

celui de Cicéron, évacuent la Mémoire dans la « Seconde Rhétorique » avec la Prononciation. Mémoire et Prononciation sont devenues ainsi des suppléments sans grande importance des trois disciplines de la « Première Rhétorique », *inventio*, *dispositio* et *elocutio*. La mémoire deviendra même un objet de scepticisme de la part des rhétoriciens, et les instructions formulées dans les traités de rhétorique se réduisent à l'entraînement et à l'acquisition d'une technique mémorielle. Il semble bien que cette dévalorisation de la mémoire est déjà à l'œuvre chez Platon, où la construction du savoir philosophique en tant qu'*épistémè* est souhaitée indépendante de la mémoire. Aristote, de son côté, détache la mémoire de l'histoire mythique : de mythique, la mémoire devient pleinement psychologique<sup>1</sup>. En effet, la mémoire sera définie dès à présent, et dans Aristote en premier lieu, par le triple psychique [temps, image, perception]. La fonction psychique de la mémoire, tout au cours de l'histoire de la philosophie, sera considérée comme mystérieuse et difficile à cerner. Le mystère réside dans le fait que l'être humain, par la mémoire, peut actualiser des impressions ou des informations passées qu'il se représente *comme passées*<sup>2</sup>. Un grand nombre de découvertes à ce propos ont fasciné les philosophes et les psychologues de la mémoire. Ainsi, on a promptement compris que les possibilités de stockage de la mémoire sont déterminées par l'utilisation du langage, que les séquences mémorielles se déroulent canoniquement comme des récits, que la mémoire est manipulée par la censure individuelle, par les intérêts de l'affect et du désir, par le contrôle social. Écrivains et poètes ont été éblouis par le fait que la mémoire déborde aisément par ses fantaisies, voire par ses déformations.

La philosophie de la mémoire au Moyen Âge donne à nouveau un grand prestige à la mémoire<sup>3</sup>. Ainsi la remémoration est considérée dans la grande tradition médiévale comme un processus de *visualisation mentale* ou *cognitive*. Albert le Grand illustre la

---

1. Cette psychologisation de la mémoire instaurée par Aristote aboutit tout droit au livre bien connu de A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist. A Little Book about a Vast Memory*, London, Penguin Books, 1968.

2. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 105 et suiv.

3. Le grand classique concernant la conception de la mémoire au Moyen Âge est Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 [*The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge U.P., 1990]. Voir également *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 [*The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images*, Cambridge, Cambridge U.P., 1998].

conviction bien ancrée qu'un modèle spatial de mémoire sert de condition essentielle à la cognition dans toutes ses fonctions. Retenons également que la remémoration est vue par les scolastiques comme un véritable dépistage, *investigatio*. L'actualisation des « marques » de la mémoire est une *interprétation* entraînant toute la rhétorique de l'*invention* et mobilisant la faculté créatrice de l'imagination. Ainsi la mémoire redevient une figure noble de la connaissance. L'idée augustinienne du « verbe intérieur » trouve ici sa place : l'entendement dans la connaissance que procure la mémoire, pour Augustin, est évidemment illuminé par la grâce. La mémoire met le sujet en contact avec une « vérité intérieure » et ce pouvoir de la mémoire transcende les paroles proférées dans les langues historiques.

Toutefois, la noblesse de la mémoire est à nouveau sérieusement mise en question au moment de l'invention et de l'emploi du livre et de l'imprimerie. L'« histoire de la mémoire » en est totalement bouleversée. Il est vrai sans doute qu'une certaine maîtrise de cette mémoire « sauvage », incontrôlable et fantaisiste est exercée même quand elle est engloutie dans les livres. Reste que l'imprimerie révolutionne la mémoire : dans le texte imprimé la mémoire est progressivement extériorisée. La « mémoire écrite » dilate rapidement la mémoire individuelle et collective de sorte que Yates a pu écrire que le livre est l'agonie de l'art de la mémoire<sup>4</sup>. Il va de soi que la soi-disant *culture textuelle* est avant tout une *mémoire écrite*. Cette mémoire-là est, entre autres choses, *archivale* – on en parlera *in extenso* dans la seconde leçon.

Cette histoire confuse et complexe de la notion de mémoire ne peut faire oublier une certitude qui parcourt toute la philosophie de la mémoire. C'est qu'avec la mémoire, son contraire fait partie de son sens. Se souvenir, c'est ne pas oublier. L'ombre du négatif accompagne la mémoire, et notre troisième leçon sera entièrement consacrée aux forces constitutives de l'oubli. Mais étonnons-nous, en guise d'introduction à l'analyse de l'énigmatique faculté de la remémoration, de l'extrême métaphorisation quand il s'agit de concevoir la nature de la mémoire et des souvenirs.

### **Métaphores de la mémoire et des souvenirs**

La mémoire est dite *thesaurus*, trésor, magasin, chambre forte, elle est *tabula*, tablette, empreinte<sup>5</sup>. La métaphore architecturale du

4. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Ark Paperbacks, 1966.

5. Voir Mary Carruthers, *op. cit.*, « Les modèles de la mémoire », p. 29-73.

magasin et du trésor et la métaphore scripturale de la tablette se complètent adéquatement. Platon énonçait bien figurativement dans le *Théétète* que les souvenirs sont emmagasinés dans la mémoire comme des pigeons dans un colombier. Il semble que le Moyen Âge a exploité à fond la relation métaphorique entre les oiseaux, surtout les pigeons, et les souvenirs. Et pourtant, cet assemblage des souvenirs n'a rien de chaotique, mais elle présente une organisation interne : la mémoire sans ordre serait comme une bibliothèque sans catalogue. C'est bien cette structuration mentale des souvenirs qui marque les « lieux de mémoire ». Elle dépend de la nécessité d'un tri, d'une sélection. On peut s'entraîner par des mnémotechniques à trier, à sélectionner, toujours en fonction du crible de la mémoire qui est l'organisation interne de « magasin » mnémonique.

Platon introduit dans le *Théétète*<sup>6</sup> la métaphore de la mémoire comme jeu de tablettes de cire, *tabula memoriae*, et il dit l'emprunter à Homère :

Suppose ... qu'il y ait dans nos âmes une *cire imprégnable* : en l'un de nous, plus abondante, en l'autre moins ; en celui-ci plus pure, en celui-là plus encrassée ; et plus dure ou bien, chez d'aucuns, plus molle, ou, chez certains, réalisant une juste moyenne. [...] C'est un don, affirmerons-nous, de la mère des Muses, Mnemosyne : tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que *nous avons vu, entendu* ou en nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui *s'imprime*, nous en aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'imprimer, nous l'oublierions et ne le saurions point.

La mémoire, dans ce texte célèbre, est présentée comme un bloc de cire où les souvenirs sont des « marques », des sceaux dans la cire sur le modèle d'une inscription, d'une incision. La psychologie de la mémoire d'Aristote, mais aussi de Cicéron et d'Augustin tout comme de Dante, reprend cette idée platonicienne selon laquelle la mémoire est une surface enduite de cire et empreinte d'*images*. Toutefois, les images sont dites non pas des *copies* d'une réalité pré-existante mais plutôt des *dessins* ou des *figures*. Voici ce qu'Aristote en dit :

Le souvenir est une image mentale [*phantasma*], une apparence *physiquement inscrite* sur la partie du corps qui constitue la mémoire. Ce phantasme est l'aboutissement de tout un processus de perception sensorielle (de source visuelle, auditive, tactile ou olfactive). Comment est

---

6. Platon, *Théétète*, 191 d-e.

formée cette image mentale ? Le mouvement qui se produit imprime *comme une empreinte* l'impression sensible, comme on dépose sa marque avec un sceau.<sup>7</sup>

Et Dante ne dit pas autre chose quand il soutient que les êtres humains, pour connaître, doivent se *souvenir* de *phantasmes* formés physiquement. Il y aurait par conséquent pour Dante des *phantasmata* qui sont des empreintes physiques et il existerait une procédure de réactivation de ces *phantasmata* dans la remémoration. Conception passablement contemporaine, dirions-nous, naturaliste même. Les métaphores choisies pour marquer le lieu des souvenirs suggèrent que les *imagines* occupent un espace physique. Le « lieu de la mémoire », déclare Albert le Grand, est un espace que l'âme elle-même fabrique afin de pouvoir engranger des images. Et ces images sont « gravées » dans de la matière physique. Chaque phantasme mémoriel est dit d'une certaine façon physiquement présent dans la matière du cerveau. Autre présupposé courant dans les philosophies de la mémoire : la nature matérielle et donc spatiale des images mnémoniques implique également que les Anciens et les Médiévaux pensent la remémoration comme une sorte de lecture oculaire, comme un processus visuel. C'est bien « l'œil de l'esprit » qui redécouvre les « vérités intérieures » : se souvenir est *lire des lettres*, et non pas contempler passivement une copie représentant un objet ou un évènement dans la réalité. Dante parle du « livre de la mémoire ». Visualisation mentale d'une « vérité intérieure », telle est la remémoration en tant que reconnaissance.

De telles métaphores ne sont pas absentes des grandes philosophies de la mémoire que sont celles d'Aristote, de Husserl, d'Augustin et de Bergson. Cette première leçon se consacre à la mise en scène des intuitions centrales de leurs conceptions de la mémoire. La question aristotélicienne « de quoi je me souviens » a une certaine antériorité sur les autres : on fait donc un détour par le dehors en évoquant le versant *objectal* avant de procéder à l'étude du versant *subjectal*, le retour sur soi-même, sur le sujet qui se souvient et se remémore, en introduisant dans la conception de la mémoire d'abord le principe husserlien d'*intentionnalité* et ensuite le geste augustinien *intériorisant* la mémoire et l'amendement bergsonien qui la *temporalise*.

---

7. Aristote, *De memoria et reminiscencia*, 450a30 (dans *Petits Traités d'histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1953).

### Aristote : de quoi me souviens-je ?

Aristote nous offre dans le petit traité *De memoria et reminiscentia* une fascinante et systématique philosophie psychologisante de la mémoire. La distinction essentielle qu'Aristote travaille, est celle de *mnèmè-memoria* et *anamnèsis-reminiscentia*. La *mnèmè-memoria* désigne plutôt un moment passif : c'est le *pathos* d'une simple présence à l'esprit d'une image du passé révolu : tout simplement, une image du passé me vient à l'esprit. Le paradoxe menaçant concerne l'énigme de la présence en image d'une chose absente que cette *eikon* ou image représente. Qu'en est-il de cette *eikon* à la fois présente et valant pour une autre chose qu'elle signifie ? Le *Théétète*, comme on l'a noté, avait résolu, au moins apparemment, l'aporie en conférant à l'idée d'empreinte (de *tupos*) une force explicative en dépit de son caractère clairement métaphorique. *Tupos*, empreinte, trace : l'énigme de la présence en image d'un passé révolu n'est pas résolue en rendant une métaphore explicative, et pourtant Aristote ne sait faire mieux que Platon. La problématique de la présence en image du passé produit l'idée de *trace*, effet d'une impulsion initiale dont cette trace serait en même temps le signe, un effet signe de sa cause, énigme et paradoxe de la trace.

La psychologie de la mémoire chez Aristote est de toute évidence une *psychologie somatique*. Les marques mnémoniques sont en fait des *affections* physiologiques de l'âme. L'organe récepteur est « impressionné » par la marque mnémonique, comme suggère la métaphore du sceau dans la cire. Voici donc une conception essentiellement somatique de la nature des images mnémoniques. Au Moyen Âge, Thomas d'Aquin et Albert le Grand parmi d'autres, déterminent, eux aussi, la mémoire comme fonction de l'âme sensitive. Par conséquent, la *perception* est une condition *sine qua non* de n'importe quel processus mnémonique. Aristote affirme conséquemment que même les images oniriques ont une origine perceptive : il est vrai que les images mentales nous reviennent *en rêve* de façon *spontanée* et non comme l'effet d'une remémoration consciente, mais ceci ne met pas en question leur origine perceptive. La faculté de se remémorer ne fonctionne ainsi que par le travail des sens. Toutefois, outre la mémoire des objets perçus par les sens, Thomas distinguera subtilement un type de mémoire appelée « intellectuelle » : le type de mémoire qui retient des abstractions, des objets de pensée plutôt que des perceptions sensibles, relève de l'intellect. La mémoire humaine, pense Thomas, est un don à la fois matériel puisque la mémoire conserve

l'impression des « ressemblances », et plus que matériel, car les hommes peuvent garder en mémoire des opinions et des jugements et énoncer des prédictions à partir de leurs souvenirs. Reste que le sceau imprimé dans la substance de l'imagination et de la mémoire est premier avant d'être présenté à l'intellect en tant que « marque » intelligible. Thomas rend ainsi la doctrine aristotélicienne de la mémoire plus complexe. Il considère les idées abstraites *comme si* elles étaient distinctes des phantasmes de la mémoire, mais non comme existant séparément. Et il explique que les phantasmes étant des formes produites par les organes des sens, leur mode d'existence est différent de celui de l'intellect. Et pourtant, il faut que d'une manière ou d'une autre les concepts comme « souvenirs de l'intellect » soient *imprimés* dans l'intellect récepteur, de même que la couleur est imprimée sur la pupille de l'œil. Par conséquent, même si la mémoire de concepts est plus « immatérielle » que la mémoire de percepts des sens, ces deux mémoires sont fondamentalement analogues. Enracinement corporel des deux types de mémoire, la mémoire des concepts et la mémoire des percepts, voilà sans doute la plus grande énigme de l'apport thomiste à la psychologie de la mémoire.

Reste à définir davantage ce dont je me souviens, cette « marque mnémonique », et on se restreint ici aux souvenirs des percepts du monde. Cette marque mnémonique est une *image* ou plutôt une *figure*. La mémoire emmagasine les « ressemblances » des objets du monde, voire des événements, une fois qu'elles sont apparues et nous ont affectés. Ces « ressemblances » ne sont pas de simples répétitions mimétiques ou des « copies » du réel. Par conséquent, la marque mnémonique n'a pas la même *forme sensible* que les formes des objets du monde. Ce qui ne réduit pas cette marque mnémonique à une simple abstraction, un calcul, un algorithme ou un pur schéma. « Dessin » ou « figure » plutôt que « copie » ; « tableau » plutôt que « portrait », pour plusieurs raisons : parce que l'image mnémonique en tant que figure a une implantation pathémique ou émotionnelle, et parce que la mémoire ayant une utilité intellectuelle décisive intervient dans la plupart des processus rationnels. On peut même dire que, dans un sens précis, chaque remémoration est une *reconnaissance* à partir d'une compétence passionnelle aussi bien que rationnelle. En effet, chaque acte mnésique *est* une cogitation, un *jugement*. Aristote va même jusqu'à dire que la réminiscence est une sorte de syllogisme<sup>8</sup>. La mémoire est une universelle machine à penser, la *machina memorialis*.

---

8. Aristote, *op. cit.*, 453a.

« Pour créer, pour penser, l'être humain a besoin d'un instrument mental, d'une machine, et cette "machine" existe dans les réseaux complexes de sa mémoire »<sup>9</sup>. En tant qu'occasion personnelle, le souvenir ou l'anamnèse subissent nécessairement des interférences émotionnelles et pathémiques. Ainsi la crainte, le désir, l'inconfort « façonnent » la « figure » qu'est la marque mnémonique.

Essayons de comprendre ce qu'il en est de cette composante émotionnelle dans l'acte de remémoration. La théorie rhétorique des *phantasiai* proclame que les images mnémoniques sont composées de deux éléments : la « ressemblance » (*similitudo*) qui constitue l'indice ou le signe cognitif de la « chose » remémorée, et l'*intentio*, c'est-à-dire l'inclination, l'attitude que nous avons à l'égard de l'expérience remémorée. À cause de l'*intentio* les souvenirs sont des images qui possèdent toutes une « coloration » émotionnelle. C'est qu'ils sont des « affects » corporels – *affectus* nomme d'ailleurs toutes les sortes de réactions émotionnelles. L'*intentio* en latin concerne des attitudes, des visées, des mouvements vers lesquels incline l'individu qui se souvient, tout comme l'état de concentration physique et mentale requis pour se souvenir. L'*intentio* implique une sorte de jugement, mais un jugement qui n'est pas purement rationnel. Si on peut parler de jugement, c'est que les souvenirs ne sont pas engrangés au hasard : ils sont rangés dans des « lieux » particuliers et ils prennent certaines colorations en partie en fonction de données personnelles, émotionnelles et passionnelles, et culturelles même. Cette attitude émotionnelle est, en termes contemporains, une « tension créatrice » qui permet à la mémoire de s'accomplir de manière productrice. L'idée de « mouvement de l'esprit » qu'Augustin introduit dans sa conception de la mémoire, implique l'*affectus* tout comme l'*intentio*. Nul doute que l'*intentio* fait partie intégrante de toute image mnémonique : elle représente le ton et l'attitude que nous adoptons à l'égard d'une expérience, et c'est en ravivant l'*intentio* que nous serons capables de retrouver nos souvenirs. On pourrait conclure provisoirement en disant qu'une telle psychologie ne laisse aucune place au souvenir objectif ni au souvenir inconscient puisque chaque chose dont l'individu se souvient doit obligatoirement être marquée par une intention pour être ancrée dans les lieux de mémoire<sup>10</sup>.

9. Mary Carruthers, *Machina memorialis*, p. 17. Tout le chapitre 2, « Description de la neuropsychologie de la mémoire », offre une analyse systématique de la doctrine aristotélicienne et thomiste de la mémoire (p. 75-122).

10. Ce passage est inspiré par M. Carruthers, *op. cit.*, p. 26-28.

Il est intéressant de noter que, comme toute la tradition rhétorique, la psychologie aristotélicienne de la mémoire, pleinement somatique, génère une anthropologie, une pédagogie, une diététique même. Anthropologie des âges et des tempéraments<sup>11</sup>, par exemple, là où Aristote explique que la mémoire des jeunes et des vieillards ne fonctionne pas de façon optimale puisque leurs corps est en pleine mutation, ou que les tempéraments mélancoliques sont trop fluides pour bien retenir les marques mnémoniques et pour contrôler et diriger l'acte de réminiscence. Pédagogie avec des entraînements ou exercices mnémotechniques, diététique même avec des conseils bien pratiques de « bonne mémoire ». Le cerveau doit rester froid et humide, explique Aristote, pas de surchauffement par conséquent, pas d'activités immodérées y compris sexuelles : seuls les joies tempérées et les plaisirs honnêtes favorisent l'entretien de la mémoire.

Il faut admirer chez Aristote que plus saisissante encore que sa philosophie de la *mnèmè-memoria* est sa conception de l'*anamnèsis-remiscentia*. Aristote remarque dans le second chapitre de son traité que la remémoration est un processus psychologique bien spécifique, à distinguer du procédé de l'emmagasinage dans la mémoire. L'anamnèse est constituée par l'effet d'éloignement dans le temps qui donne à l'expérience de l'*anamnèse-remémoration* l'aspect d'un franchissement de distance suscitant des syntagmes comme « depuis combien de temps », « il y a longtemps », et même des adverbes simples comme « récemment », « jadis », « autrefois », toutes des expressions qui laissent entendre la passéité du passé, l'éloignement du présent. La grammaire nous aide à exprimer ainsi l'expérience de l'anamnèse-remémoration. Aristote décrit en détail les opérations cognitives qui sont à l'œuvre dans cette dynamique. Le Stagyrite note qu'il est toujours possible de parcourir l'intervalle dans les deux sens à partir du temps pris comme repère, le présent ou le passé. Et il insiste que la remémoration est un processus actif qui met en œuvre des techniques bien éprouvées comme l'*association* : les impressions mnémoniques emmagasinées sont retrouvées aux moyens d'autres choses qui leur sont associées soit par un lien logique, soit par l'« habitude ». C'est la nature spatiale des images mnémoniques qui permet, par une série de techniques et d'exercices consciemment appliqués, de former des associations remémoratives sûres. Aristote semble donner un certain privilège à

---

11. Aristote, *op. cit.*, 453a20.

l'*association par lieux*. On remémore mieux si l'on suit la chaîne des lieux (*apo tupon*) : on parcourt la disposition spatiale des objets situés l'un à côté de l'autre qu'ils soient voisins, semblables ou contraires<sup>12</sup>. Cette intuition aristotélicienne a été intensément exploitée au Moyen Âge. Albert le Grand suggère que les « lieux » mentaux se rattachent, de façon associative, à un contenu, – et je cite Albert – « par l'analogie, le transport et la métaphore ; pour la 'joie' par exemple, le 'lieu' qui présente le rapport le plus étroit de similitude est la 'cour du cloître' (*pratum*), pour la 'faiblesse', c'est l'infirmerie (*infirmaria*), pour la justice, c'est la salle d'audience (*consistorium*) »<sup>13</sup>. Il n'y a pas de connaissance directe d'un objet, selon Albert, puisque tout savoir dépend nécessairement de la mémoire qui consiste en espaces figuratifs.

Aristote, suivi des scolastiques, propose que les liaisons associatives les plus puissantes soient formées *de consuetudine*, par *habitude*, plutôt que *de necessitate*, par *logique*. La remémoration, maillon décisif entre un état de connaissance et son activation, peut être déterminée comme *habitus*, mais une habitude qui est un *savoir-faire*, une *sapientia*, une intelligence pratique qui n'est pas sans effets éthiques. L'intelligence pratique, mais, plus en général, le raisonnement, le calcul même peuvent faciliter l'évaluation des laps de temps écoulés. Il est vrai que le grand moment de l'étude du rappel mnémonique a été l'associationnisme. L'associationnisme pourtant n'avance pas des procédures purement mécaniques. Il repose plutôt sur la tendance à traiter les phénomènes de mémoire dans le sillage de l'*imagination*, et c'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte d'entrelacement de la mémoire et de l'imagination. Sans imagination, pas de remémoration. La mémoire opère, pourrait-on dire, dans le sillage de l'imagination. Il est intéressant de faire remarquer que l'imagination, située généralement en bas de l'échelle des modes de connaissance, concerne les affections implantées dans le corps humain. C'est ainsi que le corps, à travers l'imagination, génère la remémoration. La psychanalyse ne dit pas autre chose. Le recours au rêve, dans la pratique psychanalytique, implique le rappel des souvenirs et c'est aux opérations de libre association que s'applique le travail d'interprétation. De la psychologie somatique d'Aristote à la doctrine freudienne il y a évidemment un long chemin qui passe par plusieurs autres bornes essentielles, celle entre autres de la phénoménologie husserlienne de la mémoire.

---

12. Aristote, *op. cit.*, 415b18.

13. Cité par M. Carruthers, *op. cit.*, p. 25.

### Husserl : comment me souviens-je ?

L'analyse husserlienne de la mémoire reste « objectale » dans une première phase<sup>14</sup> où Husserl définit l'objet de la mémoire, le souvenir, parmi un ensemble de types d'images, quelque peu à la manière d'Aristote. Le souvenir, *Erinnerung*, est évidemment distingué de la simple présentation perceptive, mais également de toute une gamme de « présentifications » (*Vergegenwärtigungen*), celle, par exemple, de la chose « dépeinte » par un portrait représentant un être réel, mais absent, ou celle où la présence est feinte par une fiction, ou celle où le monde est imaginé de façon hallucinatoire et fantaisiste. Figurer le passé « en images » est une autre chose, et le souvenir est un type d'image bien spécifique. C'est que, pour la phénoménologie, « se souvenir » est un *acte intentionnel* dont la noèse et le noème sont inextricablement liés. On se souvient toujours d'un quelque chose noématique, et ce quelque chose « revient » dans la mémoire par un processus noétique. La noèse, par conséquent, est la *visée* : comment se souvient-on ? Le noème est la *chose visée*, les souvenirs, si l'on veut, « les souvenirs qui se ruent au seuil de la mémoire » comme disait Augustin, des contenus spécifiques jamais totalement vides et informes puisqu'ils sont toujours marqués par un *mode de donation*. La phénoménologie insiste sur le rapport de *familiarité* dans la relation noético-noématique : même si le souvenir doit « revenir » puisqu'il se trouve à une certaine profondeur qui doit être pénétrée par la visée mémorielle, il est vécu comme appartenant à l'intériorité du sujet intentionnel.

L'analyse s'enrichit alors de son versant « subjectal » exploité pleinement dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*<sup>15</sup>. C'est bien dans le cadre d'une phénoménologie de la constitution du temps comme flux de la conscience, soustraite par réduction à toute naturalité et à toute objecticalité, que Husserl introduit la distinction précieuse entre *réretention*, ou souvenir primaire, et *reproduction* ou « ressouvenir », c.-à-d. souvenir secondaire. Cette distinction entre deux types de souvenirs est en même temps une distinction de deux types de mémoire. Le premier type de mémoire est *réretentionnelle*. La réretention se tient dans le champ du présent : elle consiste en l'expérience de commencer, continuer et finir pour le même objet

14. Voir surtout E. Husserl, *Phantasie, Bild, Bewusstsein, Erinnerung* (éd. par E. Marbach), Dordrecht und Boston, Nijhoff, 1980.

15. Trad. fr. de H. Dussort, Paris, Puf, coll. « Épiméthée », 1964.

avant qu'il ne sombre dans le passé révolu. Il y a rétention quand quelque chose se maintient en bordure de la perception, et cette rétention participe encore de la perception qui cesse de s'identifier à l'instant qui simplement passe. Husserl parle volontiers de « modification interne » de la perception pour dire qu'une même chose commence, continue et cesse. Le souvenir primaire ou rétention est ainsi caractérisé comme une queue de comète qui s'accroche à la perception du moment. La mémoire rétentionnelle est omniprésente et très active dans la vie quotidienne. Elle marque la vie perceptive de tout moment : ces souvenirs primaires ou rétentions sont des « vécus du temps » qui donnent à notre expérience la propriété de durée, de permanence, de continuité, de persistance des perçus, comme dans la perception du son qui continue à résonner et dans la saisie de la mélodie.

Le ressouvenir (ou souvenir secondaire), plus proche du souvenir comme en parlaient Aristote et les scolastiques, se distingue de la rétention en ce qu'il peut se produire de façon indépendante, sans se rattacher directement à des perceptions : nous nous souvenons par exemple d'un tableau que nous avons vu à une exposition<sup>16</sup>. Il est alors manifeste, écrit Husserl, que le phénomène du souvenir a dans son ensemble exactement la même constitution *mutatis mutandis* que la perception de l'objet sans se rattacher à cet objet en toute continuité. Nous parcourons notre mémoire et nous avons du tableau réel une « quasi »-perception. À l'encontre de la rétention cette quasi-perception se réalise dans l'absence de l'objet. Dans le ressouvenir ou le souvenir secondaire le présent temporel est remémoré, re-présenté : ce présent temporel est passé et ce passé remémoré n'a rien d'un passé perçu, donné et intuitionné de façon primaire. Mais cette quasi-perception d'un objet du passé peut être extrêmement impressionnante et imaginative : « je me suis souvenu de cela » ne veut pas dire simplement que l'on redonne conscience à l'objet puisque tout l'horizon temporel sur lequel l'objet se profile, est également entraîné : tout un « contexte » temporel apparaît dans sa plénitude quand le passé est remémoré. La phénoménologie du flux de la conscience est évidemment intéressée à projeter de la durée et de la succession dans le passé remémoré. C'est la tendance primordiale du phénoménologue de faire correspondre au flux de la conscience intime du temps une durée et une succession dans l'objet « quasi perçu » dans un passé remémoré. Si l'on regarde les ressouvenirs de plus près, on constatera qu'ils effectuent une correspondance entre le

---

16. Voir *Leçons pour une phénoménologie de la conscience...*, § 14-33, p. 50-94.

flux de conscience et la durée dans l'objet « quasi perçu » sous diverses formes et gradations. Husserl :

Ou bien nous l'accomplissons simplement au vol, comme lorsqu'un souvenir « surgit » et que nous avons en vue, le temps d'un clin d'œil, ce qui est remémoré : ce dernier y est vague, il apporte peut-être intuitivement une phase instantanée privilégiée... Ou bien nous accomplissons un souvenir réellement reproducteur, ... en qui l'objet temporel s'édifie à nouveau complètement dans un *continuum* de re-présentations.<sup>17</sup>

Quoi qu'il en soit, on retiendra l'analyse subtile des différents types de mémoire comme des « vécus de temps » chez Husserl et surtout la distinction bien originale entre *réention* et *ressouvenir*. Il est intéressant de noter que dès 1890 William James avait distingué entre deux composantes de la mémoire, de façon assez parallèle à la distinction husserlienne des souvenirs primaire et secondaire. James utilise la même terminologie : la mémoire primaire ou immédiate est selon lui celle à laquelle nous devons de percevoir le temps, l'immédiatement passé de quelques secondes, qui se projette en perspective sur un présent apparent : mémoire à court terme, si l'on veut. La mémoire secondaire ou à long terme est, je cite James,

la connaissance d'un événement, d'un objet auquel nous avons cessé de penser et qui revient, enrichi d'une conscience additionnelle, le signalant comme objet d'une pensée ou d'une expérience antérieure.<sup>18</sup>

La mémoire primaire ou à court terme offre ainsi unité et continuité à l'expérience consciente. Le parallélisme entre James et Husserl est frappant. Les neuropsychologues soutiennent que les deux mémoires engagent des mécanismes distincts du cerveau : ainsi l'acquisition du langage fait appel à la mémoire à long terme et il semble que l'on parvient à localiser « l'inscription neuronale » de ce mécanisme dans le cerveau.

La neuropsychologie cognitive s'est évidemment éloignée de l'idéalisme de Husserl et surtout de l'hypostase de la conscience comme lieu des « vécus du temps ». Mais il y a une autre critique à faire de la conception idéalisante de la mémoire chez Husserl. On constate en psychologie que la visée intentionnelle du sujet n'est pas toujours éclairée par la lumière de la conscience, mais bien plutôt, comme Freud le démontre dans la *Traumdeutung* (1900),

---

17. *Ibid.*, § 15, p. 53.

18. William James, *Textbook of Psychology*, London, McMillan, 1908. Ce texte est commenté dans Jean-Pierre Changeux et Paul Ricœur, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 159-160.

soumise à la censure, au choix inconscient, ou aux manipulations de l'imagination. Même si les souvenirs « se donnent » dans toute leur immédiateté et clarté, comme c'est fréquemment le cas, ils sont marqués par un degré de densité et d'affectivité. L'analyse husserlienne est incapable de traiter de cette dimension essentielle de la mémoire et c'est ainsi que l'on reculera dès à présent bien loin dans l'histoire vers un autre paradigme où l'affect dans la constitution de la mémoire a été brillamment mis en scène.

### **Augustin : qui se souvient ?**

L'acte de se souvenir n'est pas conceptualisant du tout. Qui plus est, cet acte est dominé par une dense signification *émotionnelle*. Les souvenirs, on le sait, sont souvent accompagnés par des états d'âme forts comme les sentiments de nostalgie, de mélancolie, de regret. Ces affirmations nous mènent vers le versant « subjectal » le plus radical d'une philosophie de la mémoire et du souvenir, celle introduite par Augustin dans le Livre X des *Confessions*. Augustin se penche dans ces écrits admirables sur le *sujet de la mémoire* : *Ego sum qui memini, ego animus* (« C'est moi qui me souviens, moi, c'est-à-dire mon esprit »)<sup>19</sup>. Cette focalisation sur *ego*, « moi, qui me souviens », n'est évidemment pas inattendue dans un récit de conversion à la première personne. Le texte d'Augustin offre une véritable apologie de la mémoire comme faculté profondément humaine. Écoutez un exemple du lyrisme augustiniens :

Quelle force dans la mémoire ! C'est un je ne sais quoi, digne d'inspirer un effroi sacré... que sa profondeur, son infinie multiplicité ! Et cela, c'est mon esprit ; et cela, c'est moi-même ! ... Voyez, il y a dans ma mémoire des champs, des antres, des cavernes innombrables, peuplées à l'infini d'innombrables choses de toute espèce, qui y habitent, soit en images seulement, comme pour les corps ; soit en elles-mêmes, comme pour les sciences ; soit sous forme de je ne sais quelles notions ou notations, comme pour les affections de l'âme, que la mémoire retient, alors que l'âme ne les éprouve plus... À travers tout ce domaine, je cours de-ci de-là, je vole d'un côté puis de l'autre, je m'enfonçe aussi loin que je peux : de limites nulle part ! Tant est grande la puissance de la mémoire...<sup>20</sup>

---

19. Augustin, *Confessions, Livre X*, en trad. fr. de P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, Tome II, 1969. Les passages importants concernant la conception de la mémoire sont en X, de VIII à XXI. La citation se trouve dans X, XVI, 25. Augustin s'explique sur le psychologique de la mémoire dans d'autres textes, entre autres dans *De Trinitate, XI, XIV, XV*.

20. *Ibid.*, X, XVII, 26.

On se rappelle certainement la métaphore augustiniennne célèbre : « le vaste palais de la mémoire, immense, infini » (*praetoria memoriae, aula memoriae*). Ce « vaste palais » offre à la mémoire un espace spécifique, un lieu intime, où les souvenirs sont déposés et où la mémoire les recueille. « La cour immense du palais de la mémoire » contient un trésor inestimable : images sensibles, souvenirs des passions, mais également notions abstraites, et enfin la mémoire de moi-même éprouvant, agissant, passionnel. Mémoire omniprésente, superpuissante, par conséquent – je me souviens même de m'être souvenu... Mémoire heureuse, également, si ce n'est que l'oubli érode, ensevelit les souvenirs. Mais bonheur quand même : dans la mémoire « je discerne le parfum des lis de celui des violettes, sans flairer aucune fleur ; je préfère le miel au vin cuit, le poli au rugueux, sans avoir besoin de rien goûter ni de rien toucher, simplement par le souvenir »<sup>21</sup>. Toutefois, l'« ample palais de ma mémoire » ne contient pas seulement les images de mes expériences sensibles, mais également des connaissances qui « ne sont pas entrées par les portes de ma chair » : ma mémoire est également le dépôt des lignes, volumes et rapports mathématiques, des lois innombrables des nombres et des mesures, les régularités rhétoriques des façons de parler. Et cette même mémoire contient aussi les impressions de l'âme qui n'ont rien de physique : je me rappelle avoir été gai, sans l'être présentement. Plus surprenant encore, je me rappelle *avec plaisir* une tristesse passée, tout comme je me rappelle d'une grande douleur sans en souffrir présentement. Mais plus étonnant encore, constate Augustin, est que je me souviens de m'être souvenu : « si dans l'avenir, je me rappelle que j'ai pu m'en souvenir présentement, ce sera à la force de la mémoire que je devrai de me le rappeler »<sup>22</sup>. Le comble de la puissance de la mémoire réside pourtant dans le fait que je suis même capable de me rappeler l'oubli :

Quand je me rappelle l'oubli, mémoire et oubli me sont également présents, la mémoire grâce à laquelle je me rappelle, l'oubli que je me rappelle.<sup>23</sup>

Et Augustin d'enchaîner :

[Quand tout] serait complètement effacé en nous, aucun memento n'en éveillerait en nous le souvenir. Se souvenir d'avoir oublié quelque chose, c'est ne pas l'avoir oublié totalement. Un objet fût-il perdu, nous n'irions

21. *Ibid.*, X, VIII, 13.

22. *Ibid.*, X, XIII, 20.

23. *Ibid.*, X, XVI, 24.

pas le rechercher si aucun souvenir ne nous en était resté.<sup>24</sup>

C'est surtout le geste anti-aristotélicien vers l'intériorisation de la mémoire qui marque la confession augustinienne :

Mais quoi de plus proche de moi que moi-même ? Et voilà que je ne puis comprendre l'essence même de ma mémoire, alors que, sans elle, je ne pourrais même pas me nommer.<sup>25</sup>

Pour Aristote seul le détour vers l'extériorité, vers la physique du mouvement pourrait nous donner la mesure du temps écoulé dans la mémoire. Augustin, par contre, donne à la mémoire le pouvoir de mesurer directement le temps écoulé :

Nous mesurons le temps au moment où il passe.<sup>26</sup>

C'est que dans l'espace intérieur de l'âme se déploie la *distentio*, la tension entre les trois orientations du même présent : présent du passé dans la mémoire, présent du futur dans l'anticipation, présent du présent dans l'intuition. En fait, l'âme est comme le temps, lui-même passage du futur vers le passé à travers le présent. Évidemment, Augustin, croyant en Dieu, démontre avec passion que l'horizontalité du temps est recoupée dans le présent par la verticalité de l'éternité, mais ce n'est pas ce qui nous importe le plus en ce lieu. Ce qui nous importe par contre, c'est qu'avec Augustin naît la tradition du « regard intérieur » qui nous fait percevoir le déploiement du temps organisé à partir et autour d'un Moi. N'oublions pas quand même que, pour Augustin, le Moi n'est pas identitaire à la manière d'un *Cogito* cartésien ou un *Self* lockien, mais bien plutôt un Moi de tensions (*distentiones*).

Pour Augustin, la mémoire est une faculté de l'esprit. Seule une partie des souvenirs sont générés à partir des formes sensibles s'imprimant dans la vie sensorielle du corps. Que la mémoire soit radicalement *corporelle*, qu'il n'y a pas de mémoire sans incarnation, n'est pas une thèse augustinienne, et il faudra attendre la phénoménologie existentielle, celle de Merleau-Ponty par exemple, pour avoir une conception aussi radicale et pourtant subtile de la mémoire. Cette mémoire corporelle, pour Merleau-Ponty, n'est pas la mémoire de la *perception du corps*, mais une mémoire intéroceptive. Le corps « porte » une immanence active du passé et il « informe » à partir de cette mémoire corporelle les actions corporelles actuelles d'une façon orientée et efficace. Se sentir

---

24. *Ibid.*, X, XIX, 28.

25. *Ibid.*, X, XVI, 25.

26. *Ibid.*, XI, XXI, 27.

dépaysé quand on n'est pas assis dans son fauteuil de toujours suggère que la mémoire est intrinsèque au corps, « passe » à travers le corps. C'est ainsi que le souvenir n'est jamais thymiquement neutre : on souffre ou on jouit en se souvenant, toute mémoire est *érotisée*, voire *traumatisée* par le sentiment du corps propre. C'est d'un soi de chair dont nous nous souvenons, avec ses moments de jouissance et de souffrance, ses actes, ses dispositions, ses épreuves, lesquels sont situés en des lieux où nous avons été présents avec d'autres et dont nous nous souvenons ensemble. La mémoire ainsi n'est pas seulement corporelle, elle est également co-corporelle : mémoire collective en tout cas, si ce n'est pas mémoire communautaire.

### **Bergson : quand me souviens-je ?**

Corporelle, la mémoire est également pleinement *temporelle*. C'est en ce lieu que la conception extrêmement détaillée et balancée de Bergson se met en jeu. L'auteur de *Matière et mémoire* démontre comment le temps est une dimension de toutes les marques mnémoniques contenues dans la mémoire. On ne peut oublier qu'une marque mnémonique est l'« image » présente d'une chose absente ou d'un événement passé en même temps que l'« image » d'une *expérience révolue en tant que révolue*. Et se remémorer une expérience en tant que révolue est se remémorer un certain *éloignement temporel*, une temporalité dans sa durée relative, mais spécifique. C'est ainsi qu'il se révèle possible de distinguer des *modes mnémoniques* selon le type d'éloignement temporel dont ils témoignent<sup>27</sup>. Edward Casey caractérise ainsi l'acte de se souvenir en trois modes : le *rappel* (*reminding*), la *remémoration* (*remiscing, recollecting*) et la *reconnaissance* (*recognizing*). Casey suggère que le temps révolu qui « revient » dans l'acte de se souvenir est de plus en plus « éloigné » si l'on passe du rappel à la remémoration et de la remémoration à la reconnaissance. Le temps du « rappel » est court et le noème du « rappel » sémiotiquement spécifique et circonscrit. On se « rappelle » un rendez-vous, une date, un visage. Le temps de la remémoration, appelée souvent le souvenir, est « moyen » : c'est le temps des autobiographies, des mémoires, des journaux. On se rappelle un fait, on se souvient d'un récit. Le temps de la reconnaissance est « long ». On se rapproche de l'anamnèse pure puisque la reconnaissance en tant

---

27. Edward Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana U.P., 1987.

qu'expérience porte souvent la même qualité sensorielle que celle que l'on se souvient du passé. Si le rappel concerne une anecdote factuelle et le souvenir un récit, la reconnaissance concernera bien plutôt une qualité sensorielle profondément enfouie dans un passé lointain.

Si on termine cette enquête sur les philosophies de la mémoire avec Bergson, c'est que l'auteur de *Matière et mémoire*<sup>28</sup> organise sa philosophie de la mémoire autour du couple de la *reconnaissance* et de la *survivance* des marques mnémoniques. Bergson est explicite : « l'acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent est la *reconnaissance* »<sup>29</sup>. On pourrait penser que l'acte concret de la reconnaissance se réalise quelque part à la jonction du corps (la matière) et de l'esprit, cette jonction ne s'identifiant pas à la jonction de la trace corticale et de la trace psychique. La trace psychique, pour le philosophe de *Matière et mémoire*, ne trouve pas d'explication dans la trace corticale, et la mémoire, tout incarnée qu'elle est, ne se réduit pas à l'infrastructure physiologique, biologique ou neurologique. La mémoire est « autosuffisante » en ce qu'elle ne peut être comprise précisément qu'en terme de *reconnaissance* et de *survivance*.

Comment analyser le miracle de la reconnaissance ? Comment trouver une solution à la vieille énigme, celle de l'acte de reconnaître qu'une image présente « représente » une chose absente ? Le phénomène de la reconnaissance est en lui-même très spécifique dans la mesure où le passé remémoré et le présent de l'acte de reconnaissance se recouvrent sans s'identifier : le passé n'est pas connu, mais reconnu. La reconnaissance, selon Bergson, consiste dans la résolution effective de cette énigme à la faveur de la *certitude* qui l'accompagne. Toute une généalogie des types d'actes de reconnaissance est présentée dans *Matière et mémoire*. Il y a d'abord, à la limite, une reconnaissance *dans l'instantané*, une reconnaissance dont le corps tout seul est capable, sans qu'aucun souvenir explicite intervienne. Elle consiste, énonce Bergson, dans une action, et non dans une représentation.

Je me promène dans une ville, par exemple, pour la première fois. À chaque tournant de rue, j'hésite, ne sachant où je vais. Je suis dans l'incertitude, et j'entends par là que des alternatives se posent à mon corps... Plus tard, après un long séjour dans la ville, j'y circulerai machinalement, sans avoir la perception distincte des objets devant lesquels je

---

28. H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, dans *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Puf, 1963.

29. *Ibid.*, p. 235.

passé. ... J'ai commencé par un état où je ne distinguais que ma perception ; je finis par un état où je n'ai plus guère conscience que de mon automatisme.<sup>30</sup>

Au niveau de ce premier grade dans la généalogie des types de reconnaissances, un phénomène d'ordre sensori-moteur est la base de la reconnaissance, une action du corps. Il est vrai que nous jouons d'ordinaire notre reconnaissance avant de la penser. Plus loin sur l'échelle, il y a les cas où la reconnaissance est *attentive*, c'est-à-dire où les souvenirs-images rejoignent la perception présente selon le degré de *tension* de la mémoire. L'intuition centrale de Bergson est que la mémoire s'implante dans la faculté motrice, par conséquent dans le mouvement du corps, et ainsi dans les actions quotidiennes du sujet. Et Bergson d'affirmer que l'on peut procéder méthodiquement de la reconnaissance vécue à la persistance présumée de la chose reconnue : s'il y a reconnaissance, on est en droit de présumer la persistance du souvenir. En d'autres mots : il faut que quelque chose demeure de la première impression pour que je m'en souvienne maintenant, ou : si je reconnais un souvenir, c'est que son image avait survécu. Reconnaître un souvenir, c'est le retrouver. Et le retrouver, c'est le présumer disponible sinon accessible. Bergson est fasciné par ce que l'on pourrait considérer comme le paradoxe le plus profond de la mémoire. Nous sommes profondément convaincus et nous y croyons : le passé est « contemporain » du présent *qu'il a été*. La survivance, nous ne la percevons pas, nous la présupposons, nous y croyons. Bergson insiste sur l'indestructibilité du passé, présomption d'un passé indestructible se prolongeant sans cesse dans le présent. C'est bien ce que signifie *survivance* :

Vous aurez à supposer que [...] l'univers périt et renaît, par un véritable miracle, à tous les moments de la durée... Vous devrez lui transporter la continuité d'existence que vous refusez à la conscience, et faire de son passé une réalité qui se survit et se prolonge dans le présent.<sup>31</sup>

### **Prospectives : vers une sémiotique des traces**

Concluons par une prospective qui nous mène aux sujets de la seconde et troisième leçon. La problématique contemporaine concernant la mémoire s'inscrit directement dans l'acquis aristotélicien. Les questions suggérées par Aristote étaient de deux ordres. Le premier type de questions concerne la *nature* de la

---

30. *Ibid.*, p. 238-239.

31. *Ibid.*, p. 290.

mémoire et le procès de l'*emmagasiner* des marques mnémoniques. Comment concevoir la base physique de ces marques mentales ? Faut-il supposer une affectation physique du tissu cérébral ? Qu'est-ce que ces entités mentales représentent si elles sont des dessins ou figures plutôt que des copies ? Si c'est le cas que l'information encodée est aussi bien auditive, olfactive, tactile que visuelle, comment voir l'encodage de sensorialités si hétérogènes ? Le second type de question concerne la *remémoration*. Qu'est-ce qui garantit et stimule la remémoration ? Quelles sont les stratégies heuristiques de « dépiage » de ces marques mnémoniques ? Quel est le rôle de l'habitude, de la capacité d'association dans ce processus ? Toutefois, si la psychologie de la mémoire aujourd'hui ne dévie pas vraiment de l'acquis aristotélicien, elle s'oppose directement à l'épistémologie bergsonienne. Bergson affirmait en effet : « Il faut que la mémoire soit, en principe, une puissance absolument indépendante de la matière », jugement-clé de son livre célèbre *Matière et mémoire*, ou que « toute tentative de dériver le souvenir pur d'une opération du cerveau devra révéler à l'analyse une illusion fondamentale »<sup>32</sup>. La science contemporaine de la mémoire et des souvenirs condamne l'intuition du grand philosophe comme tout simplement erronée. Les neurosciences parviennent d'ailleurs à apporter des bases concrètes à la connexion entre la représentation mémorisée cognitive, la trace de connaissance et même la trace émotionnelle qui se trouve associée à cette connaissance<sup>33</sup>.

Constatons quand même que la guerre des épistémologies concernant la mémoire et les souvenirs – épistémologie naturaliste versus épistémologie phénoménologique – ne pourra faire l'économie d'une juste détermination de la *trace*, de sa sémiotique, de sa typologie et de ses fonctions. C'est bien le chemin que nous suivrons dans les leçons à venir. La question de la *trace* est inéluctable dans la mesure où la référence au temps implique une référence à quelque chose d'absent. On a vu comment Platon le premier a formulé dans le *Théétète* le *paradoxe de la trace*. Le souvenir exprime la présence d'une chose absente et cette marque négative est commune à la chose imaginée et à la chose remémorée. Mais, alors que pour l'imagination l'absent c'est l'*irréel*, l'absent pour la mémoire, c'est l'*antérieur* : l'absent est antérieur au souvenir que nous en avons maintenant. Il est vrai que

---

32. *Ibid.*, Avant-propos.

33. Voir Jean-Pierre Changeux et Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 163 et suiv., entre autres.

la mémoire et l'imagination continuent à interférer, notamment sous la forme de fantasmes, ou en raison de la tendance à étaler nos souvenirs en images comme sur un écran. Interférence, oui, mais non pas identification puisqu'on attend que notre mémoire soit fiable : on n'a que la mémoire pour nous assurer que quelque chose a eu lieu. Mais la notion de trace nous entraîne vers une aporie « scandaleuse ». L'aporie réside en ceci que toutes les traces sont présentes, que nulle trace ne *dit* l'absence ni l'antériorité, qu'il faut donc doter la trace d'une fonction sémiotique, d'une valeur de signe, et tenir la trace pour un effet-signe, signe de sa cause, l'action du sceau sur l'empreinte. Qu'est-ce qui fait que la trace est présente en elle-même et signe de l'absent, de l'antérieur ? Il faut bien que le passé reste inscrit dans la trace, comme l'âge de l'arbre est inscrit dans les cercles concentriques du tronc. Il faut bien que l'on parvienne à penser la trace en même temps comme effet présent et comme signe de sa cause absente. Nous pensons que l'on n'échappera jamais à l'aporie si l'analyse se campe sur son *versant objectal* comme le proposent les neurosciences qui, de toute évidence, ont toujours affaire à de la positivité, jamais à de l'altérité ou à l'absence. Se tournant vers le *versant subjectal* – dans le sillage d'Augustin, du second Husserl, de Bergson – on a plutôt affaire à la problématique de la *reconnaissance de la trace*, du sentiment de la présence de l'absent, de la distance de l'antérieur, et pour tout dire, de la profondeur du temps. La *trace vécue* dont on souhaite la fiabilité, le *sentiment de la trace* dont on témoigne, c'est bien ainsi que se construit une sémiotique de la mémoire.

Et on propose une nouvelle extension : de la trace psychique à la *trace culturelle*. Cette extension passe par le phénomène graphique en général, par l'écriture en particulier, ou par des décorations corporelles et vestimentaires, l'habitat et l'urbanisme, toutes « inscriptions » qui se livrent à la lecture partagée en communauté. La trace culturelle est véhiculée par un support extérieur au cerveau, comme on le verra dans la seconde leçon où il sera question de la mémoire archivale et de la mémoire figurale. Et peut-on soutenir que toutes les traces culturelles, de l'inscription dans la pierre jusqu'au disque magnétique d'ordinateur, ne sont que des prothèses de notre mémoire cérébrale, comme le propose la neuroscience ? La question reste ouverte et sera retravaillée dans la seconde leçon.



## Deuxième leçon

### Mémoire archivale et mémoire figurale

#### Une sémiotique des traces

On a pu dire en conclusion de la première leçon que les questions posées par la philosophie contemporaine de la mémoire, sont dérivées de l'acquis aristotélicien dans *Memoria et reminiscentia* : Aristote y esquisse une théorie des souvenirs comme des traces psychiques. Il convient maintenant d'introduire le point de vue *sémiotique* et de voir comment la psychologie de la mémoire qu'Aristote a si brillamment instaurée se laisse sémiotiser. Par « sémiotisation », rien de profondément épistémologique est suggéré : nous pensons tout simplement à une « interdiscipline », voire une « transdiscipline » qui systématise les perspectives naturaliste et phénoménologique, psychologique et philosophique, en traitant le souvenir comme une *valeur-signé* et la mémoire comme un *acte signitif*. Nous sommes convaincu que cette sémiotisation ne peut se construire qu'à partir de la notion de *trace*, métaphore inévitable puisqu'explicative. Le souvenir est une trace, son emmagasinage une *mise en place de traces* et la mémoire, comme rappel, remémoration, reconnaissance, une *relecture de traces*. En sémiotique peircienne, la notion de *trace* équivaut à celle d'*indice* : un animal est passé et a laissé sa trace. C'est un indice. Et l'indice, par extension, peut être tenu pour une écriture dans la mesure où l'analogie de l'empreinte adhère originairement à la frappe de la lettre. L'écriture, il est vrai, est elle-même une graphie et à ce titre une sorte d'indice.

On sait que l'idée de la trace ou de l'empreinte laissée dans la cire par un anneau – la métaphore platonicienne du *Théétète* – restera le modèle tout au long des siècles pour penser le souvenir. La *trace* est une incision. Elle est déconnectée de tout récit possible ou crédible, elle ne permet aucune souplesse d'interprétation imaginative, elle n'évolue pas, elle s'est affranchie de

l'histoire événementielle. Et pourtant, elle n'est pas purement spatiale – marque immobile et inamovible – mais spatio-temporelle. Une trace est aussi un *tracé* : il faut *parcourir* les souvenirs et les anamnèses. Tracé de l'écriture, également, comme le suggérait déjà Socrate dans le *Philèbe*<sup>1</sup> : « La mémoire en sa rencontre avec les sensations et les affections (*pathèmata*) [...], me semble alors *écrire* (*graphein*) en nos âmes des discours », par conséquent : la trace comme tracé. La trace mnémonique, dans la conception somatique de la mémoire, est considérée comme une empreinte corporelle, cérébrale, corticale, empreinte matérielle, substrat physiologique établi par une causalité externe. Toutefois, chez Aristote déjà on trouve un balancement, une tension même, entre la trace *dans le corps* et la trace *en l'âme*, entre l'empreinte physique matérielle et l'impression-affection psychique. L'idée de « trace » subit ensuite un autre déplacement. Ne dit-on pas que l'historien travaille sur les traces des cultures et des civilisations disparues, ces traces étant mi-matérielles mi-immatérielles ? Matérielles en ce qu'elles sont phénoménologiquement présentes d'une manière ou d'une autre, et qu'elles témoignent ainsi d'une extériorité autonome. Mais immatérielles également puisqu'elles expriment des valeurs historiques et culturelles. De la trace dans la matière du corps vers la trace dans l'intimité de l'âme, et en fin de route la trace dans une extériorité radicale, celle de l'histoire et de la culture. On le voit, l'idée de trace a de nombreuses ramifications et une typologie en trois espèces de traces nous semble hautement pertinente : *les traces corticales* ou *neuronaux* qui servent d'objet d'étude de la mémoire aux sciences psychocognitives, *les traces psychiques* des impressions qu'ont fait sur nos sens et notre affectivité les objets du monde et les événements frappants, voire traumatisants, de notre existence, et *les traces culturelles*, graphismes et autres « inscriptions » extériorisées dans les cultures et les histoires de l'humanité.

Notre but dans cette seconde leçon est d'étudier les traces culturelles sous certaines de ses manifestations. Une première classe de traces culturelles sont les *vestiges* investis par l'archéologie : outils, monnaies, mobilier, objets funéraires, restes d'habitations, etc. Les vestiges sont des indices de civilisations du passé et ils relèvent ainsi de l'observation historique. Ils sont empiriques, extérieurs et quantifiables. On peut les appeler des « témoignages non écrits », témoignages non volontaires et non

---

1. Platon, *Philèbe*, 38a-39c.

destinés à la postérité, mais cibles de l'indiscrétion des amateurs et de l'appétit de l'archéologue. On ne proposera pas une analyse approfondie de l'idée de *vestige* mais il convient de rappeler toutefois que même les vestiges, transposés par l'imagination et l'art (Piranesi), acquièrent une certaine intériorité : les vestiges en tant que *ruines* sont l'effet de la qualité d'une certaine intériorisation. Les *textes* qui font l'objet de la mémoire textuelle peuvent être considérés comme un autre type de manifestation des traces culturelles. On peut constater que les « textes » à notre époque prennent exclusivement la forme de livres, mais que dans d'autres cultures mémorielles le « livre » n'est qu'un moyen parmi d'autres de se souvenir d'un « texte », d'appriivoiser sa mémoire. Ainsi le texte fonctionne comme une trace dans la mémoire, une entité mnémonique « tracé dans l'âme ». Le mot latin *textus* vient de *tisser*, et on remarque, dans l'Antiquité et au Moyen Âge, que la textualisation s'effectue par le biais de la *memoria*. *Textus* signifie « texture », l'œuvre de la *memoria* qui « tisse » le texte dans une dynamique productrice. Ainsi la mémoire est vue, dans une longue portion de l'histoire de la philosophie, comme une pratique systématique de *textualisation*. On vient de distinguer parmi les traces culturelles les *vestiges* et les *textes*, mais on voudrait, dans cette seconde leçon, étudier en détail deux autres sous-types de traces culturelles : l'*archive* et la *figure*, et esquisser les grandes lignes de leur sémiotique.

### L'archive-document

Notre point de départ est l'*archive* dans son extériorité radicale. Voici l'étymologie du mot : *archivum*, *archeion* est un lieu de conservation pour les documents officiels. Les archives constituent, à côté des mythes, un des dispositifs les plus anciens du stockage de l'information<sup>2</sup>. La définition de l'*Encyclopedia Universalis* du terme *archive* dit :

Les archives sont constituées par l'ensemble des documents qui résultent de l'activité d'une institution ou d'une personne physique ou morale.

Définition plutôt pauvre qui permet quand même d'isoler quelques caractéristiques. D'abord, le renvoi à *document (record)* : les archives sont un ensemble, un corps organisé de documents, d'enregistrements, etc. ; ensuite la relation à une institution : les

---

2. Datées du début du II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., les premières archives connues sont les tablettes découvertes dans les palais et les temples de Mésopotamie. Voir le numéro spécial de *Traverses* sur *L'Archive*, n° 36, 1986.

archives sont dites résulter de l'activité institutionnelle ; enfin, et de prime importance, la mise en archives a pour but de *conserver*, de *préserver* les documents produits par l'institution<sup>3</sup>. L'archive des documents se présente d'abord comme un lieu physique et spatial, mais elle est également un lieu social et extérieur. Dans son extériorité quantitative, les archives-documents sont de la mémoire *inerte* : la mémoire archivée témoigne d'un passé sans vie et sans mouvement. Si *inerte* est la mémoire archivée que l'on peut se demander si l'*archivage*, ce stockage méthodique de l'information, ne génère pas nécessairement une régression de la découverte intellectuelle, un ralentissement dans le processus d'objets nouveaux et de savoirs originaux. Quoi qu'il en soit, l'*archivage* est une passion, et le goût de l'archive un goût risqué. « Plonger dans les archives » : archiver est une activité que l'on exprime en termes de plongée, d'immersion, de noyade. Il nous semble que, si on accentue l'extériorité et l'inertie de l'archive, on met surtout en lumière l'archive *en tant que document*. Mais cette extériorité quantitative de l'archive n'épuise pas du tout son statut épistémologique. On peut aller plus loin dans l'analyse et proposer, à l'aide de Michel Foucault, à côté de l'*archive-document*, l'idée sémiotiquement intéressante de l'*archive-trace*. Qu'en est-il de l'archive-trace ?

### L'archive-trace

Distinguons d'emblée l'archive de l'imprimé d'un texte<sup>4</sup>. L'*imprimé* est un texte intentionnellement livré au lecteur. Destiné pour être lu, interprété et compris, le « texte imprimé », tel le livre littéraire ou scientifique, cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier l'état du monde et des êtres humains. L'*archive* n'est rien de tel. On peut dire avec autant de droit que les archives livrent le non-dit, qu'elles forcent une brèche dans le tissu des jours quotidiens et sont tendues vers l'inattendu. Est-ce un sentiment naïf que, par le décodage de l'archive, on déchire un voile, on traverse l'opacité d'un savoir et on accède à l'*essentiel* des êtres et des choses ? La soi-disant extériorité radicale de l'archive n'est jamais atteinte, bien au contraire. Le pouvoir de l'*archivage* consisterait dans une *mise à nu*, dans la transgression de l'extériorité empirique et historique vers une inaccessible essence. Si on met en

3. Paul Ricœur, *Temps et récit, III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 171-183. Également *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 209-230.

4. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 11-14.

lumière cet aspect essentiel de « signe du non-dit », c'est l'archive *en tant que trace* que l'on évoque. Seule cette voie-ci est pleinement sémiotique, et il convient par conséquent de réinstaller la notion de *trace* au cœur de la philosophie de l'archive. Dans cette philosophie de l'archive, il y a d'une part le *document* et son autorité comme instrument d'une certaine mémoire : le document institué, collecté, conservé, témoignant du passé sous forme d'histoire documentaire. D'autre part, il y a l'archive *en tant que trace* dont la signifiante dépasse de loin le documentaire et l'institutionnel. C'est bien de cette archive comme trace que Michel Foucault nous a livré l'épistémologie.

Foucault a développé dans quelques pages célèbres de *L'Archéologie du savoir*<sup>5</sup> ce pouvoir transgressif de l'archive. On n'a jamais mieux dit en quoi l'archive n'a rien d'*extérieur* et en quoi elle est plus proche de la « trace dans l'âme » que de la « trace corporelle ». L'élément de l'archive sollicite l'*archéologie*, non pas une archéologie matérielle des vestiges, mais « une archéologie qui décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive »<sup>6</sup>. Foucault explique cette conception de l'élément de l'archive-trace de la façon suivante :

[On découvre] dans l'épaisseur des pratiques discursives des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements [...]. Ce sont ces systèmes d'énoncés [...] que je propose d'appeler *archive*. Par ce terme, je n'entends pas la somme de tous les *textes* qu'une culture a gardés par-devers elle-même comme documents de son propre passé, comme témoignage de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les *institutions* qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire... [Les discours] naissent selon les régularités spécifiques. Que s'il y a des choses dites... il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ni aux hommes qui les ont dites, mais au *système de la discursivité*, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. L'*archive*, c'est d'abord la *loi* de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'*archive*, c'est aussi ce qui fait que toutes les choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe [...], ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes. [...] L'*archive* n'est pas ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est le *système de son fonctionnement*.<sup>7</sup>

5. Paris, Gallimard, 1969.

6. *Op. cit.*, p. 172.

7. *Ibid.*, p. 169-171.

Et Foucault de soutenir que l'*archive* est un niveau particulier entre la *langue*, le système de construction de phrases possibles, et le *corpus*, l'ensemble des paroles prononcées. L'*archive* est une pratique, mais en même temps un système, « le système général de la formation et de la transformation des énoncés » ou encore

l'horizon général auquel appartiennent la description des formations discursives, l'analyse des positivités, le repérage du champ énonciatif.<sup>8</sup>

Par conséquent, l'*archive* d'une civilisation, d'une culture, d'une société ne peut être décrite en elle-même : elle est indescriptible et cependant incontournable. En tant que pratique systématique, l'*archive* n'est pas observable, pas « extériorisée » dans le *corpus* des discours actualisés. Elle transgresse la corporéité pour fonctionner comme un « niveau de réalité » qui se situe entre le possible (la *langue*) et l'actuel (le *corpus*, la *parole*).

Cette épistémologie foucauldienne de l'*archive* semble à première vue spéculative. Et pourtant, elle se révèle extrêmement utile pour une sémiotique du souvenir et de la mémoire. Dans la perspective foucauldienne, la mémoire n'est pas un trésor contenant le possible ou l'actuel, mais elle est le *réel archival*. Ce dont on se souvient n'est ni une reconstruction abstraite des possibilités ni l'éparpillement des données actuelles et éphémères sans aucune consistance temporelle. On se souvient des pratiques d'émergence de la *semiosis*. Ainsi la mémoire est une *archive-trace*, c'est-à-dire une archive « archéologique » (au sens de *L'Archéologie du savoir*), et non pas une archive-document quantitative et extérieure. L'*archive* est trace si on se place au niveau sémio-épistémologique du *réel archival*, niveau qui transcende la dichotomie *langue/parole*, *le possible/l'actuel*. C'est ainsi que l'emménagement des souvenirs peut être compris comme la mise en place ou l'archivage des traces, et la remémoration ou la reconnaissance comme la relecture de cette archive-trace. « Trace » et « archive », nonobstant leur métaphoricité, se rejoignent dans la sémio-épistémologie dont Michel Foucault a esquissé les contours.

### **La figure-image et la figure-trace**

En vue d'enrichir la *sémiotique des traces*, je voudrais vous proposer un parallélisme à première vue hasardeux. L'*archive* et la *figure* sont deux sous-types des soi-disant *traces culturelles*, à côté du vestige et du texte, comme on l'a vu il y a un instant. Et

---

8. *Ibid.*, p. 173.

pourtant on a distingué entre l'archive-document et l'archive-trace, et j'ai restreint le domaine de l'*archival* au champ de l'archive-trace en excluant le documentaire. Notre guide pour cette épistémologie a été Michel Foucault. Me tournant vers l'autre sous-type, la *figure*, je me laisserai guider par Jean-François Lyotard qui dans *Discours, figure* propose une idée de *figure-trace* dans sa construction du champ du *figural* excluant ainsi les *figures-images*. Le parallélisme est frappant : tout comme l'*archival* est constitué par le champ de l'archive-trace (dont les archives-documents sont exclues), le *figural* est constitué par le champ des figures-traces (dont sont exclues les figures-images). On est spécialement intéressé au *figural* puisque c'est bien dans ce domaine qu'il faut ancrer la figurativité des arts plastiques dont il sera longuement question dans la suite de cette seconde leçon. Lyotard, dans sa première œuvre de grande envergure, *Discours, figure* (1971), construit une notion de *figure* qui garantirait la spécificité et l'indicibilité de l'art. Le *figural* nous aidera à comprendre comment le *figural* « indique » mystérieusement la « vérité de l'art ». Il est évident pour Lyotard que la *figure* montre et agite le rapport originel de l'événement artistique au désir, en rupture avec toute théorie, tout savoir et tout discours même. C'est de ce désir que l'art est la vérité. Lorsque le non-dit se montre, ce qui se produit c'est la *figure* qui apparaît avec la force d'un événement qui fracture le discours, la théorie et le savoir. Il y a dans *Discours, figure* toute une philosophie de l'énergétique préthéorique et prédiscursive, toute une topologie du *figural*, qu'il convient de commenter en détail.

Lyotard introduit une tripartition conceptuelle dans sa définition de la figure : la *figure-image*, la *figure-forme* et la *figure-matrice* – et c'est cette dernière notion de forme qui servira de *figure-trace* dans notre cadre de réflexion. La *figure-image* a une grande extériorité, tout comme l'*archive-document* évoquée plus haut. La *figure-image* confond les contours bien délimités qui définissent les composantes perceptives du réel. Les tableaux de Picasso où une silhouette de femme se compose de plusieurs profils et postures offrent, selon Lyotard, un bon exemple de ce qu'est une *figure-image*. Ce qui caractérise la *figure-forme* agit encore plus à fond, au-delà de toute contrainte imposée par le réel, dans un plan de pure immanence traversé par des lignes de force intensives qui n'admettent aucune référence à l'extériorité de l'objet. C'est, par exemple, la pure circulation énergétique des lignes et des couleurs d'un tableau de Pollock, révélation picturale

exemplaire animant le visible ordinaire sans pouvoir pourtant y être jamais vue. Mais il y a encore un troisième niveau de *figurabilité*, celui de la *figure-matrice*. Une longue citation devrait éclaircir cette triple « machinerie » :

Il y a une connivence radicale de la figure et du désir. [...] Regardons de plus près cette machinerie. Il est utile d'y distinguer trois sortes de pièces. Le *figure-image* [...] est un objet posé à distance, un thème ; elle appartient à l'ordre du visible : trace révélatrice. La *figure-forme* est présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, mais en général non vue ; [...] la Gestalt d'une configuration, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. La *figure-matrice* est invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme « originaire ». Elle est figure pourtant, non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif. [...] Établir cette matrice dans un espace textuel, a fortiori systématique, ce serait l'imaginer comme une *archè*, ce serait nourrir à son endroit un double fantasme : celui d'une origine d'abord, ensuite celui d'une origine indicible. [...] Image, forme et matrice sont figures en tant que chacune d'elles appartient à l'espace figural selon une articulation particulière, mais stricte.<sup>9</sup>

Selon Lyotard, la *figure-matrice* est ce qui ne peut être ni lu ni vu, relevant d'une topologie fantasmatique qui traverse les espaces perceptifs et oniriques sans jamais s'y montrer. Elle est la différence originaire brouillant les oppositions qui structurent tout espace, la figure topologique qui agite le désir, la disposition énergétique qui précède à tout travail de production<sup>10</sup>.

La force d'une expression [...] picturale [écrit Lyotard] ne réside pas dans son harmonie [...] ; elle est ce qui tient et maintient ouvert, « libre », le champ des mots, des lignes, des couleurs, des valeurs, pour que la vérité s'y « figure ». <sup>11</sup>

L'art exprime la vérité à travers les trois dimensions de la *figurabilité*. Et l'art nous met face au désir sans pourtant y céder, sans le satisfaire comme le fait le rêve, mais plutôt en le faisant affleurer sur une « surface transparente » où il se représente et se réfléchit. L'esthétique « figurale » de Lyotard met évidemment en avant la pulsion de mort pour expliquer les opérateurs de transgression qui permettent à l'œuvre d'art d'émerger et à sa vérité figurale de se produire. Ce n'est pas cet enchâssement de l'esthétique « figurale » dans la doctrine psychanalytique qui nous

9. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.

10. Voir Alberto Gualandi, *Lyotard*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 48 et suiv.

11. Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, UGE, 1973, p. 60.

intéresse en ce lieu. Que l'œuvre d'art laisse transparaître les figures profondes du désir est un acquis de toute esthétique contemporaine, tout comme l'idée que la vérité de l'art ne doive rien au réel référentiel et tout à la figurabilité. Plus localement, c'est bien la tripartition de cette figurabilité qui nous intéresse en fonction d'une sémiotique des traces. Ce que Lyotard énonce à propos de la *figure-matrice* peut être facilement rapproché de l'idée que Foucault défend à propos de l'*archive-trace*. Même si toute allusion au désir est évitée dans l'archéologie foucauldienne, il nous semble justifiable de situer l'archive-trace et la figure-trace (à identifier avec la figure-matrice dans *Discours, figure*) à la même profondeur. La trace archivale et la trace figurale sont responsables des différences transgressives – transgression du discours, du savoir, du théorique – dans les domaines vitaux de l'histoire, pour les traces archivales, et de l'art, pour les traces figurales. On se restreindra à présent à la sémio-esthétique des traces figurales pour les arts plastiques.

### **Lessing et après : la reconquête du temps plastique**

Qu'il y ait *mémoire figurale* signifie que l'expérience esthétique devant une œuvre d'art plastique contient comme une composante essentielle une *mémoire*, une certaine conscience de *profondeur temporelle*. Nous ouvrons ainsi une longue, mais importante parenthèse sur la *temporalité* de l'œuvre plastique et la *mémoire du figural* qu'implique son expérience esthétique. Que l'expérience d'une œuvre d'art plastique comporte une sensation, voire un sentiment, du temps, n'est pas évident depuis que Lessing a dramatisé l'opposition des arts de l'espace – peinture, sculpture – et des arts du temps – essentiellement la poésie et la performance dramatique. Nous nous permettons de revenir un instant au modèle lessingien qui a régné jusque dans la doctrine moderniste la plus pure et la plus puissante, comme chez Greenberg<sup>12</sup> qui se qualifiait lui-même souvent, et volontiers, comme un adepte fidèle de Lessing.

Ce modèle lessingien repose sur une binarisation radicale de deux types de signes : les formes et les couleurs juxtaposées dans l'espace *versus* les sons articulés successifs dans le temps ; ou de deux types d'objets : les corps, éléments en ordre de juxtaposition, *versus* les actions, éléments en ordre de succession. C'est ainsi que se construit la délimitation entre les arts plastiques d'une part (peinture et sculptures confondues) et la poésie (qui représente

---

12. De Clement Greenberg (1909-1994), v. p. ex. "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review*, n° 7, juillet-août 1940, p. 296-310 (disponible en ligne).

pour Lessing la littérature) de l'autre. Lessing soutient d'une façon assez doctrinale qu'en peinture « nous voyons clairement du premier coup d'œil le but et le sens de la composition »<sup>13</sup>. Goethe ne dira pas autre chose dans son *Über Laokoon* :

Afin de bien saisir le dessein du *Laokoon*, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les renfermer immédiatement après, et on verra le marbre tout entier en mouvement ; je dirais que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle efflue vers le rivage.<sup>14</sup>

On se rappelle, Greenberg lui aussi ne dira pas autre chose. Goethe, tout comme Lessing avant lui, s'installe dans une dichotomie décisive : celle de la *progressivité* ou *succession* vs la *permanence* ou *juxtaposition*, et c'est ainsi que l'opposition radicale entre les arts de l'espace et les arts du temps entre en jeu. Lessing n'hésite pas à avancer une hypothèse psycho-cognitive pour expliquer pourquoi on perçoit un tableau ou une sculpture comme un *ensemble spatial*. Comment notre âme construit-elle un objet plastique où les éléments sont juxtaposés comme un *tout* ? Le passage où Lessing évoque cette problématique est d'une grande perspicacité.

Comment acquérons-nous la notion d'une chose *étendue dans l'espace* ? Nous nous représentons d'abord les parties séparément, puis les rapports de ces parties et finalement le tout. Nos sens accomplissent avec une si étonnante rapidité ces différentes opérations qu'elles nous semblent n'en former qu'une ; et cette rapidité est absolument nécessaire pour que nous puissions nous former du tout une notion qui n'est que le résultat de la notion des parties et de leurs rapports. [...] Ce que l'œil aperçoit d'un seul coup, il en détaille chaque élément et souvent, il arrive qu'au dernier trait nous avons oublié le premier. Pourtant, c'est à partir de ces traits qu'il faut que nous composions le tout ; les détails soumis à l'examen de l'œil restent devant lui, il peut les parcourir et les parcourir encore ; pour l'oreille au contraire les détails entendus sont perdus. [...] Quelle peine, quel effort n'en coûte-t-il pas pour renouveler avec autant d'intensité, précisément dans l'ordre voulu, mes impressions produites et pour les embrasser d'un seul coup avec une promptitude mesurée, afin d'arriver à une *vague notion d'ensemble*.<sup>15</sup>

---

13. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, 1766 (trad. fr. de Courtin, dans l'édition de la collection « Savoir », Paris, Hermann, 1990), XI, 106. Voir Herman Parret, *La Sémiotique de Lessing. Le Laokoon et son impensé*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Documents de travail, 2000, p. 300-301-302.

14. Goethe, *Über Laokoon* (trad. fr. Paris, Flammarion, 1996, p. 164 et suiv.).

15. Lessing, *ibid.*, XVII, p. 127-128.

L'œil aperçoit d'un seul coup (en un « clin d'œil » [*Augenblick*]) et la recomposition, après une analyse des détails, ne pose aucun problème puisque tous les éléments restent présents en juxtaposition. L'oreille à l'écoute du poème n'a pas le même avantage. L'ensemble sémantico-phonique n'est conquis qu'avec effort puisqu'il faut que la « pensée » (*Gedächtnisse*) – on dirait aujourd'hui les « souvenirs » ou la mémoire – retienne les éléments successifs dans un ensemble et que l'imagination parcoure constamment cet ensemble, organisé selon la *vivacité* que notre intérêt projette sur la chaîne sonore. Mémoire et imagination collaborent en permanence pour que l'objet poétique ou musical ait une *présence* et ne s'enfuit pas dans l'éphémère. La couleur/forme et le son, il est vrai, sont deux univers qui saisissent l'œil et l'oreille comme deux sens séparés ; ils ne s'interpénètrent pas, mais mobilisent des forces psychocognitives distinctes et spécifiques à la vision d'une part et à l'écoute de l'autre. Le *plastique* s'oppose ainsi paradigmatiquement au *poétique* ou au *musical*. Le plastique, comme tableau ou sculpture, du point de vue de son expression, se présente comme un *objet* physique et solide, spatialement déployé ; le poétique, par contre, comme un *texte* oral de sons fluides, temporellement déployé. Du point de vue de son contenu, le plastique concerne des *corps*, du réel visible, déterminé par des mécanismes de la perception, tandis que le poétique concerne des *actions*, du « réel » fictionnel, déterminé par une logique narrative. C'est ainsi que Lessing a consommé la rupture radicale entre le plastique et le poétique, entre les arts de l'espace et les arts du temps. Il n'y a aucune profondeur temporelle dans une œuvre d'art plastique, et par conséquent aucune *mémoire figurale*. Et cette radicalité lessingienne a été tenace et influente pour deux siècles : Clement Greenberg se plaisait d'être appelé « Clement Lessing » !

Et pourtant la mise en question du modèle lessingien a commencé aussitôt. Johann Gottfried Herder publie en 1769 – trois ans après la parution du *Laokoon* – un écrit<sup>16</sup> où il sème déjà une inquiétude anti-lessingienne : que la peinture et la sculpture ne peuvent être réunies dans la catégorie générique du *plastique* puisqu'elles sont dans leur spécificité de nature totalement distincte. En fait, Herder commence par argumenter contre Lessing qu'il n'est pas possible d'identifier l'espace au visible. Pour Lessing, les arts plastiques sont les arts de l'espace visible, et il y a une

---

16. Johann Gottfried Herder, dans l'édition des *Werke* par le Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987 : les œuvres intéressantes à ce propos sont le *Viertes Wäldchen* de 1769 (p. 57-240) et *Plastik* de 1770 (p. 401-542) dans le *Band II*.

tendance générale dans le *Laokoon* de réduire l'espace à la surface visible. Mais Herder développe sa théorie de la sculpture contre l'adéquation facile du pictural et du sculptural comme les arts de l'espace visible. Une statue n'est pas une surface, mais un « territoire ». À cause de sa tridimensionnalité, une sculpture comporte des ombres que l'on ne peut réduire à l'uniformité de la vue. La matière sculpturale (bronze, pierre, marbre) a sa densité, sa profondeur. L'expérience esthétique du sculptural n'a pas comme corrélat la spatialité comme forme de la vue, constituée d'un point de vue externe et distant. Dans la conception de Herder, le sujet se trouve *dans l'espace* de la sculpture, et cet espace est « saisi » dans le mouvement énergétique d'une *différenciation tactile* identifiant les *corps* de la statue et du sujet. L'expérience de la spatialité d'une sculpture exige un travail corporel du sujet. L'espace sculptural devient ainsi une dynamique de spatialisation. La sculpture sera dite le seul art *plastique* (par conséquent, le plastique n'est plus une catégorie générique couvrant le pictural et le sculptural, comme c'est le cas chez Lessing). La peinture et la sculpture ont pour Herder une nature spécifique – elles s'opposent plus qu'elles ne se rejoignent dans une même classe générique : la règle syntaxique organisant le signifiant *pictural* est le déploiement d'un espace visible tandis que la règle syntaxique organisant le signifiant *sculptural* est la dynamique d'une spatialisation *tactile*. Herder réinstaure ainsi une trichotomie où la spécificité de l'art est définie à partir de la spécificité du canal sensoriel invoqué : la peinture est l'art de la *vision*, la sculpture (appelé par Herder « le plastique ») est l'art du *toucher* (au sens fondamental de *sentiment interne du corps*), la musique est l'art de l'*audition*. Peinture, sculpture et musique sont des *Sinnenkünste* puisqu'elles sont corrélées et médiatisées par l'un ou l'autre canal sensoriel spécifique. Contre un Lessing binarisant, Herder réinstaure les hétérogénéités du domaine artistique mettent en question le rationalisme classiciste qui culmine dans le *Laokoon*. Pour la physio-esthétique de Herder, c'est la sculpture qui est dite reine des arts puisqu'elle est l'art du *toucher fondamental*, de l'*haptique*, tandis que la musique, comme art de l'acoustique, vient en second et la peinture comme art de l'optique en troisième. Étant donné que c'est le degré d'implantation corporelle qui devient le critère de l'hierarchisation, c'est l'haptique qui prime parmi les *Sinnenkünste*. Confronté avec une statue, le sujet « participe » plus intensément puisque son énergie vitale est engagée, son sentiment interne du corps.

On a longuement évoqué Lessing et son héritage, et la « libération » du plastique à l'égard de l'espace pur du visible dans la doctrine haptique de Herder, pour introduire l'idée d'une *temporalité du plastique* et ensuite d'une *mémoire figurale*. En se libérant de la contrainte de la spatialité purement visible, Herder ouvre le chemin : l'expérience du plastique, c.-à-d. le sculptural, par le toucher est déjà l'expérience d'une certaine temporalité puisque le toucher dure comme une caresse. Pas de « clin d'œil » dans l'expérience du toucher, mais le sentiment d'une permanence, d'une durée. Le toucher n'est pas une touche ponctuelle, mais une caresse impliquant un sentiment de temporalité combinant rétention et protension : le temps de la caresse est un présent qui retient le passé par rétention et projette le futur par protension. On est donc bel et bien sorti de la doctrine lessingienne de l'expérience du plastique dans le temps d'un « clin d'œil ». Cette marche anti-lessingienne continue et la réintroduction du temporel dans le plastique sera même une véritable machine de guerre de l'art contemporain contre l'idéologie moderniste. De grands théoriciens de l'art comme Gombrich et Étienne Souriau accompagnent cette mise en place du nouveau paradigme anti-lessingien.

Il y a une temporalité dans les arts plastiques pour Gombrich<sup>17</sup> puisque le *mouvement* y est représenté. Lessing est souvent cité par Gombrich comme l'anti-héros, et Muybridge, dont les photos représentent prototypiquement le mouvement, comme l'éclaircur des arts plastiques contemporains. Toutefois, Gombrich ne sort pas vraiment d'un philosophème passablement classique : la perception du temps n'est, pour lui, que dans la perception du mouvement – temps de l'espacement – et, en plus, l'impression du temps-mouvement est dans la perception visuelle d'une image, c.-à-d. le résultat d'un processus complexe de lecture d'une image. Ce pas est important et nécessaire, mais n'incorpore pas l'intuition de Herder selon laquelle la temporalisation du plastique n'implique pas tant la perception externe et visuelle, mais bien plutôt le *sens interne du corps*, perception intéroceptive, par conséquent, plus que processus de lecture externe par les yeux. Cette intuition herderienne est reconnue par Étienne Souriau sans qu'il l'accepte de plein cœur, dans un texte fondateur, "Time in the Plastic Arts"<sup>18</sup>, qui vaut d'être commenté brièvement. Souriau se propose

---

17. E.H. Gombrich, "Moment and Movement in Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, n° 27, p. 293-306.

18. Étienne Souriau, "Time in the Plastic Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1949, n°7, 4, p. 294-307.

de considérer le « temps plastique » en critiquant l'idée lessingienne que la qualité esthétique d'un tableau ou d'une sculpture est perçue « dans un clin d'œil ». Même pour apprécier esthétiquement un tableau, il faut une période de contemplation qui compte plusieurs réactions psychiques successives. Ce qui est d'autant plus vrai pour la statue où le spectateur ne peut arriver à une appréciation complète qu'en bougeant « mélodiquement », dit Souriau, pour acquérir plusieurs perspectives sur l'espace en trois dimensions. La grande différence avec la performance musicale est que le spectateur peut choisir l'ordre dans l'« exécution plastique », ce qui n'est évidemment pas le cas pour l'« exécution musicale ». Mais Souriau nous amène vers un point central qui nous intéressera hautement concernant la *mémoire figurale* qui est le sujet de cette seconde leçon. Souriau, en effet, distingue entre le *temps psychologique* dans l'« exécution plastique » – le temps du processus psychique lors d'une appréciation esthétique – et le soi-disant *temps intrinsèque* de l'œuvre d'art plastique. Et ce *temps intrinsèque* de l'« univers de l'œuvre d'art plastique » est complètement distinct du temps nécessaire pour la lecture et l'interprétation de l'œuvre tout comme du temps de l'événement ou du récit représenté par l'œuvre. Il s'agit bien du temps de la *présence concrète* de l'œuvre plastique – Souriau qualifie ce temps intrinsèque de *stellaire* (*stellar*) et de *flou* ou *vague* (*diffluent*) :

The time of the work *radiates*, so to speak, around the prerogative moment represented. The latter makes a structural center from which the mind moves backward to the past and forward to the future in a more and more vague fashion until the moment when the image *fades* gradually into space.<sup>19</sup>

Souriau refuse de qualifier le *temps intrinsèque* de l'œuvre de « poétique » et de « dramatique » ou de l'expliquer par l'atmosphère émotionnelle de la scène représentée. Le temps intrinsèque est bien plutôt une question de rythme et de tempo. Il y a du rythme purement spatial dans la répétition cyclique d'un même motif, comme dans les arts décoratifs, mais le *rythme temporel* est plus subtil. Il y a des scènes picturales qui invitent l'esprit à un rythme d'attrait et de rejet de moments du passé et du futur, à un rythme à aspectualité changeante, ou à un rythme qui correspond précisément à ce qu'on appelle en musique le *phrasé* : le phrasé majestueux de Véronèse, le phrasé architectonique de Poussin, le phrasé tourmenté de Delacroix, le phrasé puissant, mais mélodramatique du Caravage que l'on a pu comparer au phrasé de son

19. E. Souriau, *op. cit.*, p. 301.

contemporain Monteverdi... Le *tempo* est l'impression qualitative de lenteur ou de vitesse. Ainsi le tempo d'un temple grec est extrêmement lent et celui d'une cathédrale gothique beaucoup plus rapide... Et Souriau de conclure que l'analyse positive d'une œuvre d'art plastique ne peut être achevée sans que l'on tienne en compte les facteurs temporels de rythme et de tempo. Voici le dernier paragraphe de l'article d'Étienne Souriau :

The painter, the architect, and the sculptor are masters, by a more subtle magic, of an *immaterial time* which they establish when they create a universe whose temporal dimension can extend or contract in a moving and curious way. Now a brief and fragile moment is brought to life brilliantly, perfectly; again the extent of the universe can reach to the equivalent of eternity. On this temporal frame is modeled a content that can be as rich in rhythm, in impetus, in variation of speed or slowness (and hence in human or transcendental significance) as all musical or literary temporality. But this time is never suggested except by means that are direct, oblique, and subtle. However fragile, delicate, unsubstantial may be these means of suggesting time, they are the key to the greatest success in these arts. *Plastic time is an essential time*, of which the particular characteristics in each work form the most moving evidence of the power of the artist, in creating a masterpiece, to flash before our eyes a world to which he invites us, and where we may live.<sup>20</sup>

### Sémiotiser le temps « invisible »

Ce long intermezzo, de Lessing à Souriau, avait pour but de réinstaurer le temps dans les arts plastiques. Souriau soutient que le *temps intrinsèque*, stellaire et vague ou flou, n'est pas un temps psychologique ni le sens interne du corps, comme le pensait Herder, ni le temps physique de la production ou de la réception de l'œuvre, mais un temps de rythme et de tempo « qui se fait voir » dans la présence concrète de l'œuvre. Cette idée lancée par Souriau dans une période où la théorie de l'art était dominée par des lessingiens comme Clement Greenberg, était audacieuse et fructueuse. Et pourtant elle reste assez spéculative et sans spécification puisqu'elle pense le temps d'une œuvre comme manifesté et pleinement *visible*. Nous opposons à cette conception de Souriau une proposition alternative : la temporalité d'une œuvre plastique n'est pas *visible* puisque non spatialisable. La *figurabilité*, dirions-nous, est le symptôme de la « mémoire plastique ». On revient ainsi au thème principal de cette leçon : la *mémoire figurale*. On se place par conséquent résolument du côté de l'*invisible* et du non

20. E. Souriau, *op. cit.*, p. 307.

spatialisable, et la *figurabilité* symptomatique de la mémoire plastique ne sera pas celle de la *figure-image* ni de la *figure-forme*, pour reprendre la tripartition de Lyotard, puisque ces deux types de figures se présentent dans le visible, mais de la *figure-matrice* qui est invisible par principe. Mais comment sémiotiser l'invisible, comment traiter ce temps invisible, cette « mémoire plastique » ou cette profondeur temporelle qui ne couvre aucun espace, qui ne montre aucune topologie ? Ne sombre-t-on pas dans le paradoxe, dans l'énigme, dans une mystique de l'absence ? Sans doute pas si on sait justifier l'idée que le figural est le symptôme de cette mémoire qui ne se donne pas à la visibilité, qui ne se laisse pas spatialiser.

C'est que la grande vérité, difficile à admettre, est que dans les arts plastiques l'invisible est partout. L'œil se perd dans l'invisible dès qu'il touche les taches de couleur d'un tableau et qu'il s'aventure au-delà de la figuration et du message, au-delà d'une diégétique qui discourt et d'une anecdote accaparante. La percée d'un regard ouvre l'espace habité de sens vers un vide qui se déplace toujours plus loin, vers un au-delà de ce qui est réellement collé à la rétine, ou de ce qui est mesurable, calculable même, dans la géométrie de l'image. C'est que l'invisible intervient dans le visible, non pas pour l'œil physique ou l'œil « mental », c'est-à-dire l'esprit géométrisant devenu un véritable *software* cognitif, mais pour le regard esthétique qui, au-delà de la platitude perçue par un tel œil rétinale et un esprit géométrisant, s'enfonce dans un vide, dans un invisible limitant le champ des objets perçus et le domaine des diégétiques canoniques. Ce vide, c'est la profondeur des temps.

Mais comment parler de cet invisible-là, qui n'est ni apparence illusoire ni vanité ou tromperie, comment parler de cet invisible avec rigueur et sans se laisser tenter par l'hermétisme d'une mystique du vide ? Comment saisir la signifiante d'une icône byzantine, d'une Annonciation chrétienne, d'un carré de Malevitch ? Comme l'écrivait Lacan dans *Les Temps Modernes* en honneur de Merleau-Ponty à l'occasion de la mort de ce dernier en 1961 :

Ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir : encore faudrait-il le nommer.<sup>21</sup>

« Ce qui ne saurait se voir » : ce qui par essence et par structure ne peut être jamais vu, donc ce qu'on ne verra jamais, ou peut-être ce que l'on n'est pas supposé voir, ou même ce qu'on voit quand

21. Jacques Lacan, « Maurice Merleau-Ponty », *Les Temps Modernes*, n° 17, 1961, p. 183, p. 254.

même sans le savoir... Peu importe. La phénoménologie, précisément celle de Merleau-Ponty, après Husserl, nous a appris comment le mystère et le secret, le vide et l'invisible, *en se voilant, se montrent*. Plus un secret est masqué, plus il se montre. Le vide *se transpose* dans l'abondance, l'invisible dans la profusion et la surdétermination de l'image, la nudité du secret dans la boulimie des diégétiques et dans la baroquisation des formes, la profondeur des temps dans les surfaces morphologiques.

Voici quelques illusions épistémologiques à déconstruire. D'abord, que le visible n'aurait aucun fondement, ne serait que matière brute, platitude sans profondeur phénoménologique. Ensuite, que l'invisible se livrerait sans transposition comme une vérité manifeste, sans voilement essentiel comme une Présence sans failles. L'invisible *se présentifie*, il est vrai, mais comme une Présence nourrie d'absence. Il convient maintenant de comprendre la dialectique du visible et de l'invisible. En effet, comme l'exige Lacan dans la phrase citée, *il faut bien nommer* ce temps qui ne saurait être vu.

Deux couples conceptuels nous aideront à penser cette dialectique. Georges Didi-Huberman nous suggère de distinguer le *visuel* et le *visible*<sup>22</sup>. Le visible est l'élément-signe, un signifiant quasi tangible, matériel, fortement lié à son signifié représenté. Sont visibles aussi bien la matière qui frappe, qui blesse l'œil, que la diégétique signifiée. Le visible est le *produit* concret et matériel d'un *événement* qui lui-même, en tant que tel, n'est pas visible. Le visuel, alors, est cet événement présentifiant, toujours en mouvance, qui transpose, transfigure, condense, déplace. C'est que le visible dans sa concrétude et son immédiateté se transforme devant le regard en dramaturgie. Alors, plus rien n'est « scientifique » puisqu'il n'y a plus de concepts ni de thèmes. Face à l'œil, il n'y a que le visible ; face au regard il n'y a que le visuel en tant que fragilité de l'évidence dramatique, de l'œuvre, de la mouvance.

Capter l'essence de la visualité revient donc à la construction d'une phénoménologie des regards, en fait à une phénoménologie comme celle du dernier Merleau-Ponty où le *visuel* et le *tangible* sont synchrétiquement superposés. Avec le visible on est dans le règne de l'*optique*. Mais le regard n'est pas l'œil et le visuel n'a rien de purement optique, ou comme l'écrit admirablement Didi-Huberman :

Le visuel [...] désignerait plutôt ce filet irrégulier d'événements-symptômes qui atteignent le visible comme autant de *traces et d'éclats*, ou

22. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 21-64.

de marquages d'énonciation, comme autant d'*indices* [...]. Indices de quoi ? De quelque chose – un travail, une *mémoire en processus* – qui nulle part n'a été tout à fait décrit, attesté ou couché en *archives*.<sup>23</sup>

Toutes les notions que l'on a pu introduire dans cette leçon sont là : traces et éclats, indices, mémoire en processus, archives... Un avertissement quand même : cette césure du visible et du visuel est difficile à respecter par une discipline comme la sémiotique qui est entièrement vouée à la reconstruction du sens du visible, c.-à-d. au rapport intrinsèque d'un signifiant représentationnel et d'un signifié représenté. L'efficacité du *visuel* ne peut être comprise à partir de la maîtrise du visible. L'intérêt devrait se déplacer de la visibilité du visible vers la *visualité du visible*. C'est bien ainsi que l'esthétique s'incruste et que la phénoménologie du regard découvre l'intrusion de l'*invisible*. En effet, l'invisible est l'horizon du visuel.

Jean-Luc Marion aborde pour sa part une seconde distinction d'une grande force heuristique, celle de l'*invisible* et de l'*invu*.<sup>24</sup> L'*invu* n'est pas vu, tout comme l'inouï n'est pas entendu et l'intact pas touché, mais l'*invu*, ou l'inouï, ou l'intact, pourrait être vu, ou entendu, ou touché. L'*invu* peut être transgressé en devenant visible. L'*invu*, en fait, n'est que de l'*invisible* provisoire, il peut faire interruption dans l'acte d'un créateur, d'un artiste, transmuant l'*invu* qui, sans lui, demeurerait définitivement invisible. Ainsi l'*invu* surgit dans le visible par l'artiste, ce gardien des bornes de l'apparaître. C'est que le regard d'artiste erre au-delà du visible, sur la ligne de flottaison du visible. Gardons-nous toutefois, d'identifier l'*invisible* et l'*invu*. Si l'*invu* est du visible potentiel, l'*invisible*, même en « se dévoilant » dans le visuel, en reste l'horizon, voire le fondement. Certes, il y a des symptômes de l'*invisible*, mais l'*invisible* ne se transformera pas en visible dans sa concrétude et son immédiateté matérielle.

Nous voici équipés ainsi de quatre fonctifs : le *visible* et le *visuel*, l'*invisible* et l'*invu*. Selon la détermination invoquée, le *visible* se constitue en *domaine* descriptif, différentiel, en objet sémiotique marqué par un sens à déchiffrer univoquement. L'*invu* est du visible virtuel et, bien que le passage de l'*invu* au visible relève du mystère et du scandale puisqu'il est un acte de création, l'*invu* est quand même un *domaine*, celui d'une énergétique créatrice, d'une dynamique sémiotique dont les règles génératives

23. *Op. cit.*, p. 41.

24. Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Paris, Puf, 1991, surtout p. 11-17.

se laissent capter. Toutefois, il faut opposer, à la manière de Kant, *domaine* et *territoire*. Si le visible et l'invisible sont des domaines, l'invisible et le visuel sont des territoires. En face de tels territoires, il n'y a pas de conceptualisation ou de théorisation qui soit adéquate. Une sémio-esthétique devrait accepter ces limites et se garder ainsi de tout geste triomphaliste. Un tel exercice de modestie est difficile. Inondés d'images dans un monde où, aujourd'hui, une opticalisation extrême nous est proposée de toutes parts, il faut du courage pour reconnaître la spécificité des territoires du *visuel* et de l'*invisible*. Et pourtant ces territoires irrécupérables sont d'un intérêt vital pour la richesse existentielle de nos expériences esthétiques. Il convient dès à présent de penser le *temps* « invisible » dans le *visuel* et d'en déterminer la *mémoire figurale*.

### **La mémoire figurale de la profondeur des temps**

Je voudrais, pour conclure, illustrer ce dont il s'agit dans cette seconde leçon : qu'une œuvre d'art a sa mémoire figurale, que le visuel pictural « montre » le temps invisible dans sa profondeur. Cette illustration est à la gloire de Sienne. Pas une œuvre d'art mieux que l'*Annonciation* de Lorenzetti incarne une mémoire figurale. L'*Annonciation* est essentiellement le récit de l'Incarnation christique, de l'entrée de Dieu dans les visibilitées et dans l'Histoire. Le mystère de l'Incarnation est le lieu par excellence où l'art chrétien répond à la question du « temps invisible ». Bernardin de Sienne, au *Quattrocento*, auteur apprécié par les artistes de son temps, a circonscrit pertinemment en quoi l'*Annonciation* (de l'*Incarnation*) exemplifie le problème de la visualisation de l'invisible :

L'Incarnation est le moment où l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, [...], l'incorruptible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inerrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'inconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, [...] l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage [...], la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie, la gloire dans la confusion, etc.<sup>25</sup>

« Le moment où l'infigurable vient dans la figure », toute cette leçon n'a fait qu'évoquer ce passage : comment la profondeur des

25. Bernardin de Sienne, *De triplici Christi nativitate*, 1420-1444 (1950).

temps est « présente » dans la mémoire figurale des œuvres d'art. Loin de proposer une analyse exhaustive des « symptômes de l'infigurable » dans la « mémoire figurale », une seule piste sera évoquée. Dans la rhétorique du Moyen Âge<sup>26</sup>, une représentation picturale est *IMAGO* de l'*Istoria* – pour les *Annonciations*, le texte biblique de l'Annonciation et son intertexte, elle comporte un ensemble de *SYMBOLES* faciles à décoder – des emblèmes et des allégories – et elle est en plus *FIGURA* de l'*Enarratio*, de cet inépuisable champ d'exégèse théologique, de pratiques de dévotion populaire, de traitement poético-littéraire, qui donnent à l'œuvre d'art sa « mémoire », sa profondeur historique. Cet océan d'inventions, d'interprétations, de projections imaginaires, de figurations suggestives surdétermine le sens pictural d'une *Annonciation*. Par dissémination, multiplication, élargissement de la *sémiosis*, on est invité à capter l'infini du mystère. Ainsi on assiste à un éclatement de l'historiette de saint Luc et à une dispersion de la diégétique de l'Évangile, et c'est bien ce qui donne de la profondeur temporelle à la représentation picturale.

Quelle est la nouvelle dimension ajoutée par l'*Enarratio* dans la représentation picturale ? C'est que l'on passe d'*IMAGO* à *FIGURA*. Pour Augustin déjà, on ne peut représenter l'infini, l'invisible, le Mystère que par déplacement, par diffraction, par détournement. Dans cette sémiotique augustinienne, la *figure* se distingue de l'*image* en ce qu'elle est porteuse d'un secret, d'une dissemblance. L'image est ainsi un *signum proprium*, tandis que la figure est un *signum translatum*. Plus donc de rapport univoque du signifiant au signifié, mais une *différance* de sens, à savoir : un sens hétérogène toujours différé, une présentification avec intervalle. L'intervalle valorise la mémoire et la prophétie, omniprésentes dans l'*enarratio*. Pierre Francastel a construit justement sa théorie de la figure à partir d'un corpus pictural du *Quattrocento*<sup>27</sup>. Il y découvre des stratégies et des techniques figuratives qui introduisent de l'hétérogénéité, de l'altérité. Figurer une chose, écrit-il, est régler le sens par *diffraction*. Figurer veut dire appréhender la profondeur des temps en pratiquant la diffraction du sens, sa mise en perpétuels déplacements. Les *Annonciations* du *Quattrocento* nous montrent que, si l'invisible n'est pas représentable, il est quand même figurable. La figure, en effet, sort de la

26. Voir, entre autres, Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

27. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

ressemblance et de la désignation pour forger une dimension de la diffraction. En fait, l'invisible, l'ineffable, la profondeur des temps, n'est que *figurable*, n'est que dans la figure. Dans les plus belles *Annonciations*, comme celle de Lorenzetti, sont figurés, sans représenter par ressemblance et désignation, la profondeur des temps comme un véritable réseau rhizomatique de sens, comme un inépuisable champ d'exégèse. Ce champ exégétique est souvent produit à la manière des poètes. La « mémoire figurale » est proche du fantasme et du rêve. C'est que les peintres des *Annonciations* – Fra Angelico, Lorenzetti, Bellini, jusqu'au Caravage – ne nous demandent pas, à nous spectateurs, de scruter de l'extérieur la scène représentée, mais bien de *vivre* la Présence de la profondeur des temps, d'avant la représentation, de nous laisser toucher par la *figure* plutôt que de regarder l'image. Cette requête n'est nulle part plus insistante que dans cette *Annonciation* sublime d'Ambrogio Lorenzetti, de 1344, véritable *mémoire figurale* des profondeurs des temps, là où se côtoient la voix du *Cantique des cantiques* qui n'a jamais cessé de chanter la *sublimitas singularis* du corps de la Vierge, et le lyrisme d'Albert le Grand, commentateur enthousiaste des noms, vertus et privilèges de Marie. Transposer l'infigurable profondeur des temps dans la figure, pour reprendre les termes de la dialectique de Bernardin de Sienna, c'est bien ce qui fait d'une représentation picturale une vraie œuvre d'art.



## Troisième leçon

### Lesmosynè ou Les forces de l'oubli

#### L'espace est l'oubli du temps

Je contemple le spectacle des choses qui se déroule autour de moi, assis à mon bureau : mon ordinateur, mes bibelots-souvenirs, ma bibliothèque, quelques photos, un paysage urbain et les arbres aux feuilles jaunissantes d'un parc à travers ma fenêtre, et le soleil tout brillant. Cette contemplation est une descente dans la durée. Du soleil et ses milliards d'années, des arbres séculaires, de l'avenue dix-neuvième siècle, de mes photos et livres acquis au cours des quatre dernières décennies, de mon nouvel ordinateur d'il y a tout juste un an, tombe sur mes épaules une échelle temporelle qui coule, comme en cascade, vers moi. Il y a de la stabilité spatiale dans ce spectacle de tous les jours qui m'entoure, mais en même temps une densité et une profondeur temporelle étourdissante. La durée conditionne le décor de théâtre autour de moi, la géographie déployée dans cet espace stable, mais on ne le voit pas. On ne voit pas que le soleil, les arbres, l'avenue, les livres, mon ordinateur sont des couches temporelles, toute une histoire qui va d'il y a des milliards d'années pour le soleil et l'univers qui m'entoure à il y a tout juste un an pour mon ordinateur. C'est que la vision des objets du monde et ses représentations fait *disparaître le temps dans l'espace*, le dissolvant, le dissimulant. La scène théâtrale de la représentation couvre l'intuition de la durée, l'espace nous fait *oublier* le temps, et pourtant cet espace est une mosaïque de temps, de rythmes et de tempos divers. Le temps des jours, des saisons, des années, ces divers temps sauvages sont domestiqués par l'inerte espace. Ces fragments de réalité, chacun d'âges ou de temps différents, se figent, emboîtés et mélangés ensemble, dans ce spectacle synchronique. Le temps se perd dans l'espace. L'espace est l'oubli du temps.

Notre propre corps même dans ses propriétés biologiques, et le corps des autres, qui n'occupe qu'un seul et même espace, a la

vieillesse de tout ce qui est hérité d'autres générations et qui, couche par couche, strate par strate, s'enfoncé de plus en plus dans le passé<sup>1</sup>. Lenteur énorme de la composition de notre corps, de ses longues chaînes de molécules. Qui, dans le sentiment de son corps, est conscient de cette diachronie de gestation de la matière corporelle ? Le corps, dans un sens, est vieux comme la Terre. On ne peut penser l'« instant » du corps sans se référer à sa durée. Le corps comporte des dizaines d'horloges, cardiaques, digestives, nerveuses, qui, on le sait, se dérèglent lors d'un décalage horaire. Bouleversé par un long vol, le temps des horloges du corps est dérégulé. Voici une vraie expérience du temps de notre corps, que les quatre grands philosophes du temps et de la mémoire – Aristote, Augustin, Husserl et Bergson – n'ont jamais eu puisqu'ils n'ont jamais survolé l'océan... Et certaines expériences esthétiques nous font descendre dans la durée immémoriale de notre corporéité : l'écoute d'une sonate, d'un quatuor, de par son plaisir, ramène le temps dans l'espace de notre corps, faisant appel au sens interne, proprioceptif, du corps-peau. Descente encore en soi-même pour redécouvrir le temps enfoui dans l'enveloppe spatio-corporelle, ou réveil de mémoires dormantes... L'écoute de la musique nous fait ressouvenir de la durée non spatialisable. C'est un remède contre l'amnésie spatialisante qui nous rend aveugles à la durée inscrite dans le corps et dans la nature.

L'espace comme oubli du temps. Il s'agit bien d'un certain oubli du temps, d'une certaine amnésie, d'une certaine perte de la mémoire. Il s'agit de la mémoire *génotypique*, autrement profonde que ma mémoire personnelle ou même collective, celle des objets culturels par exemple. Je viens de commenter le fait que l'espace génère l'oubli du temps, en premier lieu le grand récit du temps de la nature et du corps. Mais le sujet de cette troisième leçon est moins « cosmique », moins « biologique ». Il ne sera plus affaire du temps de l'assemblage des hydrogènes dans les protéines de mes cellules ni du tempo milliardaire de l'univers. On retiendra que la nature est un lieu de mémoire, tout comme les espèces vivantes. Mais changeons de diapason pour des phénomènes plus humainement socio-psychologiques. Parlons plutôt de la mémoire de mon enfance et de mes premières amours, région particulièrement noire d'oubli. Trésor personnel, subjectif qui ne remonte qu'à quelques décennies. L'autre mémoire qui s'y greffe est celle

---

1. Michel Serres, *L'Incandescent*, Paris, Le Pommier, 2003, est un essai particulièrement captivant qui nous rend sensible à la mémoire génotypique que nous évoquons dans ces pages.

du groupe, de la collectivité culturelle, dispersée sur des supports objectifs, vestiges, squelettes, restes et outils, livres et archives, la mémoire qui me fait participer à la vie sociale et à l'histoire de l'humanité. En ce lieu, il ne s'agit plus de quelques décennies comme pour ma mémoire personnelle, mais de siècles et de millénaires : Lascaux, Lucy, Machu Picchu et Abou Simbel, Stendhal et Debussy. Le premier trésor, la mémoire génotypique, éveille au monde, à la nature, au corps, le second trésor mémoriel éveille aux cultures alentour, le troisième trésor mémoriel éveille au temps intime de la conscience individuelle. Cette leçon sera consacrée aux traces mémorielles de la culture et de la conscience, et surtout à la dialectique de la mémoire et de l'oubli, ou mieux, à la mémoire comme faculté de l'oubli.

### « La mémoire est une faculté qui oublie » (Bergson)

On a déjà pu l'affirmer : avec la mémoire, son contraire fait partie de son sens. Se souvenir, c'est ne pas oublier. L'ombre du négatif accompagne la mémoire. Parlons donc de la force vive de l'oubli. La plus puissante parabole de l'oubli vient de la plus haute mythologie grecque (Hésiode, Pindare)<sup>2</sup>. Léthé est une divinité féminine souvent opposée à Mnémosynè, déesse de la mémoire et des Muses. Léthé est avant tout le nom d'un fleuve des enfers qui dispense l'oubli aux âmes des défunts. Métaphoriquement, l'oubli se confond simplement avec l'élément liquide et fluide qu'est l'eau. Dans la douceur de l'écoulement perpétuel, c'est la dure réalité qui est *liquidée* et qui se perd par *liquéfaction*. Les auteurs classiques ne s'accordent pas sur la topographie du fleuve Léthé dans l'au-delà, mais le Léthé est souvent placé à proximité des Champs Élysées. On se rappelle de la descente d'Énée aux enfers, au Chapitre VI de l'*Énéide*<sup>3</sup> : Énée rencontre son père Anchise qui lui explique la topographie de Léthé et le sens des mystérieux événements qui s'y déroulent, et Anchise énonce : « ... Les âmes [...] boivent à l'onde du fleuve Léthé les eaux quiètes et les longs oublis (*animae [...] securos latices et longa oblivia potant*) ». Le contexte virgilien suggère que les âmes, après avoir laissé derrière elles leurs corps terrestres, s'appêtent à se réincarner dans d'autres corps. Elles vivront une autre vie avec une mémoire toute neuve. Virgile esquisse une parabole plutôt euphorisante de Léthé, et

2. Voir Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munich, Beck, 1997 (trad. fr. *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999). Voir p. 18-20.

3. Virgile, *Énéide*, VI, v. 703-715.

Dante tout comme Pétrarque exploitent eux aussi cette phorie.

Mais il y également l'insistance du versant dysphorique : il ne faut surtout pas boire au Léthé, mais à la fontaine de Mémoire. Mémoire est l'antidote d'Oubli. Il est vrai, nos philosophies ne sont pas favorables à l'oubli. Augustin, plus que quiconque, se plaint des forces de l'oubli. L'oubli qui ne cesse de hanter la mémoire et sa puissance, l'oubli, ce prédateur du temps, qui ensevelit nos souvenirs<sup>4</sup>. Et l'auteur des *Confessions* de gémir : « or l'oubli, sans nous souvenir de lui, nous ne pourrions absolument pas, en entendant son nom, reconnaître la réalité qu'il signifie : s'il en est ainsi, c'est la mémoire qui retient l'oubli ». En effet, c'est la mémoire, au moment de la reconnaissance de l'objet oublié, qui témoigne de l'oubli. L'oubli contre quoi lutte la mémoire est là pour rappeler qu'il n'est pas de mémoire absolument heureuse, l'oubli oscillant entre l'effacement définitif et l'empêchement opposé à l'évocation de souvenirs disponibles, mais inaccessibles<sup>5</sup>.

Mais quand même, il y a toujours la menace de l'effacement radical des traces, la menace de l'oubli. Il y a évidemment des formes de l'oubli qui ne relèvent pas de l'effacement des traces, mais de la mauvaise conscience et du simulacre. Toutefois, il reste la menace d'un oubli définitif et irrémédiable qui donne à la mémoire son caractère dramatique. L'oubli est bien l'ennemi de la mémoire et la mémoire est souvent un effort désespéré pour échapper au naufrage de l'oubli. Freud : la psychanalyse sert à remplir les trous de la mémoire et est ainsi une thérapie qui fait guérir de l'oubli. Heidegger : le *andenken* ou la « pensée commémorative » est un effort de transcender l'oubli de l'Être. Nietzsche fait exception. Selon Nietzsche, il faut cultiver l'oubli pour que les blessures de la vie soient éliminées. La mémoire rigide imposée par la loi est souvent anxieuse, il faut se libérer de cette culture de la mémoire pour vivre, nous enseigne Nietzsche : « Heureux les oublieux », constate-t-il. Mais contre Nietzsche, on pourrait soulever que, s'il y a, pour qu'il y ait communauté, devoir de mémoire, il y a certainement à pied égal devoir d'oubli. La mémoire et l'oubli sont solidaires, et pour ne pas perdre ni la mémoire ni la curiosité, il ne faut pas oublier d'oublier<sup>6</sup>. Il est imprécis d'énon-

4. Augustin, *Confessions*, X, XVI, 24 et 25.

5. Jean-Pierre Changeux et Paul Ricœur, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 167.

6. Voir quelques belles pages à ce propos dans Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

cer que l'oubli est la perte du souvenir, ou d'affirmer que la mémoire est la norme et l'oubli le refoulement, le déni. On sous-entend alors que l'oubli, même sous ses formes d'indifférence, de pardon ou de négligence, est du côté de la mort tandis que la mémoire serait alors du côté de la vie. Mais il se fait que la vie et la mort, tout comme la mémoire et l'oubli, ne se définissent que l'une par rapport à l'autre. La mort, on n'en doute pas, est l'horizon de toute vie individuelle, et elle est perçue, jusque dans le quotidien, comme constitutive du sentiment de la vie. Ainsi la relation de réciprocité de la mémoire et de l'oubli.

Il est vrai que l'oubli n'est pas la perte de la mémoire, mais une composante essentielle de la mémoire elle-même. La mémoire est façonnée par l'oubli comme les rivages par la mer. Il faut reconnaître que l'oubli est nécessaire à l'individu comme à la société. Et si on fait en ce lieu l'éloge de l'oubli, ce n'est pas pour ignorer la mémoire, mais pour repérer le travail de l'oubli dans la mémoire. Ce travail de l'oubli est un travail de sélection : pour que la mémoire s'épanouisse, il faut que certains souvenirs soient éliminés. Ce qui n'est pas en soi une mauvaise chose. Oublier un souvenir n'est pas encore oublier un fait, un récit, une qualité sensible dans leur extériorité absolue et indépendante, mais bien plutôt un certain traitement, une certaine interprétation de ce fait, récit, qualité sensible. Dans un sens, oublier n'est pas seulement sélectionner mais également rectifier en fonction d'une plus grande cohérence, d'une familiarité plus authentique.

À cet égard, la psychanalyse incline à penser que nous oublions moins que nous ne craignons et qu'au prix d'un travail nous pouvons recouvrir et réincorporer des pans entiers de souvenirs. La doctrine freudienne concerne au plus haut point la réflexion sur le rapport entre mémoire et oubli. L'oubli accompagne chaque phase de la réflexion sur la mémoire. Il y a l'oubli comme effacement des traces : sous cette forme, il est irrémédiable. La psychanalyse nous confronte avec une situation toute différente : celle de l'oubli apparent, l'oubli au niveau de l'inconscient, révèle être l'œuvre du refoulement. Cet oubli actif, qui fait de la remémoration un « travail », est alors inséparable de la théorie de l'inconscient. Au niveau de la conscience, ces approches de l'oubli par la psychanalyse peuvent être accueillies tour à tour avec inquiétude – le sujet conscient n'est donc pas maître chez lui ? –, mais aussi avec confiance – finalement, nous oublierions moins que nous ne le craignons.

### Comment les filles de l'oubli gèrent le temps

L'oubli, comme la mémoire, incarne tout aussi bien sa temporalité. Si la mémoire a besoin de l'oubli, c'est aussi pour restructurer le temps : pour focaliser l'intentionnalité sur la saveur de l'instant du présent ou sur la joie de l'attente, il faut « oublier » d'autres dimensions temporelles. Et inversement, notre rapport au temps passe essentiellement par l'oubli. Depuis Augustin on sait que les trois dispositifs à gérer le temps – la mémoire du passé, l'attention au présent, l'attente du futur – s'entrelacent. Aucune dimension du temps ne peut se penser en faisant abstraction des autres. C'est ainsi que la tension entre mémoire et attente caractérise le présent dans la mesure où il organise le passage d'un avant à un après. Marc Augé, dans son admirable essai *Les formes de l'oubli*, distingue à partir de cette constatation trois « figures » de l'oubli, les « trois filles de l'oubli ». Le *retour* est la première fille de l'oubli. L'ambition première du retour est de retrouver un passé perdu, ce qui rend nécessaire l'oubli du présent et de tout le laps du temps qui se confond avec lui. Et c'est par l'oubli du présent que le retour est en état de rétablir une continuité avec le passé le plus ancien. Le *suspens* est la seconde fille de l'oubli. Son ambition est de vivre le temps du présent en le coupant, au moins provisoirement, du passé et du futur. Le suspens consiste en une esthétisation de l'instant présent, passablement artificielle, où les dimensions du passé et du futur sont mises entre parenthèses (« oubliées ») en fonction d'une hypostase existentielle du maintenant. Le *(re)commencement*, troisième fille de l'oubli, a comme ambition de créer les conditions d'une naissance ou d'une renaissance, ouverture à tous les avenir possibles. L'oubli, dans ce cas, consiste dans la réduction des dimensions du passé et du présent. Mythiquement, c'est le temps du départ, du voyage et de ses oublis.

### Les maladies de la mémoire

Les trois filles de la mémoire sèment des procédures de mise-en-oubli qui sont fréquentes dans la vie quotidienne. Pour mieux les comprendre, faisons un détour par les *maladies de la mémoire*, ou moins grave par les *distorsions* de mémoire, par l'implantation de *fausses* mémoires, par les *amnésies* et *hypermnésies*. La psychologie descriptive s'est intéressée aux maladies de la mémoire dès la fin du dix-neuvième siècle dans le cadre d'une conception de la mémoire comme fait biologique. Théodule Ribot, combinant

des intuitions schopenhaueriennes et le positivisme biologisant, est le ténor de la psychologie individuelle qui s'occupe de la volonté, de l'attention, de l'imagination créatrice, des émotions et des passions. Il publie en 1881 une monographie intitulée *Les maladies de la mémoire*<sup>7</sup>, qui formule des conclusions adéquates. Je cite Ribot :

Nous arrivons donc au résultat paradoxal qu'une condition de la mémoire, c'est l'oubli. Sans l'oubli total d'un nombre prodigieux d'états de conscience et l'oubli momentané d'un grand nombre, nous ne pourrions nous souvenir. L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la *désassimilation*.

Mais compte tenu du fait que l'oubli essentiel n'est pas une maladie de la mémoire, on apprend quand même énormément sur la nature de la mémoire en étudiant ses pathologies, les *amnésies* et les *hypermnésies*. Certains désordres de la mémoire sont limités à une seule catégories de souvenirs et laisse le reste intact : ce sont les amnésies partielles. D'autres, au contraire, affectent la mémoire tout entière sous toutes ses formes et ils creusent des trous dans notre vie mentale en la démolissant : ce sont les amnésies générales. Les amnésies partielles sont sans doute heuristiquement plus intéressantes si l'on veut capter la nature de la mémoire. On connaît tous ces phénomènes merveilleux et à première vue inexplicables. Qu'un homme perde la seule mémoire des mots, qu'il oublie une seule langue et conserve les autres, ou bien qu'une langue oubliée depuis longtemps lui revienne brusquement, qu'il soit privé de sa mémoire musicale et d'elle seule, paraît bizarre et inexplicable<sup>8</sup>. Ce phénomène d'« oubli partiel » correspond à d'autres prodiges, ceux de la « mémoire partielle », celle de Mozart qui note le *Miserere* de la Chapelle Sixtine après l'avoir entendu deux fois, ou de grands pianistes virtuoses qui jouent les cinq concertos pour piano de Prokofiev de suite et par cœur, ou des joueurs d'échec qui performant mentalement deux ou trois parties en même temps... Et cette « bonne mémoire » peut être très spécialisée : on a « bonne mémoire » ou bien des couleurs ou bien des formes picturales si on a une « bonne mémoire visuelle ». « Bonne mémoire » pour l'un ou l'autre champ sensoriel : une mémoire de l'ouïe, de goût, de l'odorat, du toucher... Une mémoire

7. Paris, Félix Alcan, 1881 (l'essai a été réédité une vingtaine de fois), citation p. 45-46.

8. *Ibid.*, p. 107-108.

spéciale également pour des états psychiques d'un ordre supérieur : les idées abstraites, les sentiments complexes qui ne peuvent être rattachés à aucun organe ou sens. L'inégalité des mémoires dans le même homme, dirions-nous, est la règle, non l'exception. Il paraît par conséquent en psychologie descriptive qu'il n'y a que des mémoires *locales*, et il s'agit évidemment d'une localisation disséminée sans structuration apparente.

Entrons, après ces remarques préliminaires, dans la pathologie. Si, à l'état normal, les diverses formes de la mémoire ont une indépendance relative, il est normal qu'à l'état pathologique une forme disparaisse, les autres restant intactes. On ne fait qu'énumérer certains cas d'amnésie partielle pour mieux comprendre ce qu'il en est de la mémoire. Oubli des signes, oubli des figures, oubli des noms, oubli des nombres, par destruction définitive ou par suspension temporaire. Ou autrement, perte de la mémoire d'abstraction ou de la mémoire motrice séparément, mais plus souvent une amnésie de l'idée, du signe et de l'élément moteur fusionnés, amnésie, par conséquent, plus radicale. Y a-t-il des lois générales dans ce domaine ? Par exemple, que la mémoire des sentiments s'efface plus tard que celles des idées ? Et par conséquent, que le langage des émotions doit disparaître après le langage rationnel des idées ? L'hypothèse explicative de ce phénomène serait tout simplement que le langage affectif des émotions se forme avant le langage des idées, et par conséquent, qu'il disparaît après lui. Si on accepte que l'*aphasie* est une *amnésie*, on pourrait soutenir, dans la perspective du développement historique des langues, que la dissolution du langage chez les aphasiques s'est faite, comme on devait s'y attendre, dans un ordre inverse à celui de l'évolution historique du langage. La forme primitive du signe est l'affirmation de la qualité (verbes, substantifs et adjectifs), et ensuite l'indication des rapports de position (pronoms et adverbes) et enfin la transformation des noms communs en noms propres. Les stades de la dissolution chez l'aphasique se fait à l'inverse de l'évolution historique des langues : d'abord la perte de la mémoire de noms propres, ensuite de la mémoire des pronoms et adverbes, et enfin de la mémoire des catégories de la qualité (verbes, adjectifs et substantifs).

Il y a une pathologie de la mémoire qui n'est pas destructive, mais bien au contraire ressuscitante, intensifiante<sup>9</sup>. L'exaltation, l'excitation de la mémoire ou *hypermnésie* est au moins une anomalie, insolite et souvent créatrice. Le degré d'excitation de la

---

9. Voir le Chap. IV de Th. Ribot, *op. cit.*, p. 139 et suiv.

mémoire est une chose toute relative, et il n'y a pas de commune mesure dans ce domaine : l'amnésie de l'un peut être l'hypermnésie chez l'autre. Ne devrait-on dire que c'est plutôt un changement de *ton* qui se produit dans l'état de la mémoire, comme il arrive pour d'autres formes d'activité psychique, comme l'imagination et la sensibilité. Des cas nettement pathologiques comme l'excitation maniaque dans l'extase ou dans l'hypnotisme ou due à l'intoxication ne sont peut-être pas les cas les plus intéressants de la surexcitation de la mémoire. Plus énigmatiques sont les hypermnésies permanentes, mais partielles, l'hypermnésie de l'artiste qui développe une mémoire extraordinaire, créatrice et localisée, des souvenirs d'enfance ou d'adolescence, par exemple, comme c'est le cas du Marcel de Proust. Chez les hypermnésiques il semble y avoir une surprenante persistance des conditions latentes du souvenir, et cette persistance mène souvent à une extraordinaire créativité. Faut-il conclure de ces réviviscences que rien, absolument rien ne se perd dans la mémoire ? Que l'impression même la plus fugitive peut toujours à un moment donné être ravivée ? Que ce qui est une fois entré reste indestructible ? Jorge Luis Borges a créé en 1942 un personnage remarquable qui sert de prototype d'un hypermnésique. Le héros de *Funes ou la mémoire*<sup>10</sup> est un paysan inculte dont une chute de cheval fait accroître démesurément la mémoire. Le paralytique apprend en peu de temps le latin, l'anglais, le français et le portugais, enregistre sans effort des listes interminables de mots et de chiffres, et se souvient non seulement de chaque arbre qu'il a vu dans sa vie, mais même de chaque feuille de chaque arbre. Et pourtant Funes souffre énormément de cette surabondance de détails particuliers enregistrés par son infailible mémoire. Et il lui est devenu impossible de dormir. Car dormir, commente le narrateur, est « se distraire du monde » (*dormir es distraerse del mundo*). Dormir, en effet, nécessite l'art de l'oubli. Et pourtant il y a quelques stratégies d'oubli possibles pour Funes, comme « s'imaginer dans le fond du fleuve, bercé et annulé par le courant », allusion évidemment au fleuve mythique du Léthé. Illustration parfaite d'une hypermnésie extrême, pathologique, mais exemplaire.

La psychologie positiviste et naturaliste qui voit la mémoire en termes de modifications cellulaires, en fait comme phénomène biologique, propose une réponse matérialiste à ces questions qui

---

10. Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso* (1942), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 485-490 (trad. fr. *Funes ou La mémoire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 109-118).

n'épuise sans doute pas la richesse et la variété des phénomènes. Comment expliquer par exemple dans ce paradigme le phénomène de l'« illusion de mémoire » ou de « fausse mémoire » ? La « fausse mémoire » consiste à croire qu'un état nouveau en réalité a été antérieurement éprouvé, en sorte que, lorsqu'il se produit pour la première fois, il paraît être une répétition. Il s'agit, par exemple, du sentiment d'avoir été autrefois témoin du même spectacle, d'avoir déjà contemplé le même spectacle. Cette illusion s'explique par le fait que l'impression reçue évoque dans notre pensée des impressions analogues, vagues, confuses qui suffisent à faire croire que l'état nouveau en est la répétition. Il y a un fond de ressemblance qui pousse à identifier deux états de conscience. Comment explique ce mécanisme de la « fausse reconnaissance » ? Il ne suffit pas d'expliquer l'intensité du soi-disant souvenir comme étant de nature hallucinatoire : la « fausse reconnaissance » est moins dramatique, bien fréquente et à peine anormale, et on ne parvient pas à croire que l'hypermnésie, dans toute sa positivité (dans la vie quotidienne comme dans la production artistique), puisse être expliquée dans son intégralité par la légalité biologique ou neurophysiologique. On reprend notre souffle avec la ferme volonté d'échapper à tout réductionnisme cognitiviste. C'est qu'il y a une approche alternative : non plus l'approche cognitiviste et objectiviste de la mémoire et de l'oubli, mais l'*approche pragmatique* ; non plus le souvenir comme empreinte (*tupos* platonicien), mais comme *exercice* ; non plus l'oubli comme effacement de la trace, mais comme *travail* motivé et sanctionné. Exercice de la mémoire, travail de l'oubli, voici les deux faces du modèle pragmatique de l'acte de se souvenir et d'oublier.

### **L'exercice de la mémoire**

Se souvenir, c'est non seulement accueillir une image du passé, c'est aussi la chercher<sup>11</sup>. La mémoire est « exercée ». La notion d'exercice fait concurrence à la notion de représentation, par exemple sous la double forme de « recherche » (*zêtésis* dans la définition qu'Aristote donne de l'anamnésis) et « affection » (*pathos*, dans sa définition de la simple *mnème*). Il y a, par conséquent, un dédoublement entre la dimension cognitive (représentation, affection) d'une part et la dimension pragmatique (exercice,

---

11. Nous exprimons notre reconnaissance à Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, dont notre analyse pragmatique de la mémoire et de l'oubli est largement dépendante.

recherche) de l'autre. La mémoire comme exercice et recherche, c'est « faire mémoire ». L'exercice de la mémoire, c'est son usage, mais si usage il y a, il y a également une vulnérabilité inquiétante, la mémoire étant victime d'*abus*. C'est bien de ces abus de la mémoire naturelle que nous voulons dire un mot avant de retourner à l'oubli comme conséquence de la mémoire abusée.

Paul Ricœur, dans son livre fondamental *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, distingue trois types d'abus de la mémoire : la mémoire *empêchée*, la mémoire *manipulée* et la mémoire *obligée*. La première, la mémoire « empêchée », est l'objet d'une approche pathologique empruntée à la clinique psychanalytique et thérapeutique. La seconde, la mémoire « manipulée » ou instrumentalisée, relève d'une critique des idéologies. La troisième, la mémoire « obligée » ou abusivement commandée, fait l'objet d'un impact éthico-politique. Passons en revue ces trois types pragmatiques d'abus s'imposant à l'exercice de la mémoire.

La mémoire *empêchée* est la position stratégique dans la réflexion freudienne sur les défaillances de la mémoire : on se rappelle que chez Freud l'exercice de la mémoire est essentiellement vu comme un *travail de remémoration*. Les abus de mémoire dont notre psychè est largement responsable puisque c'est notre psychè qui « empêche » la remémoration, nous montrent une mémoire blessée, traumatisée, cicatrisée. Un texte de 1914, „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“<sup>12</sup>, est fondateur de la conception psychanalytique de l'exercice de la mémoire. Le point de départ de la réflexion de Freud se trouve dans l'identification de l'obstacle principal rencontré par le travail d'interprétation (*Deutungsarbeit*) sur la voie du rappel des souvenirs traumatiques. Cet obstacle est attribué aux « résistances du refoulement » (*Verdrängungswiderstände*) et est désigné du terme de « compulsion de répétition » (*Wiederholungszwang*). Cette « compulsion de répétition » est caractérisée par une tendance au passage à l'acte (*Agieren*) que Freud dit « substitué au souvenir ». Le patient « ne reproduit pas [le fait oublié] sous forme de souvenir, mais sous forme d'action : il le *répète* sans savoir qu'il le répète »<sup>13</sup>. Résistance du patient qui se transforme en passage à l'acte plutôt que se ressouvenir. Et c'est pourtant ce « travail de remémoration » (*Erinnerungsarbeit*) contre la compulsion de répétition dans l'acte qui réinstaura le rapport véridique du patient

12. S. Freud, *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt, Fischer, 1913-1917, p. 126-127.

13. *Op.cit.*, p. 129.

avec son passé, but en fait de la procédure psychanalytique.

La seconde défaillance de la mémoire, après la mémoire « empêchée », est la *mémoire manipulée*<sup>14</sup>. La manipulation concertée de la mémoire est le fait des détenteurs du pouvoir, instrumentalisant la mémoire des sujets imposant leur « rationalité selon une fin » (*Zweckrationalität*). La mémoire ainsi manipulée est aussi fragile que l'identité du sujet même. L'identité du sujet et de sa mémoire est constamment sous l'attaque des idéologies, et plus en général sous l'attaque des autres ressentis comme une menace. Le vivre-ensemble amène des confrontations, des rejets et des exclusions qui traumatisent la mémoire identitaire du sujet. La mémoire fragile du sujet, réellement et symboliquement blessé, souffre et se démembré dans cette ambiance de violence fondatrice. L'idéologie s'oppose à la revendication d'identité et propose des expressions publiques de la mémoire émanant d'un système d'ordre et de pouvoir. N'oublions pas que l'idéologie vise en effet à légitimer l'autorité de l'ordre et du pouvoir par une imposition rhétorique de croyances. On voit comment la mémoire identitaire est manipulable par le discours violent des idéologies. On n'y peut rien : la mémoire, institutionnellement, est une mémoire enseignée, elle se trouve enrôlée au bénéfice des idéologies dominantes.

Une troisième défaillance de la mémoire, sans doute la plus subtile, est la *mémoire obligée*. Il s'agit bien du *devoir de mémoire*. Est-ce un abus d'obliger les sujets de se remémorer ? On peut « faire mémoire » d'une manière apaisée et sans imposition : c'est la mémoire spontanée, sereine, voire heureuse. Mais l'injonction à la mémoire entendue comme une invitation impérieuse adressée à la mémoire semble bien gravement problématique : comment peut-il être permis de dire « Tu dois te souvenir », comme si le souvenir est une tâche à accomplir. Ce devoir de mémoire est souvent présenté comme un impératif de justice, et on ne peut récuser cette requête éthico-politique. Il semble alors que le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à l'autre que soi, et aucune morale ne peut contrecarrer cet impératif de justice. Mais n'y a-t-il pas quelque abus à imposer la mémoire comme un devoir, là justement où l'oubli également est une nécessité anthropologique ? Par trop d'obligation de mémoire, on abuse la mémoire en la démembrant de son négatif constitutif, l'oubli. On revient dès à présent aux forces bienfaitrices de l'oubli.

---

14. Voir Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

### Le travail de l'oubli

Exercice de la mémoire et travail ou « art » de l'oubli (*ars oblivionis*). L'oubli est massivement ressenti comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire, comme lacune et faiblesse. C'est « oublier » – encore « oublier » – que la problématique de l'oubli s'inscrit dans la dialectique de présence et absence au cœur de la représentation, de l'expérience même du passé. Le souvenir lui aussi comporte un sentiment de distance, d'éloignement, d'absence présentifiée, tandis que l'oubli comporte bien plutôt un sentiment de présence absentifiée. Comment comprendre l'oubli ? À nouveau, on dispose de deux modèles : le modèle cognitif où l'oubli consiste dans l'effacement de traces (parallèlement à la mémoire qui consiste alors dans l'inscription de traces), et le modèle pragmatique où l'oubli est compris plutôt en termes d'empêchement, de manipulation, d'obligation (parallèlement à la mémoire comme reconnaissance et rappel). À première vue, il semble difficile de saisir le phénomène de l'oubli radical et définitif à l'intérieur du modèle cognitif (l'effacement radical des traces) tandis que l'idée d'oubli réversible, voire l'idée d'inoubliable, se pense plus facilement à l'intérieur du modèle pragmatique. Approfondissons quelque peu cette double modélisation de l'oubli.

Comment peut-on penser l'*effacement de traces psychiques* ? Si on dit « trace psychique », c'est pour la distinguer de la « trace matérielle » ou corticale. Ce qui nous intéresse n'est pas tant l'architecture neuronale de la mémoire et de l'oubli, mais ses modes de réappropriation par la conscience subjective. On l'a déjà pu dire : la trace matérielle n'est jamais absence, elle n'est que positivité et présence, elle ne provoque aucune expérience du passé. Et pourtant, c'est l'expérience et la représentation de l'absence et de la distance qui intéresse le théoricien de la mémoire et de l'oubli, et la trace, si elle n'est que matérielle (ou corticale), ne permet aucune incorporation de la dialectique de l'absence et de la présence. Qu'est-ce alors une trace « psychique », trace toute métaphorique, il est vrai ? Elle consiste dans la persistance des impressions premières en tant que passivités : un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure dans notre esprit. Il appartient aux affections de survivre, de persister, de demeurer, de durer, en gardant la marque de l'absence et de la distance, de l'antériorité, de la profondeur temporelle. Il a fallu que quelque chose ait demeuré de la première impression pour que je m'en souvienne maintenant. Si un souvenir revient, c'est que je

l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu. C'est le raisonnement de Bergson dans *Matière et mémoire*, comme nous l'avons évoqué dans la première leçon : reconnaissance et survivance, les deux pôles de la dialectique mnémonique. Mais comme les traces, dans notre perspective, ne sont pas « matérielles », mais psychiques, il sera question non plus d'« effacement de traces », mais plutôt d'une attitude globale provoquant l'oubli. L'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience. Par la conscience ou l'inconscience, par expérience ou inexpérience, c'est bien ainsi qu'une trace « psychique » est en fait un sentiment « existentiel ». Nous avons tous l'expérience de l'*érosion* de la mémoire et nous joignons cette expérience à celle du vieillissement, de l'approche de la mort même. Cette érosion contribue d'ailleurs à la tristesse qui accompagne la perte de la mémoire. Et au contraire, nous connaissons les petits bonheurs du retour des souvenirs que nous croyions perdus à jamais. Avec la mémoire et l'oubli, on est dans une structure existentielle permanente où l'empreinte d'images-affectations et leur effacement sont psychiquement vécus dans le flux des expériences et la temporalité de la conscience.

Un dernier mot concernant le modèle pragmatique qui explique plus directement l'oubli comme l'effet d'une stratégie, soit-elle l'empêchement, la manipulation ou l'obligation. Avec l'analyse pragmatique on sort des couches profondes de l'expérience de l'érosion des traces mnémoniques vers un niveau de surface, là où la vie déploie ses ruses. À ce niveau de surface la manifestation individuelle de l'oubli est liée à ses formes collectives : les expériences de l'oubli déterminées par le contexte pragmatique de la vie sociale, déploient en général leurs effets à l'échelle des mémoires collectives. Faisons un petit tour d'horizon. Certaines situations pragmatiques impliquent un *empêchement* d'accéder aux trésors enfouis de la mémoire. Le thème de la *mémoire empêchée* a été souvent thématiqué en psychanalyse. On se rappelle que l'oubli, pour Freud, est un travail en ce qu'il est l'œuvre de la compulsion de *répétition* : le sujet *répète* au lieu de se souvenir. C'est précisément ce qui distingue l'inconscient de Freud de celui de Bergson : l'inconscient bergsonien se définit par son impuissance tandis que l'inconscient freudien est pulsionnel et fait de l'oubli un *acte*, un *travail* de substitution : résister implique répéter. Le fond de l'affaire est que pour Freud le passé éprouvé est indestructible : le passé est inoubliable, et, en fait, aucun empêchement ne peut

abolir définitivement la mémoire. Oublier est substituer. La transposition de la sphère privée à la sphère publique est facile à faire. Dans la vie quotidienne il y bien des forces de pouvoir et d'autorité, réelles, symboliques, imaginées, qui *empêchent* la mémoire à se déployer et qui contraignent le sujet à substituer ses souvenirs en actions. Si ces forces de pouvoir et d'autorité sont purement idéologiques, on parlera de *manipulation* plutôt que d'*empêchement*, de sociologie de l'idéologie plutôt que de psychopathologie de la vie quotidienne. L'idéologisation de la mémoire manipule les souvenirs et attaque la mémoire identitaire. Le *brainwashing* idéologique n'est rien d'autre qu'une manipulation de la mémoire, qu'une pragmatique de la manigance des croyances et des souvenirs. Si l'« empêchement » est plutôt de l'ordre de la psychopathologie de la vie quotidienne et la « manipulation » de l'ordre de l'idéologie, on pourrait ajouter une troisième pragmatique de l'oubli, celle de l'*oubli commandé* : c'est l'exhortation à l'oubli que l'on retrouve dans le pardon, ou dans la grâce présidentielle, ou dans l'amnistie. L'amnésie est « commandée », le *devoir d'oubli* instauré, en fonction d'une soi-disant raison d'Etat, pour la grâce et l'amnistie, ou d'une valeur morale, comme pour le pardon. On voit que la gamme pragmatique des « travaux de l'oubli » est large et diverse, profonde et de surface, plutôt active plutôt passive, inépuisable en ruses.

### À propos de bibliothèques et vers un certain polythéisme

Comment illustrer l'équilibre de la mémoire et de l'oubli ? Par la bibliothèque. Pas n'importe quelle bibliothèque, mais *La Biblioteca de Babel*, autre récit hallucinant de vérité de Borges<sup>15</sup>. Cette bibliothèque d'une taille troublante qui existe *ab aeterno* et qui comporte non seulement tous les livres existants, mais tous les livres « concevables », ne rend pas heureuse. Apparaît une secte dont les membres sont des fanatiques de l'oubli. Ils entreprennent d'éliminer des millions d'« œuvres prétendument inutiles », mais la bibliothèque résiste à l'oubli : l'incidence sur les réserves de la bibliothèque est infinitésimale. Borges – on le lit surtout dans ses poèmes de vieillesse – réfléchit sur les limites de la mémoire et sur l'« opiniâtreté de l'oubli » : si la mémoire est onniprésente, l'« oubli commun » appartient lui aussi à la nature humaine. Car l'oubli est étroitement lié à la mémoire – Borges écrit quelque part : « L'oubli est une des formes de la mémoire, son lointain

15. Jorge Luis Borges, *op. cit.* (également en trad. fr. dans *op. cit.*, p. 71-81).

sous-sol, revers secret de la médaille »<sup>16</sup>. Pour lui, l'oubli, de manière troublante, concrétise le passage du temps. Un emblème bien présent dans les écrits de Borges, est le sablier dont l'écoulement évoque la fluidité du magique Léthé (*el magico Leteo*) et le sable s'apparente à la « cendre, la poussière, dont est fait l'oubli ». Devenu aveugle, Borges va jusqu'à louer les « dons blancs de l'oubli » (*los blancos dones del olvido*). La faculté de détachement et d'oubli révèle chez Borges la générosité de l'homme qui prend sereinement congé de la vie.

De la Bibliothèque de Babel, un rapide saut vers cette autre bibliothèque gigantesque qu'est devenue la science contemporaine. Est-il vrai comme l'énonce Tzvetan Todorov que « La science est une [...] sphère où la mémoire a perdu beaucoup de ses prérogatives »<sup>17</sup> ? D'une part, il faut concéder que l'on n'a pas à se plaindre des actuelles possibilités d'enregistrement du savoir humain. Mais la médaille a son revers. Il existe un devoir de documentation exhaustive en science aujourd'hui, mais l'effort est désespérant. Il faudrait également un art subtil du *rejet* d'information. La science n'est plus praticable aujourd'hui sans une composante d'oubli. Il se révèle difficile d'implémenter cette consigne et de définir les règles de « conduite d'oubli » pour les chercheurs. Sans doute, il faudra en science sacrifier sur les autels des deux divinités qui nous ont inspiré pendant ces trois leçons : Mnémosynè et Lemnosynè, la Mémoire et l'Oubli, en tout polythéisme.

### Nietzsche sur l'oubli

Je voudrais conclure cette troisième leçon en vous commentant deux grands poèmes sur l'oubli : Nietzsche et Pétrarque. Un des plus beaux poèmes sur l'oubli est dû à Friedrich Nietzsche. L'oubli pour lui signifie de toute évidence également le bonheur, la solitude, la sérénité. Voici un fragment de *Die Sonne sinkt* (« Le soleil décline »)<sup>18</sup> :

Hieterkeit, güldene, komm!  
 Du des Todes  
 Heimlichster süssester Vorgenuss!  
 – Lief ich zu rasch meines Wegs?

16. Pour un commentaire, voir Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 289.

17. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 19.

18. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke* (ed. Montinari), VI, 1980, 396 (trad. fr. Jean-Claude Hémery, *Dithyrambes de Dionysos, Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1974, VIII, 2, p. 50-55).

Jetzt erst, wo der Fuss müde ward,  
 Holt dein Blick mich noch ein,  
 Holt dein Glück mich noch ein.  
 Rings nur Welle und Spiel.  
 Was je schwer war;  
 Sank in blaue Vergessenheit,  
 Müssig steht nun mein Kahn.  
 Sturm und Fahrt – wie verlernt er das!  
 Wunsch und Hoffen ertrank,  
 Glatt liegt Seele und Meer.  
 Siebente Einsamkeit!  
 Nie empfand ich  
 Näher mir süsse Sicherheit,  
 Wärmer der Sonne Blick.  
 – Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?  
 Silbern, leicht, ein Fisch  
 Schwimmt nun mein Nachen hinaus...

*Sérénité, vrai trésor, viens !  
 Toi, le plus secret,  
 Le plus suave avant-goût de la mort !  
 Allais-je trop vite mon chemin ?  
 Maintenant seulement que mon pied s'est lassé,  
 Ton regard me rejoint,  
 Ton bonheur me rejoint.  
 Partout, rien que des vagues et leur jeu.  
 Tout ce qui fut jamais malaisé  
 A sombré dans l'azur de l'oubli.  
 Mon canot paresse au port.  
 Tempête et traversée – comme c'est oublié !  
 Espoirs et vœux se sont noyés ;  
 L'âme lisse, lisse la mer.  
 Septième solitude :  
 Jamais je ne sentis  
 Plus près la certitude et sa douceur,  
 Plus chaud le regard du soleil.  
 Les glaces, à mon sommet, rougeoient encore !  
 Légère, un vrai poisson d'argent,  
 Ma nef gagne le large maintenant..*

Ce poème porte sur la *blaue Vergessenheit* (« l'azur de l'oubli »), mais, pour Nietzsche, l'oubli est également bonheur et sérénité. Toutefois, de cet oubli et de cette sérénité, la mort en est le fond obscur. La seconde strophe est léthéenne : le fleuve de l'oubli s'élargit en une mer, et le canot reste à présent immobile

sur le bleu des eaux au fond desquelles sont noyés et oubliés les désirs, les espoirs qui faisaient encore obstacle à cette sérénité et à ce bonheur. Dans cette parfaite solitude où toute pesanteur est abolie par l'oubli – c'est la troisième strophe – de nouveaux espaces s'ouvrent au regard vers où glisse le canot devenu poisson d'argent...

Nietzsche a toujours été intéressé par la problématique de la mémoire et de l'oubli et déjà son cours de rhétorique à Bâle comprenait un *ars memoriae*. Très tôt, il recommande d'oublier « l'art et la science de l'histoire » : la culture historique écrase la capacité élémentaire de vivre et d'agir (« Toute action exige l'oubli »). L'apologie de Méphistophélès et de son art de l'oubli est constante chez Nietzsche, tout comme les diatribes contre la mémoire. « Heureux les oublieux ! », nous promet-il. Toutefois, la question de la mémoire et de l'oubli conduit inéluctablement à poser celle de la morale : se pose en effet la question du *droit d'oublier*. Le Nietzsche philosophe et moraliste s'oppose ainsi souvent au Nietzsche rhétoricien de l'oubli, et ce n'est pas la moindre des contradictions nietzschéennes...

### **Pétrarque sur l'oubli**

Et voici, en fin de parcours, le plus beau poème sur l'oubli de la littérature italienne<sup>19</sup>. Voici comment Pétrarque chante les forces de Léthé. Dans l'imagination profondément mélancolique du poète, les eaux oubliées de Léthé se sont élargies jusqu'à former une « âpre mer », loin de tout havre où les « pensers » amoureux du malheureux poète pourraient trouver la paix. Dans un instant, la barque du poète sera engloutie avec son infortuné passager dans les eaux amères du Léthé. La « nef [déjà] chargée d'oubli » (*la nave colma d'oblio*) chavirera et disparaîtra à jamais dans le non-être, l'oubli éternel :

Passa la nave mia colma d'oblio  
 Per aspro mare, a mezza notte il verno,  
 Enfra Scilla et Caraibdi ; et al governo  
 Siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.  
 A ciascun remo un penser pronto et rio  
 Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;  
 La vela rompe un vento humido, eterno  
 Di sospir', di speranze et di desio.

---

19. Petrarca, *Canzoniere*, 189 (trad. fr. de Danielle Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1994, p. 240).

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni  
Bagna et rallenta le già stanche sarte,  
Che son d'error con ignorantia attorto.  
Celansi I duo mei dolci usati segni ;  
Morta fra l'onde è la ragion et l'arte,  
Tal ch'incomincio a desperar del porto.

*Voici passer ma nef chargée d'oubli,  
Sur l'âpre mer, en hiver à minuit,  
Entre Scylle et Charybde ; au gouvernail  
Est mon seigneur, ou mieux mon ennemi.*

*Aux rames, des pensers, prompts et mauvais,  
Semblent mépriser tempête et naufrage ;  
Un vent humide, éternel, de soupirs,  
D'espoirs et de désir perce la voile.*

*La pluie des pleurs, la brume des dédains,  
Ont mouillé, détendu les haubans las,  
Qui sont tressés d'erreur et d'ignorance.*

*Mes deux doux phares coutumiers se cachent ;  
La raison et l'art sont morts sous les flots,  
Et je désespère à présent du port.*



## Table des matières

### Première leçon

#### Mnemosynè ou L'art de la mémoire

L'histoire de « mémoire » .....	9
Métaphores de la mémoire et des souvenirs .....	11
Aristote : de quoi me souviens-je ? .....	14
Husserl : comment me souviens-je ? .....	19
Augustin : qui se souvient ? .....	22
Bergson : quand me souviens-je ? .....	25
Prospectives : vers une sémiotique des traces .....	27

### Seconde leçon

#### La mémoire archivale et la mémoire figurale

Une sémiotique des traces .....	31
L'archive-document .....	33
L'archive-trace .....	34
La figure-image et la figure-trace .....	36
Lessing et après : la reconquête du temps plastique .....	39
Sémiotiser le temps « invisible » .....	45
La mémoire figurale de la profondeur des temps .....	49

### Troisième leçon

#### Lesmosynè ou Les forces de l'oubli

L'espace est l'oubli du temps .....	53
« La mémoire est une faculté qui oublie » (Bergson) .....	55

Comment les filles de l'oubli gèrent le temps .....	58
Les maladies de la mémoire .....	58
L'exercice de la mémoire .....	62
Le travail de l'oubli .....	65
À propos de bibliothèques et vers un certain polythéisme .....	67
Nietzsche sur l'oubli .....	68
Pétrarque sur l'oubli .....	70



DU MÊME AUTEUR  
CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

---

*Sutures sémiotiques,*  
collection « Sémiotique »,  
2006

*Le Son et l'Oreille.*  
*Six essais sur les manuscrits saussuriens de Harvard,*  
collection « Linguistique »,  
2014

---