



**HAL**  
open science

# Figures de l'oubli : images artistiques et fabrique de la mémoire publique, du quinzième siècle à nos jours

Raphaël Cervera

► **To cite this version:**

Raphaël Cervera. Figures de l'oubli : images artistiques et fabrique de la mémoire publique, du quinzième siècle à nos jours. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30043 . tel-01264995

**HAL Id: tel-01264995**

**<https://theses.hal.science/tel-01264995>**

Submitted on 30 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

**École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)**

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (THEORIE, PRATIQUE)

## FIGURES DE L'OUBLI

*Images artistiques et fabrique de la mémoire publique, du quinzième siècle à nos jours.*

Présentée et soutenue publiquement le 25 novembre 2015 par

Raphaël Cervera

Sous la direction de M. Pierre Sauvanet

**Membres du jury :**

Mme Sabine Forero-Mendoza, Professeure d'esthétique et histoire de l'art contemporain, Université de Pau Pays de l'Adour.

M. Olivier Schefer, Maître de conférences habilité d'esthétique et philosophie de l'art, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne.

M. Richard Leeman, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Bordeaux Montaigne.

M. Pierre Sauvanet, Professeur d'esthétique et philosophie de l'art, Université Bordeaux Montaigne.



Image de couverture : *In oblivionem patriae*, gravure figurant dans l'édition de Padoue des *Emblèmes* d'André Alciat (1621 pour la présente édition).

# Sommaire



(I)



(II)



(III)



(IV)



(V)

INTRODUCTION : SUR UNE APPROCHE PAR FIGURES DE LA MEMOIRE ET DE L'OUBLI..... 15

## « Faire mémoire »

I. « CETTE SECONDE MORT »..... 51

*À propos des illustrations du Triomphe du Temps sur la Renommée, ou l'oubli comme destruction des témoignages de la mémoire publique.*

II. IN OBLIVIONEM PATRIAE..... 107

*Où l'on aborde l'emblème dite de l'oubliance du pays, ou l'oubli de soi comme oubli des siens, de la culture et du pays d'origine.*

III. « LE PAVOT CROIT SUR LES FEUILLETS DU LIVRE DE MNEMOSYNE »..... 159

*Une étude de la Mnémosyne voilée, ou le refus de l'oubli de la réputation et de l'heureuse mémoire de Louis XVI, synonyme de damnatio memoriae.*

## « Oublier »

IV. « LES YEUX, COMME DES PHALENES, ONT TOUT OUBLIE »..... 215

*Des plantes aquatiques de Solaris aux miroirs d'un Khnopff illustrant Rodenbach : des images concrètes du souvenir, de leur rapport paradoxal à l'abandon et à l'oubli de soi.*

V. UNE TIERCE MEMOIRE ?..... 273

*À partir de la reconstitution intitulée The third memory de Pierre Huyghe : spectacle, mémoire individuelle, oubli comme excès ou trop plein de mémoire collective.*

CONCLUSIONS..... 337

BIBLIOGRAPHIE..... 353

RESUMÉS DE LA THESE..... 371

INDEX DES NOMS PROPRES..... 373

TABLE DES MATIERES..... 379



*Je remercie M. Pierre Sauvanet pour la qualité de son suivi, pour la pertinence de ses remarques, pour sa confiance.*

*Je remercie ma compagne, ma famille, mes amis, mes connaissances, pour leur patience, leurs conseils, leur soutien. Merci particulièrement à Danielle, à Pauline, à Charles, à Myriam, pour leurs lectures attentives.*

*Une pensée, enfin, pour les centaines de collégiens ayant suivi mes cours d'arts plastiques durant la gestation de cette thèse.*



À mon grand-père, *in memoriam*



*All the lessons learned, unlearned ;  
The young, who learned to read, now blind  
Their eyes with an archaic film ;  
The peasant relapses to a stumbling tune  
Following the donkey`s bray ;  
These only remember to forget.*

*But somewhere some word presses  
On the high door of a skull and in some corner  
Of an irrefragible eye  
Some old man memory jumps to a child  
- Spark from the days of energy.  
And the child hoards it like a bitter toy.*

Stephen Spender, *Fall of a city*





*Toutes les leçons apprises, désapprises ;  
Les jeunes, ayant appris à lire, maintenant aveugles  
Leurs yeux recouverts d'une pellicule archaïque ;  
Les paysans rechutent sur une trébuchante rengaine  
Suivant le braiment de l'âne ;  
Ceux-là se souviennent seulement d'oublier.*

*Mais quelque part des mots se pressent  
Contre la grande porte d'un crâne et dans le coin  
D'un œil inviolable  
De la mémoire d'un vieil homme surgit une étincelle d'enfant  
- Venant de ses jours d'énergie.  
Et l'enfant s'en empare comme d'un jouet amer.*

*Stephen Spender, Chute d'une ville*



*Sur une approche par figures de la mémoire et de l'oubli*

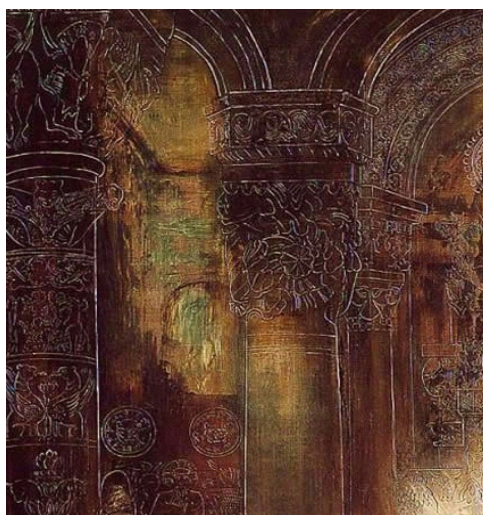


Image : Gustave Moreau, *L'Apparition* (détail) huile sur toile, 142x103cm, musée Gustave Moreau, Paris, (non daté).

À la fin des années soixante-dix, un artiste proclame que l'histoire de l'art est terminée ; à Hambourg, un monument s'enfonce dans le sol et finit par disparaître ; une commission de sauvegarde du patrimoine immatériel est créée par l'UNESCO au début des années 2000 ; un célèbre critique d'art et écrivain imagine une histoire des petits maîtres oubliés ; une pièce de Damien Hirst se cède, chez *Sobethy's*, plus cher qu'une œuvre de Velázquez ; un grand groupe pétrolier mécène la restauration du patrimoine français ; une pétition appelant l'État à ne pas vendre sa propre mémoire en se séparant de l'hôtel de la Marine, réunit, entre autres, des historiens fameux ; un humoriste dénonce un « deux poids deux mesures » concernant le traitement de la mémoire de l'esclavage et celui du génocide des Européens d'origine ou de confession juive ; un historien prononce l'éloge funèbre de Lazare Ponticelli, dernier vétéran de la première guerre mondiale, en présence du président de la République Française ; une charte concernant un « droit à l'oubli » est signée en 2010 sous l'impulsion d'une secrétaire d'État chargée à l'économie numérique ; plus de trois millions de documents sont numérisés dans le cadre du projet Gallica mené par la Bibliothèque nationale de France ; un célèbre moteur de recherche désindexe les vidéos d'une ancienne actrice X ; une polémique éclate après l'exclusion de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* du panthéon des commémorations de l'année 2011... Nombreux exemples d'un rapport ambigu, passionnel, à l'histoire, à la mémoire et à l'oubli<sup>1</sup>. Nombreux cas de la labilité de la mémoire, des commémorations au patrimoine, de l'économie numérique à l'histoire de l'art. Exemples, en creux, d'un oubli nécessaire ou subi, d'un oubli « ami » ou « ennemi ». Si l'on fait état de la recherche en matière d'oubli, il paraît en effet difficile de ne pas y trouver un indéniable intérêt : depuis une trentaine d'années, bon nombre d'articles et d'ouvrages de sciences humaines se préoccupent encore d'histoire et de mémoire, mais aussi d'oubli collectif<sup>2</sup>. À partir de la fin des années soixante-dix, la question de l'oubli, loin d'animer la seule discipline historique, se rencontre également dans le monde artistique. Il est remarquable que conjointement à une entrée de la mémoire dans l'historiographie, se trouvèrent, des époux Becher à Anne et Patrick Poirier, de

---

<sup>1</sup>Face à l'entreprise révisionniste, s'est posée à partir des années quatre-vingt la question politique de l'oubli (Cf. Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire*, Paris, Ed. Seuil-Gallimard, 1987).

<sup>2</sup>Nicole Lapierre. « Dialectique de la mémoire et de l'oubli ». In: *Communications*, 49, 1989. La mémoire et l'oubli. pp. 5-10.

Christian Boltanski à, plus récemment, Tatiana Trouvé ou Pascal Convert, les artisans d'un oubli feint, arpenté, réinvesti<sup>3</sup>.

Pour nombre d'intellectuels<sup>4</sup> cependant, nous vivons dans un trop plein de mémoire. Il apparaît que nous ne supportons plus la perte<sup>5</sup>. L'entreprise de préservation, forte d'une « inflation patrimoniale »<sup>6</sup>, semble s'étendre au même rythme que celui de la technique, des prodiges de mémoire artificielle, temps de la circulation soit disant illimitée des capitaux, de l'information, du travail et des hommes. Les témoignages de la mémoire publique, identifiés à ceux de la mémoire nationale, « possession en commun d'un riche legs de souvenirs »<sup>7</sup> d'une mémoire collective assimilée à celle de la nation toute entière, s'inscrivaient officiellement dans une lutte contre l'oubli (cela malgré les doutes de Maurice Halbwachs concernant à la validité d'un groupe aussi étendu<sup>8</sup>). Mais voici que la mémoire se trouve critiquée<sup>9</sup> dans ses fondements physiologiques<sup>10</sup>, prise sous le triple poids d'un « archivisme » mal compris<sup>11</sup>, d'une « spectacularisation »<sup>12</sup> victimaire, d'une entreprise patrimoniale appréhendée comme une « inflation »<sup>13</sup>. De là provient, peut-être, ce sentiment de trop plein vis-à-vis d'une histoire écrite sous la « pression des mémoires collectives »<sup>14</sup>, d'une « bulle mémorielle » comme excroissance de la technologie numérique<sup>15</sup>, d'un devoir de mémoire « au service de l'idéologie », puisque tourné vers « l'inscription traumatique et traumatisante du souvenir »<sup>16</sup>. D'un autre côté, d'autres demandent toujours plus de mémoire, infinies réparations d'un passé jamais donné comme tel, toujours présent, dette du souvenir vivant contre passé mort d'une

---

<sup>3</sup>L'artiste peut troquer son costume pour celui de ce que Charles Péguy aurait appelé un mémorialiste. Cf. Pascal Convert, *Raymond Aubrac, résister, reconstruire, transmettre*, Paris, Éd. Seuil, 2011.

<sup>4</sup>Olivier Laliou « L'invention du « devoir de mémoire ». In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°69, janvier-mars 2001. pp. 83-94.

<sup>5</sup>Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Éd. Rivages, Coll.Coll. Rivages poche, 2001.

<sup>6</sup>La formule est de Nathalie Heinich.

<sup>7</sup>Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Ed. Mille et Une Nuits, 1997 pour la présente édition, p 31.

<sup>8</sup>Il est bon de rappeler la position de Maurice Halbwachs à ce sujet : « Si, par mémoire historique, on entend la suite des événements dont l'histoire nationale conserve le souvenir, ce n'est pas elle, ce ne sont pas ses cadres qui représentent l'essentiel de ce que nous appelons la mémoire collective. » ; et surtout, : « De tout ce qui précède il résulte bien que la mémoire collective ne se confond pas avec l'histoire, et que l'expression : mémoire historique, n'est pas très heureusement choisie, puisqu'elle associe deux termes qui s'opposent sur plus d'un point. L'histoire, sans doute, est le recueil des faits qui ont occupé la plus grande place dans la mémoire des hommes. Mais lus dans les livres, enseignés et appris dans les écoles, les événements passés sont choisis, rapprochés et classés, suivant des nécessités ou des règles qui ne s'imposaient pas aux cercles d'hommes qui en ont gardé longtemps le dépôt vivant. C'est qu'en général l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale » Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll.Coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997, pp 129-130.

<sup>9</sup>*Devoir de mémoire, droit à l'oubli* (collectif), Ed. Complexe, 2002, p. 33.

<sup>10</sup>Israël Rosenfield, *L'invention de la mémoire*, Paris, Coll.Coll. Champs, Ed. Flammarion, 1994.

<sup>11</sup>Voir Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Ed. Seuil, 1997.

<sup>12</sup>Norman Finkelstein, *L'industrie de l'Holocauste : réflexions sur l'exploitation de la souffrance des juifs*, Paris, Éditions La fabrique, 2001.

<sup>13</sup>Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éd. Coll. Maison des Sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 2009.

<sup>14</sup>Pierre Nora, « La mémoire collective », in Roger Chartier Jacques Le Goff et Jacques Revek, *La nouvelle histoire*, Paris, Éd. Éditions complexe, 1978, p. 398.

<sup>15</sup>Emmanuel Hoog, *Mémoire, année zéro*, Paris, Ed. Seuil, Coll.Coll.. H.C. Essais, 2009, pp 121-123.

<sup>16</sup>Simon-Daniel Kipman, *L'oubli et ses vertus*, Paris, Éd. Albin Michel, Coll. Pratique, Paris, 2013, p. 113.

science historique confondue, parfois, avec une religion de la mémoire<sup>17</sup>. Certains mettent en avant un manque de mémoire et une nécessité morale de ne pas oublier ; d'autres y voient une idéologie, le camouflet d'une mémoire collective entretenue au détriment des autres. Si la conscience patrimoniale<sup>18</sup>, de même que le nombre de commémorations<sup>19</sup>, subissent une inflation, c'est que le terme fait peut-être malgré lui écho à un excès plus profond, solidaire du procès même de diffusion *ad lib* de l'information. Loin d'être indifférents à l'oubli, ces excès contiennent à leur façon celui-ci : l'un prétend élever des digues de mémoire, voulant contenir l'oubli en son extérieur, contre sa force d'indifférence et de destruction ; l'autre, par la profusion, inspire un oubli de saturation, se tenant alors dans la mémoire et débordant celle-ci. La « machine patrimoniale »<sup>20</sup>, la « fièvre commémorative »<sup>21</sup> et l'« enregistré, c'est-à-dire oublié »<sup>22</sup> participent-ils paradoxalement d'un même mouvement, ou doivent-ils être opposés avec force ?

S'il considère que le mot mémoire recouvre ces deux dimensions, chacune étant liée à quelque chose qu'il faudrait appeler de la « conservation », le sage conviendra avec Nietzsche qu'un oubli est bien nécessaire<sup>23</sup>. Il ne s'agit évidemment pas de désirer une destruction des traces conservées par cette puissante mémoire, mais bien de procéder à « une mise en réserve des choses apprises »<sup>24</sup>, faisant art d'une mesure de l'oubli<sup>25</sup>, afin d'éviter « la contemplation exclusive d'un passé insoutenable »<sup>26</sup>. Aussi le besoin d'oubli est-il une réaction tout à fait opportune à l'excès sans précédent d'une mémoire galvaudée, parfois confondue avec l'information, même, avec ses trop-pleins. Cela dit, ce besoin n'est pas absolu au point d'opposer à la mémoire un oubli lui étant infiniment supérieur. Comment pourrait-il l'être, d'ailleurs, la nécessité d'oubli supposant une relation dialectique avec la mémoire<sup>27</sup> ? De deux

<sup>17</sup>Cette thèse est défendue par le journaliste et polémiste Eric Zemmour, celui-ci présentant le génocide des Juifs d'Europe comme nouvelle « Religion d'État » (in *Le suicide Français*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. Essais Doc, 2014).

<sup>18</sup>Sur les difficultés de la notion de « patrimoine immatériel », voir, Lankarani Leïla. L'avant-projet de convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : évolution et interrogations. In: *Annuaire français de droit international*, volume 48, 2002. pp. 624-656.

<sup>19</sup>A propos de la « guerre des mémoires », *Les guerres de mémoires : La France et son histoire, enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Collectif, Éd. La Découverte, Coll. La Découverte/Poche, 2010.

<sup>20</sup>Henri-Pierre Jeudy, *La machine patrimoniale*, Paris, Éd. Circé, Coll. Circé poche, 2008.

<sup>21</sup>Jean-Yves Boursier voit moins l'excès commémoratif comme une crise de la mémoire que celui des « politiques de représentation de l'événement », crise de « l'illusion d'une mémoire commune » (in Jean-Yves Boursier, « L'événement, la mémoire, la politique et le musée », in *Musées de guerre et mémoriaux: politiques de la mémoire*, Dir. Jean-Yves Boursier, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p 242).

<sup>22</sup>Harald Weinrich, *Léthé, art et critique de l'oubli*, Paris, Paris, Ed. Fayard, 1999 pour la traduction française, p 283.

<sup>23</sup>Sur une Nietzsche et l'oubli, voir *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Ed. Flammarion, Coll. Garnier/Flammarion, 1998 pour la présente édition.

<sup>24</sup>*Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?* op. cit. p. 31. A propos de l'oubli de réserve chez Paul Ricoeur, voir également Philibert Secretan « Paul Ricoeur : de l'oubli ». In: *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°72, 2001. pp. 82-90.

<sup>25</sup>Harald weinrich, op. cit., p 298.

<sup>26</sup>Jean-Yves & Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Éd. Folio, Coll. Folios Essais, 2004, p 218.

<sup>27</sup>Emmanuel Kattan, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Ed. PUF, Coll. Questions d'éthique, 2012, (chapitre « À côté d'une obligation du souvenir, n'y a-t-il pas également un droit à l'oubli ? » p 91).



choses l'une : soit nous réclamons un besoin d'oubli dans le but d'établir une juste mémoire, soit nous les opposons sans concession. Évidemment, l'excès n'est pas souhaitable, ni de mémoire, ni d'oubli. Si la « Révolution numérique offre la possibilité technique de tout conserver »<sup>28</sup>, elle n'est de mémoire que la surface d'un nom trompeur : l'on n'édifie rien sans abandonner au vide des portions nécessaires à transformer celui-ci en un espace. Il n'existe pas, sur un plan strictement individuel, d'opposition entre mémoire et oubli<sup>29</sup> : Nietzsche, influencé par la psychologie de son temps, transposait les découvertes en matière d'oubli dans la constitution de la mémoire individuelle à l'étude de la conscience historique. C'est à partir de ce même procédé de transposition dans la condition historique que Paul Ricoeur développa son oubli de réserve, plus fort que l'oubli d'effacement, le premier étant à même, à l'opposé du second, de produire une mémoire équilibrée, une mémoire qui fût enfin heureuse<sup>30</sup>. De toute façon, sans la médiation d'une « oublieuse mémoire »<sup>31</sup>, l'histoire cesse de mesurer la distance entre l'archive du passé et sa reconstitution présente ; lesdites « mémoires collectives », dépourvues de mise à distance entre le passé de l'événement et la construction de son souvenir, sont condamnées à revivre l'événement traumatique dans sa propre présence ; la mémoire individuelle, enfin, s'appuie presque entièrement sur les prodiges de la technique. Mémoire protéiforme, mémoire soucieuse, « surabondante et saturée », balisant l'espace<sup>32</sup> ; nécessité d'un oubli non distinct de la mémoire, plus que de l'amnésie « insouciance »<sup>33</sup> nécessaire au travail constant de celle-ci ; appelons cette conception de la mémoire comme trop-plein, trouvant en l'oubli la garantie d'un équilibre, *hypothèse d'une hypertrophie mémorielle*.

Comment ne pas être surpris de la diversité des phénomènes que recouvrent mémoire et oubli, souvenir, archive, information, mémoires collectives, patrimoine, histoire ? Ces mots

---

<sup>28</sup>Emmanuel Hoog, op. cit., p 165.

<sup>29</sup>Tzvetan Todorov, dans un essai intitulé *Les abus de la mémoire* paru au début des années quatre-vingt-dix, exposait le plus clairement les difficultés corrélatives au couple formé par la mémoire et l'oubli, et loin d'opposer celui-ci à la mémoire, d'en faire un couple antinomique, l'auteur posait comme tenant d'un contraste véritable l'effacement et la conservation. Ainsi, la mémoire trouvait en l'oubli non plus un opposant mais quelque chose qui lui serait pour elle un élément constitutif. Todorov citait la fameuse nouvelle de Borges, *Funes et memorioso*: quelqu'un qui n'oublierait rien (hypermnésie) et donc, mémoriserait tout, ne connaîtrait pas une hypertrophie mémorielle. Cette « mémoire » n'est pas celle de la conservation totale, contrastant donc avec une impossibilité d'effacement ; *Funes n'a tout simplement pas de mémoire*. Pour qu'il ait mémoire, il faut au contraire qu'il y ait coïncidence entre mémoire et oubli. Dans ce cas, une part du besoin d'oubli n'est-elle pas plutôt tournée vers un trop plein d'archive plutôt qu'en direction d'un excès de mémoire ? Toujours est-il que le syntagme « mémoire sélective » est un pléonasme : cette sélection en un passage entre le silence de l'archive et la parole de l'histoire ; elle est une médiation entre le passé radical de l'événement et la restitution présente de celui-ci par un groupe ; elle s'immisce dans l'écart, même, entre profusion d'informations et prétention individuelle à retenir celles-ci. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Ed. Arléa, 1995.

<sup>30</sup>Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Paris, Ed. Seuil, Coll. Essais, 2000, p 656.

<sup>31</sup>Jules Supervielle, *La Fable du monde* suivi de *Oublieuse mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Poésie Gallimard, Paris, 1987, p 140.

<sup>32</sup>Enzo Traverso, *Le passé, mode d'emploi*, Paris, Ed. La fabrique, 2005, pp10-11.

<sup>33</sup>Paul Ricoeur, op. cit., pp 655-656.

partagent il est vrai un certain rapport au passé et à la conservation<sup>34</sup>. Tous s'opposent, à leurs niveaux, à l'effacement. La mémoire n'est pas un terme clair, cela d'autant plus que celle-ci désigne tantôt la mémoire dite individuelle, *a priori* du souvenir, tantôt les mémoires dites collectives ou partagées. Nommer histoire, mémoire ou souvenirs des éléments aussi hétérogènes, c'est donc rendre l'analyse prisonnière des mots, de leurs équivoques et de leurs analogies. Malheureusement, l'approche maximaliste de la mémoire ne tranche pas : elle réifie la mémoire, minimisant trop souvent l'idée que la *memoria* se double toujours, ainsi que le rappelle Mary Carruthers, d'une aptitude à l'*inventio*<sup>35</sup>. Ni l'archive, ni le monument, ni l'information, ni même le livre d'histoire, ne sont en tant que tels du souvenir ou de la mémoire. Cette idée, sous-tendue par l'analogie d'une mémoire collective unique, totale, « toute la mémoire du monde »<sup>36</sup>, confond archive, histoire, patrimoine, information, dans un unique signifiant. Et puis, il se peut qu'une fois le temps du passé vécu aboli, le souvenir collectif ne soit qu'une fiction utile<sup>37</sup>, fiction néanmoins nécessaire au *principe* de faire mémoire d'un passé partagé. À titre collectif, la mémoire n'existe qu'en ce qu'elle se trouve déposée dans les choses, fussent-elles vides, monuments sans monuments, tels ce sable qu'évoquait Michelet à propos de la Révolution (on le sait : c'est le livre qui devient alors chose permettant de faire mémoire, monument – du latin *monere*, se remémorer). Cette déposition se double donc de mots, les seconds entourant, fondant, légitimant la première. Il y a là, dans la mémoire, une certaine puissance d'invention, de nombreuses figures participant non seulement de ce qu'Austin aurait appelé une « énonciation performative »<sup>38</sup>, mais de ce que Michel Guérin nomme quant à lui un « acte de présence »<sup>39</sup>.

Il ne s'agit évidemment pas de ne plus faire le constat de la mémoire, d'en décréter la radicale et verbeuse superficialité. En revanche, la relation entre un phénomène physiologique et la diversité des faits culturels entrant en rapport avec elle, n'a d'évidence qu'à la surface de la parole. Le signifiant « mémoire », par trop légitimé par l'engagement ontologique de la mémoire individuelle, est donné d'emblée comme existant, fort indépendamment du discours et de ses usages. Il semble donc que cette liaison procède moins de l'évidence que de l'invention. Car dire la mémoire, c'est parfois la faire. Plutôt que du *travail*, la mémoire relève peut-être davantage de l'œuvre : véritablement opération, le faire œuvre de mémoire se situe à mi-chemin entre la parole et la chose visée par celle-ci. C'est en d'autres mots un trait d'union

---

<sup>34</sup>Voir Enzo Traverso, op. cit. p. 18.

<sup>35</sup>Mary Carruthers, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images* au Moyen Âge, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, Paris, 2002 pour la traduction française.

<sup>36</sup>Nous faisons référence au film d'Alain Resnais à propos de la Bibliothèque nationale de France, *Toute la mémoire du monde* (1956).

<sup>37</sup>Nous aborderons l'idée d'une mémoire collective métaphorique dans le point suivant.

<sup>38</sup>J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. Seuil (pour la traduction française), Coll. Essais, 1970, p 43.

<sup>39</sup>Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Ed. Actes sud, 2011, p 129. Nous reviendrons sur ce point un plus loin dans cette introduction.

entre la réalité matérielle de la conservation et le dire qui l'y engage, entre la pratique et la parole instituant celle-ci. Si ce que nous nommons mémoire est en inflation, c'est tout justement parce que nous ne cessons jamais de nommer. Inflation nominale plutôt que mémorielle ? A ce stade, il est évidemment impossible de trancher. Mais au fond, il s'agit peut-être moins d'un excès de la mémoire que d'une crise des dispositifs autrefois en charge de l'instituer. Par conséquent, notre piste de travail diffère sensiblement d'une approche manquant parfois, en dépit de tout le respect que nous portons à nombre de ses artisans, de définition. Il s'agit d'opérer ici une désescalade : non seulement, notre époque est marquée par la *rareté* de la mémoire naturelle, celle-ci étant d'ailleurs supplantée par les prodiges de la mémoire artificielle<sup>40</sup>, mais il semble bien que ce que nous nommons abusivement « mémoire collective »<sup>41</sup>, en lieu et place de la mémoire publique, subisse plus que d'une inflation les marques d'un sérieux déficit<sup>42</sup>.

Dans un régime de type cybernétique, régime marqué par la profusion des moyens de conservation, d'inflation numérique, de multiplication de la parole mémorielle ou de regards rétrospectifs, peut-être omettons-nous de choisir véritablement les souvenirs encore à même, tel le personnage de Walter Benjamin, de nous sauver<sup>43</sup>. Peut-être oublions-nous, dans ce cas, de véritablement faire œuvre d'une mémoire commune. Au-delà de la seule conservation d'informations, de l'archivage, ce sont les dispositifs inventés pour instituer un « souvenir »<sup>44</sup> commun qui font selon nous œuvre de mémoire, qui l'établissent, l'instituent. Et ce sont ces mêmes dispositifs, ces mêmes institutions de la mémoire, qui actuellement connaissent une crise conjointe, ainsi que l'observe fort justement Emmanuel Hoog, à celle agitant l'identité nationale<sup>45</sup>. Nous craignons que le devoir de mémoire, et, par extension, la commémoration ou l'histoire, aient quelque peu perdu de leur efficacité symbolique. Pour ne prendre qu'un exemple récent à ce propos, l'on ne peut que constater l'échec d'une *Maison de l'histoire de France* : la ligne dite « nationale » du projet, durement attaquée par des historiens tels qu'Arlette Farge ou Gérard Noiriel, au nom paradoxal d'une mondialisation contraignant pourtant, selon ces mêmes signataires, les États-nations, fait autant symptôme d'un sentiment de trop plein de mémoire que d'une incapacité à penser celle-ci en d'autres termes que ceux de la nation susnommée<sup>46</sup>. Évidemment, ces témoignages de la mémoire sont antérieurs à ceux

<sup>40</sup>Emmanuel Hoog, op. cit., p 106.

<sup>41</sup>Nous reviendrons sur ce problème dans la conclusion de ce travail.

<sup>42</sup>Les mémoires collectives peuvent être les ennemis de la mémoire publique : « Après le constat apaisé de l'existence de « lieux de mémoires » dont il devenait essentiel de faire l'histoire, il est progressivement apparu que la mémoire (surtout déclinée au pluriel) génère des conflits, sources de graves difficultés pour le « vivre ensemble » contemporain déjà si menacé » in *Les guerres de mémoires...*, op. cit., p 28.

<sup>43</sup>Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1991, p. 436

<sup>44</sup>Nous usons des guillemets car ce « souvenir » est réifié, et se trouve en réalité dans les multiples mémoires individuelles qui le réactive et l'identifient comme appartenant au *nous*, non seulement au *je*.

<sup>45</sup>A ce sujet, conf Emmanuel Hoog, Op. Cit, chapitre « L'introuvable identité nationale ».

<sup>46</sup>Voir la tribune parue dans *Le monde* du vingt-et-un octobre 2010, « La Maison de l'histoire de France est un projet dangereux ».

qui furent promus par l'État-nation ; il n'en reste pas moins que lesdits témoignages se trouvèrent, toujours, solidarisés *a minima* par du commun<sup>47</sup>, ceux-là non seulement tournés vers le passé, mais également vers l'avenir. Les monuments édifiés, des *Vite* de Vasari au *Vietnam Memorial* décrit par Mary Carruthers, sont autant d'inducteurs, autant de dispositifs ayant pour but d'entretenir un « souvenir » à même, *plus tard*, de nous sauver. La volonté d'un *legs*, telle qu'elle fut appréhendée à la Renaissance, en Italie notamment, de Giovanni Villani à Machiavel ou Giorgio Vasari, c'était tout justement ce qui impliquait la sélection de tel ou tel document, information, objet, afin de faire mémoire, c'est-à-dire d'édifier des supports à même de former une mémoire partagée dans le cadre de la *res publica*. La commémoration, le monument, et même en quelque sorte ces *res* que sont les livres d'histoire, participent tous de l'expérience d'une édification d'un « récit civique »<sup>48</sup> aujourd'hui en crise. Tel le *Monument contre le Fascisme* d'un Jochen Gerz<sup>49</sup>, ne vivrions-nous pas, en lieu et place d'un excès de mémoire, l'heure de la graduelle disparition des témoignages positifs d'un passé commun ? Est-ce, irrémédiablement, cette incapacité présente d'édifier, selon la formule de Françoiseva Choay<sup>50</sup>, qui caractérise notre rapport actuel à la mémoire ou bien d'autres stratégies sont-elles imaginées pour pallier l'oubli de destruction ?<sup>51</sup> L'excès commémoratif n'est-il pas devenu, à l'image d'un passage fameux du *Loup des Steppes*, le spectacle désespérant d'une impuissance à nous affilier<sup>52</sup>, les souvenirs individuels et les mémoires collectives se *dis-socient* de la mémoire publique<sup>53</sup>, dans un mouvement de « privatisation de la mémoire »<sup>54</sup>, cette forme d'oubli d'indifférence à un passé *différant à soi et aux siens* ?

\*

Dans le présent travail, nous espérons formuler une réponse modeste à une question par trop immodeste, trop vaste, trop générale. Il est au contraire nécessaire de réduire à une échelle

---

<sup>47</sup>Il faudrait parler, plutôt, de guerre du souvenir. Car ce que l'on appelle « mémoire publique », c'est justement ce qui permet, par la sélection, le compromis entre différents groupes, par l'oubli, de former un *commun*, à partir de perceptions parfois divergentes de l'événement. Aussi, la guerre des « mémoires » est-elle avant tout une querelle d'interprétation de l'histoire comme événement passé ; c'est cette même dialectique entre histoire et mémoire, par le passé résolue dans l'idée d'une mémoire collective de la nation, qui semble impuissante, actuellement, à produire du commun. Ce problème est historique : le cadre d'une histoire nationale progressivement abandonnée au profit de multiples « souvenirs collectifs », dilués dans les affres de la « société civile », la synthèse devenait impossible (A ce sujet, voir *La concurrence mémorielle*, dir. Geoffrey Grandjean et Jérôme Jamin, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Recherches, 2011).

<sup>48</sup>Voir Mary Carruthers, *Machina memorialis : Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 2002.

<sup>49</sup>Nous évoquerons plus en détail ce monument dans notre cinquième partie.

<sup>50</sup>In Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Ed. du Seuil, Coll. « La Couleur des idées », Paris, 1992.

<sup>51</sup>Cf. la problématique énoncée au début de cette introduction.

<sup>52</sup>Nous étudierons ce passage du roman d'Hermann Hesse dans la première partie de ce travail.

<sup>53</sup>Bernard Stiegler, *Ars industrialis, Réenchanter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*, Ed. Flammarion, Paris, Coll. Champs Essais, 2008, p 50.

<sup>54</sup>Nous reprenons ce terme à Emmanuel Hoog, qui fut précédemment président-directeur général de l'INA, et qui a publié un essai remarquable sur le sujet en 2009 (*Mémoire, année zéro*).

raisonnable le champ d'une investigation touchant à de nombreux aspects de notre culture. Il faut autrement dit mettre cette hypothèse à l'épreuve d'un nombre restreint de cas, d'un certain nombre de singularités. C'est par l'examen de singularités culturelles de la mémoire et de l'oubli, dessins, gravures, peintures, poèmes, films, installations, articles de presse, pièces de théâtre, que sera sanctionnée, selon une logique que Peirce aurait qualifiée d'abductive, l'hypothèse émise plus haut. Ni une logique déductive, c'est-à-dire partant du tout et inférant des cas particuliers, ni une logique inductive, partant du particulier pour supposer le tout, ne semblent pleinement satisfaisantes. Dans cette introduction, consacrée avant tout à l'exposition de notre méthodologie, seront dessinés les contours des dites « singularités ». Les problèmes posés par la relation entre mémoire collective et la mémoire individuelle, la revalorisation de l'oubli proposée par l'anthropologie de la mémoire, offrent un point de départ susceptible de faire état de la recherche en la matière ; c'est à partir d'un constat de la pluralité des formes de l'oubli que sera proposée une première étude des particularités qui auront attiré notre attention, ces paradoxales mises en scène de l'oubli, à même, selon nous, d'éclairer le général *par* le particulier. Tel est le but avoué de cette introduction : circonscrire un objet, une méthode, une certaine approche du tout par le particulier, approche mettant à l'honneur le *visible*, le *sensible*, approche poétique et esthétique, approche par figures<sup>55</sup>. Cette approche, que nous expliciterons dans le dernier point de cette introduction, sera à même d'éclairer le lecteur, c'est-à-dire de prouver à celui-ci, par le jeu concerté du déploiement des figures, qu'elle peut « abduquer » thèse et hypothèse. Dans le présent travail, ajoutons qu'il ne pourrait s'agir d'autre chose que d'une introduction, d'une mise en place de pistes de recherche. Face à l'ampleur du questionnement, nous avons été évidemment contraints de restreindre le nombre de problèmes et de figures<sup>56</sup>.

### *La mémoire collective à l'épreuve de l'oubli*

Commençons par un rappel des problèmes posés à la recherche à propos de la mémoire collective. Notions et concepts débordent les conditions historiques ayant favorisé leurs émergences. Il en va ainsi du mot « artiste », dont l'usage dépasse nettement ses étroites bornes historiques, comme il en va peut-être de la mémoire collective. Ainsi, Jacques Le Goff peut-il proposer d'étendre la notion de mémoire collective aux sociétés non écrites, en faire son histoire, sans entraîner pour cela d'obstacles épistémologiques majeurs<sup>57</sup>. Évidemment, il

<sup>55</sup>Par prudence, nous avons évité d'employer le mot « figural », déjà employé par le passé. En effet, le mot « figural » apparaît, bien sûr, dans le livre de Jean-François Lyotard, *Discours Figure* (Paris, Ed. Klincksieck, Coll. Esthétique, 1971). A propos de l'approche de Lyotard, voir Olivier Schefer « Qu'est-ce que le figural ? » in *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.

<sup>56</sup>Soit cinq figures. Nous pensons que pour couvrir l'ensemble de la question, une dizaine de figures serait néanmoins nécessaire (cf. la conclusion de ce travail).

<sup>57</sup>Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, Paris, 1977.

existait un usage partagé de la mémoire avant que Maurice Halbwachs n'en eût dessiné les contours. Cette étrange plasticité des concepts oblige alors à examiner les relations entre le dit et la chose dite, entre le visible et le non visible. Quelle place accorder à la mémoire individuelle au sein d'une mémoire collective ? En affirmant que la mémoire individuelle bénéficie d'une plus longue histoire que la mémoire collective, Johann Michel met en avant une opposition désormais classique<sup>58</sup>. Maurice Halbwachs, qui fonde le terme, avait déjà formulé cette opposition dans un cadre de recherche de type sociologique. Une telle opposition étant sous-tendue par la volonté de son propre dépassement, il s'agit de lier ces deux aspects de la mémoire en accordant un statut privilégié à la mémoire collective, et cela au détriment de la mémoire individuelle. Si l'individu, pris dans un certain nombre de cadres sociaux, est bien le lieu de la mémoire, cette même mémoire le produit également, et cela via ces mêmes cadres sociaux. Ainsi la mémoire sociale devient-elle doublement sujet : sujet d'attribution d'une mémoire *par* l'individu et sujet de production de cette même mémoire *sur* les individus<sup>59</sup>. Halbwachs, s'opposant à la mémoire historique, propose de penser la mémoire collective au pluriel. Il reste que cette forme de sujétion tend à dissoudre la mémoire individuelle dans un ensemble plus vaste et synthétique, voire abstrait.<sup>60</sup> Si mémoire collective et mémoire individuelle ne sont plus opposées, c'est donc au profit de la première. Une autre tentative de résolution se trouve dans le livre désormais classique de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>61</sup>. Discutant du statut ontologique à accorder à la mémoire collective, ce dernier propose de substituer la logique binaire du tout et des parties par une toute autre logique, ternaire cette fois-ci. Ainsi, le prédicat (souvenir) peut être attribué à trois sujets: le *je*, le *nous*, les *proches*. Mais si le sujet individuel devient le lieu de l'attribution de ces mémoires-prédicats, quelle épaisseur accorder à ce *nous*? Ainsi, la supposition d'un nous, quoique placée dans une herméneutique du sujet, suggère en creux l'idée d'une mémoire qui *nous* appartiendrait, à la différence d'une autre qui *me* serait personnelle. Dans cette perspective, qualifiée par Johann Michel de « socio-phénoménologique », l'accent est mis sur la dimension intersubjective. Enfin, ce dernier propose de penser la mémoire collective comme produit d'une pluralité de mémoires extra-individuelles : mémoire ethnique, associée

---

<sup>58</sup>Cf. *Mémoire et histoires*, direction Johann Michel, « Esquisse d'une socio-phénoménologie historique de la mémoire collective », Ed. Pur, Rennes, 2005.

<sup>59</sup>« Il ne suffisait pas en effet de montrer que les individus, lorsqu'ils se souviennent, utilisent toujours des cadres sociaux. C'est au point de vue du groupe, ou des groupes qu'il fallait se placer. Les deux problèmes non seulement sont solidaires, *mais n'en font qu'un*. On peut dire que l'individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles » Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Ed Puf, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1952, p. 8.

<sup>60</sup>« Il fallait montrer [...] que les cadres collectifs de la mémoire ne sont pas constitués après coup par combinaison de souvenirs individuels [prégnance de « l'esprit individuel »], qu'ils ne sont pas non plus de simples formes vides où les souvenirs, venus d'ailleurs, viendrait s'insérer, et qu'ils sont au contraire précisément les instruments dont la mémoire collective *se sert* pour recomposer une image du passé qui s'accorde à chaque époque avec les pensées dominantes de la société. » Souligné par nos soins ». *Ibid*, p. 7.

<sup>61</sup>Paul Ricoeur, op. cit.

aux « cadres sociaux de la mémoire », mémoire déclarative, liée aux souvenirs communs, ou mémoire artificielle (lieux et objets de mémoire). Ici, la mémoire collective devient un outil de captation de mémoires. Si l'auteur distingue perspective holiste et perspective « socio-phénoménologique », c'est pour toutes deux les opposer à quelque chose comme « l'esprit d'un peuple », autrement dit, à ce qui relèverait d'une approche identitaire de la mémoire collective. En ce sens, qu'on prenne celle-ci du point de vue intersubjectif ou du point de vue holiste, la mémoire collective possède une historicité qui lui est propre; au gré des périodes, elle recoupe différentes mémoires (mémoire ethnique, mémoire artificielle...). Elle se construit autant qu'elle peut construire.

Une autre optique consiste enfin à mettre de côté la mémoire collective et ses difficultés. L'anthropologue, dans un article intitulé « Le partage de l'oubli : lieu d'amnésie et déni commémoratif »<sup>62</sup>, met sérieusement en doute ce qu'il appelle l'« engagement ontologique » de la mémoire collective. Après avoir désigné la mémoire individuelle comme seule mémoire attestée biologiquement, ce dernier propose d'éprouver la mémoire collective à ce qu'il appelle une « taxonomie ». De ce fait, lorsque la métamémoire (autrement dit, ce qui peut « me faire parler de *ma* mémoire ») est appliquée à une plus vaste échelle, c'est au prix d'une confusion monumentale : penser une coïncidence entre mémoire collective et attribution de la mémoire, c'est confondre le mot et la chose, ce que l'on exprime et la chose que l'on désigne. Ainsi, la notion de mémoire collective n'aurait de réalité qu'à la surface du discours, tandis que la métamémoire de l'individu attribuant son souvenir à un ensemble plus vaste serait quant à elle manifeste<sup>63</sup>. La mémoire collective trouve son vrai lieu, c'est une chose « facilement attestée », dans les propositions et non dans les processus mémoriels eux-mêmes. En discutant les théories holistes, l'auteur entend renverser les perspectives. La mémoire collective n'est pas un objet (dans le sens d'une chose): elle est une *métaphore*. S'il n'y a bien évidemment pas d'« homme nu », l'image de la mémoire collective renvoie aux multiples strates de mémoires plus ou moins structurées par des cadres mnémoniques. Ce sont ces mêmes cadres qui structurent la mémoire individuelle et la rattachent au groupe. Pour désigner ces cadres, Joël Candau préfère le terme de *sociotransmetteur*, comme « structure des connexions ». Il

---

<sup>62</sup>Joël Candau, « Le partage de l'oubli : lieux d'amnésie et déni commémoratif » in Merzeau (Louise), Weber (Thomas) (éd.), *Mémoire et Médias*, Paris, Ed. Avinus, 2000.

<sup>63</sup>Pour le dire plus clairement, le sujet de l'énonciation est ici celui de la *coexistante* (coénonciation): j'énonce que mon souvenir est collectif, puisque je suppose que d'autres ont vécu la *même chose* que moi. Dans ce cas, je confonds l'énoncé avec le référent invoqué; si effectivement je dis qu'il y a une mémoire collective, le fait d'être en train de le dire (autrement dit, d'avoir une démarche réflexive sur ma propre mémoire) n'atteste pas de sa réalité. Attester une réalité autonome à la mémoire collective est de l'ordre de ce que l'on appelle, en logique, une pétition de principe; lorsque nous *parlons* de mémoire collective, c'est avec une mémoire particulière que la confondons, la *métamémoire*. Pensons à la distinction entre noème (la pensée en tant que telle) et la noèse (la chose pensée) : la métamémoire serait du côté *du penser*, tandis que la mémoire collective serait du côté des productions, plus ou moins imaginaires, *de la pensée*. Sans pousser plus loin cette comparaison phénoménologique (qui nous engagerait sur des terrains que nous ne maîtrisons pas suffisamment), nous pouvons conclure que l'amalgame entre les deux réalités (dans le langage de l'auteur, « proposition comme fait » et « proposition proprement dite ») obscurcit une partie du débat en circonscrivant un *faux objet*.

est donc délicat de regrouper le partage de la mémoire sous une notion générique, univoque, qui aurait somme toute la dent creuse. Il faut au contraire chercher ce qui permet de sédimenter ces strates de mémoires disparates. S'attaquer frontalement à l'oubli, c'est donc s'écarter d'une idée dominante : pour Joël Candau, « nous vivons à une époque caractérisée par la frénésie commémorative et par la multiplication des lieux de mémoire »<sup>64</sup>. Ne pas reconnaître les formes d'oubli collectif, en privilégiant donc l'angle d'une mémoire collective, relève d'une incapacité à penser positivement ce qu'il appelle la Perte. Pensons à ces mots de Blanchot :

« Une mémoire commune ? Non, dit-il solennellement, jamais nous n'appartiendrons en commun à la mémoire. » – « Peut-être à l'oubli. »<sup>65</sup>

L'approche dite « négative » entend donc faire la critique, sinon l'économie, de la notion de mémoire collective. Qualifiant de « mnémotropisme contemporain » l'approche « positive »<sup>66</sup>, Joël Candau oppose ainsi un autre type de partage, centré cette fois-ci sur l'oubli même. Pour l'auteur, l'oubli collectif aurait un engagement ontologique fort. Effectivement, les groupes partagent un même objet perdu. Le renversement est fait : si une somme de mémoires métaphorisées n'en fait tout justement pas une, le fait que l'oubli n'a à proprement parler aucun contenu permet inversement de penser ce dernier comme un objet d'étude stable. Positivé, l'oubli devient dénominateur commun de tout ce qui a été peu, ou pas, mémorisé, autrement dit perdu. Il y a une ambiguïté propre au terme mémoire: on appelle à la fois mémoire ce qui est de l'ordre d'une opération de conservation et le produit même de cette opération (contenus mentaux). Nous avons en commun le fait de mémoriser, comme nous avons en commun la faculté d'oubli. En revanche, la mise en commun des souvenirs individuels n'hypostasie pas une mémoire, et donc un type de souvenir qui serait collectif, positivement partagé (à la différence de ce qu'affirme parfois Halbwachs<sup>67</sup>). Lorsque nous partageons un oubli, sous le dénominateur commun de la perte d'un même objet, est-ce pour cela le même oubli? Joël Candau, dans son *Anthropologie de la mémoire*<sup>68</sup> cette fois-ci, développe sa position<sup>69</sup>. Le partage de l'oubli est avant tout partage des choses oubliées et des événements « perdus ». Ce que nous partagerions vraiment, ce ne sont pas tant des contenus que le fait d'être amenés à les perdre. Ainsi, l'auteur propose de faire basculer le point de vue de la seule mémoire et de penser tout justement ce que nous ne partageons pas, c'est-à-dire les

---

<sup>64</sup>[http://www.avinus-magazin.eu/html/candau\\_-\\_le\\_partage\\_de\\_l\\_oubli.html](http://www.avinus-magazin.eu/html/candau_-_le_partage_de_l_oubli.html)

<sup>65</sup>Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p 52.

<sup>66</sup>Comprendre ici, celle entendant résoudre l'opposition entre mémoire collective et mémoire individuelle.

<sup>67</sup>Cf. la conclusion des *Cadres sociaux de la mémoire*, très claire à ce sujet.

<sup>68</sup>Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Coll. Cursus, Ed. Arman Colin, 2005.

<sup>69</sup>*Ibid*, p. 92.



objets oubliés, non les souvenirs communs de ces objets. De ce point de vue, l'oubli collectif est directement lié à la perte d'informations, à leurs transformations et à leurs empêchements. Cette pratique peut être collective, à condition que les éléments oubliés le soient. Ce que nous partageons en revanche, c'est la pratique passée des choses oubliées. Pour cela, il faut effectivement chercher le proche, voire le *même*, à l'échelle de groupes restreints. Dans cette optique, partage de l'oubli et oubli collectif se recouvrent : l'oubli, intimement lié à la perte, a une prise plus grande sur les groupes que le souvenir partagé d'un objet, moins stable que l'*effacement partagé* de ce dernier. La boucle est ainsi bouclée : ce qui est partagé, c'est bien évidemment l'effacement des choses, des événements, des individus des mémoires. À titre collectif, l'oubli devient donc le nom de l'irréversible partage de la Perte.

\*

Le problème posé par la reconnaissance publique fait en quelque sorte objection aux conceptions trop univoques de l'oubli. Soit l'exposition *Mémoire 99*, réalisée à la Villa Médicis en 1999, et deux œuvres singulières. Elles se font d'ailleurs écho. D'un côté, Christian Boltanski propose une *Liste des pensionnaires de la Médicis, peintres et sculpteurs, 1803-1995* ; de l'autre, Fabio Mauri « tire de l'oubli » un certain Giorgio Bompiani, peintre de la fin du dix-neuvième siècle. Boltanski présente sans hiérarchie aucune la mémoire de la Villa (Ingres y côtoie bon nombre d'« oubliés »), tandis que dans une installation, Fabio Mauri expose des œuvres de Bompiani (entre autres, un autoportrait **[fig 1]**). L'un partage une mémoire, mémoire, si l'on veut, de la Villa Médicis elle-même ; l'autre partage l'oubli de ce peintre qualifié dans le catalogue d'exposition d'« artiste pompier ». Là où la mémoire collective proposée par Boltanski fait état d'un oubli supposé réel de nombre des pensionnaires, l'oubli collectif mis à jour par Mauri fait état au contraire d'un souvenir vif. De manière assez paradoxale, l'appropriation de la mémoire familiale ne s'oppose pas à un oubli collectif. On apprend que Bompiani était l'arrière grand-père de l'artiste. Un auteur qui s'était lui-même amusé à « tirer » les gens de l'oubli, tout en regrettant lui-même de ne pas y « résider » assez, a pu écrire :

« Il avait du talent ; pourtant plus personne ne s'en occupe. Il est oublié. – Ce n'est que justice : il n'a pas su prendre toutes ses précautions pour être mal compris »<sup>70</sup>.

Si plus personne, mis à part Cioran, ne s'occupe de cet individu, il reste que quelques-uns s'en souviennent – il faut bien pouvoir en parler. « Il est oublié », puisque « plus personne ne

<sup>70</sup>E. M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, p. 24. Souligné par nos soins.

s'en occupe ». Ici, l'oubli collectif n'est pas synonyme de Perte ; il s'agit seulement d'un *manque d'attention*. Le discours accouche parfois de bizarreries : on lit parfois qu'« untel est semi-oublié ». De deux de choses l'une : si d'une personne, on en a oublié jusqu'au nom, alors, on peut sans trop de mal avancer que cette dernière est oubliée; mais si l'on se souvient ne serait-ce qu'un peu de cette même personne, on ne l'a tout justement *pas* oubliée. Dès lors, le travail de Mauri mobilise une forme paradoxale de l'oubli, que nous avons appelée l'oubli par méconnaissance. En exposant un autoportrait de Bompiani, l'artiste travaille moins notre propension à connaître que notre faculté, justement, à *méconnaître*. Pour le dire autrement, le nom de Bompiani a été « oublié » *par* l'histoire, *par* les manuels scolaires, *par* les universités, etc. Le sujet de l'énonciation, Fabio Mauri, se pose quant à lui en marge de ces diverses « sujets » oubliés, puisque lui, justement, n'a pas oublié. De là naît sans doute le paradoxe : soit « Bompiani est oublié » est une proposition constative, témoignant d'un véritable oubli, d'une véritable Perte, soit elle ne l'est pas; dans ce cas, elle fait partie seulement du dire et ceci sans vérifier la chose dite. Si l'on considère pour elle-même la proposition « Bompiani est oublié » (il est oublié en ce moment même), l'oubli doit être pensé comme une perte de conscience, voire de reconnaissance (le « plus personne ne s'en occupe » de Cioran). Certes, Fabio Mauri se « souvient » de Bompiani, mais *nous*, non. Car la mémoire est ébranlée, fluctuante : *nous* oublierons telle ou telle personne, comme s'il s'agissait d'un jugement sans appel. Pour soutenir le constat, il faut en somme opérer un geste de partage, au problème près que ledit partage met en porte-à-faux l'énonciateur vis-à-vis de sa propre position d'énonciation. Cette contradiction nous fera penser au « Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde », du compositeur. Mauri semble nous dire : « *Nous* avons *tous* oublié Bompiani, sauf *moi*. ». Tournons tout cela autrement : pour que la proposition « Bompiani est oublié » constate d'un état réel des choses, il faudrait que celui-ci soit actuellement *totalemment* effacé des mémoires. Si Bompiani avait été totalement effacé des mémoires, Fabio Mauri eût été dans l'incapacité d'affirmer que celui fut tout justement « oublié ». À titre privé, Bompiani a tout simplement disparu; comme artiste, la parole *institue* son oubli. En mettant à jour cette forme de l'oubli, Fabio Mauri nous permet de mesurer la défaillance d'un « souvenir » envisagé comme *public*.

On ne se détache pas si facilement du concept d'ailleurs moins que collective que *publique*<sup>71</sup>. Si ladite « métaphore » venait homogénéiser plusieurs strates de mémoires, l'oubli par méconnaissance, quant à lui, semble hiérarchiser ces dernières au sein de cette « mémoire ». Car cette approche de l'oubli collectif ne fait pas l'économie de son antonyme, la mémoire, peut-être mise à l'écart avec trop de hâte. Il ne suffit peut-être pas d'inverser les tendances, de

---

<sup>71</sup>Nous reviendrons sur la distinction entre « public » et « collectif » dans la conclusion de ce travail.

substituer l'oubli collectif à la mémoire collective, pour retrouver l'épaisseur des choses. Car l'oubli fonctionne sur le mode d'un *comme* qui ne se montrerait jamais comme tel : *nous* oublions, *comme* j'oublie. Nous sommes pris entre productions d'images et réalités anthropologiques de l'oubli : l'oubli avale, éclipse; on tire les gens de l'oubli comme si on les extrayait d'une fosse. Il faut penser l'oubli bien au-delà des seules dimensions de la Perte. Oubli *topographique*, oubli *chosifié* : s'il y a plusieurs formes de l'oubli, il existe aussi de nombreux *tropes*. Si la critique du statut ontologique à donner à la mémoire collective sape les fondements mêmes de son édifice conceptuel, la nature de l'« engagement ontologique » de l'oubli collectif – peut-être est-il plus juste de parler d'oubli « partagé » -, est tout aussi difficile à cerner. Il s'agit moins d'appréhender l'oubli comme un phénomène strictement « ontologique » que d'examiner les manières dont on lui donne corps, dont on lui donne aspect, en d'autres mots *figure*.



Fabio Mauri, *Quadreria*, installation, 1999 (pour l'exposition *La Ville, le Jardin, la Mémoire*, Villa Medici, Roma commissaires Carolyn Christov-Bakargiev et Hans Hulrich Obrist).

[fig 1]

*L'oubli pensé par formes et par figures : à propos d'une image augustiniennne.*

Penser l'oubli revient à observer une configuration. Singulière configuration que celle alignant un phénomène intime, une activité touchant la mémoire de l'âme, les témoignages d'une mémoire publique. L'équivoque de l'oubli, entre obstacle, obstruction, égarement, destruction et effacement, se pense à partir de la diversité des acceptions de la mémoire. L'équivoque de l'oubli, fût-elle dissipée par la langue anglaise, *to oblivion* et *to forget*

désignant respectivement le sens figuré et le sens propre, traverse et contamine, littéralement, toutes les formes de mémoires. De même que la mémoire désigne à la fois un contenu mental et les opérations visant à conserver et réactiver le souvenir de quelque chose, l'oubli n'est pas univoque. Dans son *Trésor de la langue françoise*, Jean Nicot distinguait quatorze usages du verbe oublier ; Antoine Furetière en proposait au moins cinq acceptions, de la perte totale du souvenir à la simple omission, de l'amnistie comme oubli volontaire du passé à la simple négligence, à l'oubli de soi. Il est vrai que l'oubli se dit au moins en deux fois, l'*oblitérer* français, survivance de l'*oblivion*, de l'*obliance*, héritage de l'*oblitus* latin, en ayant gardé l'équivoque : oublier, avant de détruire ou d'effacer, fait d'*anéantissement*, peut également désigner une forme d'*obstruction*. Selon Furetière toujours, le fait d'oublier peut autant renvoyer à la perte du souvenir qu'à la volonté de ne pas entretenir ces derniers. Oubli de destruction, perte de la langue apprise si celle-ci ne se voit pas cultivée, d'une part ; action de feindre d'oublier le passé, afin d'oublier tous les désordres précédents, obstruction faite au souvenir, de l'autre. Au temps de la remémoration de la chose oubliée, quand l'oubli se donne tel que l'on pense avoir évité l'anéantissement de nos souvenirs propres, l'esprit butant sur un mot, à la manière d'un Freud cherchant à retrouver le nom de Signorelli, il se peut que l'on espère, par des efforts répétés de remémoration, « désoblitérer » notre mémoire de son oubli, recouvrer celle-ci en dissipant un oubli de surface qui en quelque sorte égarait le souvenir. À la différence de la mémoire, l'oubli a ceci de particulier qu'il ne concerne pas à proprement parler un contenu. À première vue celui-ci se solidarise dans son entier avec la chose oubliée. L'oubli est toujours, pour le sens commun, conjugué, verbe *transitif*, oubli *de* quelque chose. C'est sans doute cela qui fait écrire à Saint Augustin, dans ces pages fameuses des *Confessions* touchant à la mémoire et au temps, que l'on ne peut capter une image d'un oubli complet, de la même façon que la mémoire viendrait capturer une impression vécue pour en former un souvenir. Le contraire eût été en effet absurde : comment pourrait-on se souvenir de la chose oubliée après que l'oubli en eut effacé jusqu'à la dernière trace ? L'oubli, en d'autres termes, n'a pas de visage, n'usant pas d'emblée d'images et se donnant le plus souvent dans son après coup. Reste toutefois l'intuition, écrira bien plus tard Maurice Blanchot, d'une certaine latence de l'oubli : « Nous n'allons pas vers l'oubli, pas plus que l'oubli ne vient à nous, mais soudain l'oubli a toujours déjà été là, et lorsque nous oublions, nous avons toujours déjà tout oublié : nous sommes, dans le mouvement vers l'oubli, en rapport avec la présence de l'immobilité de l'oubli »<sup>72</sup>.

Cette intuition d'une latence de l'oubli, formulée par Blanchot, implique donc une forme substantive. Car l'oubli d'anéantissement échappe à l'oublieux. Si l'oubli d'égarement est employé, dans la langue usuelle, comme verbe transitif, oubli *de*, la forme de l'oubli comme

---

<sup>72</sup>Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Paris, Ed. Gallimard, Coll., L'imaginaire Gallimard, p 67.

anéantissement se présente plus volontiers sous sa forme substantive. Le dictionnaire de Furetière, comme celui auparavant de Nicot, réserve une entrée au mot oubli, indépendante, donc, de celle réservée au verbe oublier. Puisque l'oubli désigne tout ce qui sort de la mémoire, les poètes occupés à sauver les noms de l'oubli, sauvent donc lesdits noms de la destruction. L'oubli comme substantif est une pure négativité, latence, immobilité d'un travail des profondeurs, effacement continu de toutes choses, unique et insaisissable, non visible, comme le temps dont il semble participer. D'un autre côté, l'oubli comme transitif, oubli *de*, ne s'apprécie qu'à *partir* de la diversité de ses témoignages, donnés à la visibilité de la mémoire. Si bien que l'oubli est pour Blanchot comme pour Saint Augustin avant lui, une parole paradoxale,

« parole égale qu'il entend, unique sans unité,  
murmure d'un seul comme d'une multitude, portant l'oubli, cachant l'oubli »<sup>73</sup>.

La multitude des souvenirs enfouis portent en eux l'oubli, à la manière de ces images du film *La jetée*, figures de l'attention donnée par son personnage à ses propres souvenirs, statues antiques, fragments « claudicants », creusés d'oubli. Souvenir « presque éteint et qui pourtant l'ébranle encore »<sup>74</sup>[**fig 2**]. L'oubli transitif, solidaire de la chose oubliée, se donne dans le creux des souvenirs qui le portent et le cachent parfois, ceux-là, comme les sculptures, se voyant amputés de certains de leurs membres au moment du « j'ai oublié ». D'un autre côté, l'oubli comme substantif est *là*, derrière la multitude de souvenirs, derrière ces « murmures », qui le portent et le cachent parfois. Peut-on retrouver les éléments perdus, à la manière du personnage du film de Chris Marker, voyant tout ce passé *égaré* ressuscité à partir de ces souvenirs tronqués ? Le creux de l'oubli est-il provoqué par un trop plein de souvenirs ? Ou sont-ils, au contraire, définitivement anéantis ? On se souviendra, bien sûr, des mots de Saint Augustin à ce propos, dans le fameux chapitre X : « Je prononce le mot de pierre, de soleil, alors que ni pierre, ni soleil ne se trouvent présents à mes sens : ma mémoire en garde évidemment l'image à ma disposition »<sup>75</sup>. Et puis : « lorsque je prononce le mot oubli (*cum oblivionem nomino*), et que je reconnais pareillement ce que je nomme, comment le reconnaîtrai-je si je m'en souvenais ? »<sup>76</sup> Si la « chose dont il [le mot] est le signe (*sed rem, quam significat*) », peut être oubliée, Saint Augustin convient en effet que le mot ne peut l'être, sans quoi il serait « bien entendu, impossible de reconnaître ce que le son signifie (*quid*

---

<sup>73</sup>*Ibid.*, p 118.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p 18.

<sup>75</sup>Après avoir examiné différentes déclinaisons de ces « Palais de la mémoire », Augustin faisait précéder le rémémoration de l'acte de nommer. Ainsi, nommant l'image du soleil, Augustin reconnaissait ensuite ce qu'il nommait. L'oubli y était donc indissociable de la parole.

<sup>76</sup>Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque Augustienne », 1962, p 257.

*ille ualeret sonus, agnoscere utique non ualerem*)». Il lui faut donc convenir que « la mémoire retient l'oubli » (*memoria retinetur obliuio*), car faute de nous rappeler l'oubli la signification même du mot désignant la chose oubliée deviendrait absconse. C'est bien à partir de ce problème entre *visible* et *non-visible* qu'Augustin formule ce célèbre paradoxe : « En faut-il conclure que ce n'est pas lui-même qui est dans notre mémoire, quand nous nous souvenons de lui, mais seulement son image, puisque, si l'oubli était lui-même présent, il nous ferait non pas souvenir mais oublier ? »<sup>77</sup>. Saint Augustin, en établissant une distinction entre images et choses oubliées, met ainsi à jour une dissonance entre un oubli pensé comme une image (*ser per imaginem suam*), comme un *visible* emmagasiné comme tant d'autres dans le palais de la mémoire, et un oubli *non visible* envisagé dans sa présence (*si per se ipsam praesto esset obliuio*). Or, ce n'est pas tant le souvenir de l'oubli qui pose réellement problème que la question de sa nature : bien que les « vastes palais de la mémoire » (*et uenio in campos et lata praetoria memoriae*) contiennent les « trésors des images innombrables » (*ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum*), penser l'oubli comme *tel* ne ruinerait-il pas, de fait, la possibilité même du souvenir ? Autrement dit, l'oubli freine la connaissance de l'« essence même de la mémoire » (*Et ecce memoriae meae*).

Saint Augustin ne pouvait admettre un oubli de destruction : comment la mémoire, dans ce cas, participerait-elle d'une « ascension vers Dieu »<sup>78</sup> si ses fondements mêmes étaient si aisément corruptibles par l'oubli<sup>79</sup> ? Afin de dépasser une contradiction ontologiquement coûteuse, Saint Augustin chercha à présenter l'oubli comme tenant presque exclusivement d'une forme de perte, d'égarement, non comme une destruction définitive, comme un anéantissement. Et c'est ici que la *figure* fait son apparition : afin de prouver ce qu'il avance, Saint Augustin use alors d'une image, d'une métaphore assez fameuse mettant en scène une femme cherchant une drachme. Saint Augustin savait très bien, en effet, que l'oubli ne pouvait en aucun cas être réduit à son image ; il savait que quelque part, dans le passé, s'était trouvée la chose oubliée. Afin de penser l'oubli comme une forme de perte, il lui fut nécessaire, donc, de déplacer sa réflexion dans les choses. La femme qui perdit une drachme et la chercha avec sa lanterne se « souvient d'avoir cherché et retrouvé bien des objets perdus »<sup>80</sup> (*Multa meminime perditam quaessisse atque inuenisse*). Aussi l'objet perdu n'entraîne-t-il pas celle de son image : reconnaître, identifier l'objet oublié implique un souvenir *a minima*, sans quoi, la

---

<sup>77</sup>*Ibid.*, p 258.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p 259.

<sup>79</sup>C'est poursuivant sa réflexion que Saint Augustin soulève coup sur coup deux hypothèses intéressantes, quoique considérées par celui-ci comme absurdes. Il envisage d'abord une parole désignant un souvenir situé en dehors des palais de la mémoire, pourrait-elle se situer à l'extérieur de celui-ci ? Mais cette hypothèse vient saper la nature même du souvenir comme imagée gravée, imprimée dans les palais de la mémoire : supposer que l'oubli soit présent par le souvenir même ne lui paraît pas moins absurde (il ruinerait alors les fondements même des palais de la mémoire).

<sup>80</sup>*Ibid.*, p 260.

recherche même de cet l'objet serait absurde (Augustin reprendra d'ailleurs cet argument dans *De trinitate*). Comme la femme qui perdit une drachme et chercha celle-ci dans un lieu donné, l'on cherche la part perdue (*sed ex parte*) du souvenir dans un autre lieu. Il faut alors admettre que « cette chose ne nous avait pas complètement échappé, et qu'à l'aide de la partie que nous en tenions encore nous en cherchions l'autre partie [...] »<sup>81</sup>. Le souvenir, comme les sculptures photographiées pour *La jetée*, est « tronqué » (*detruncata*), « claudiquant » (*claudicans*). De cette manière, Saint Augustin, à l'abri de l'oubli de destruction, pense celui-ci à partir de la *volonté* de retrouver la part égarée du souvenir.



[fig 2]

Penser l'oubli comme substantif, comme force débordant tout souvenir, allait évidemment à rebours du projet même des *Confessions* : l'accès à l'oubli dans sa présence aurait non seulement ruiné les souvenirs, mais elle aurait empêché le dépassement nécessaire de la mémoire de l'âme pour trouver Dieu<sup>82</sup>. Dans son cadre culturel propre, marqué par la redéfinition chrétienne du rapport au temps comme par l'héritage rhétorique des arts de la mémoire, Saint Augustin produit donc une image, une figure, afin peut-être de *prouver* que l'oubli ne pouvait jamais détruire le souvenir et que celui-ci, tel un objet perdu, se *retrouvait*. En d'autres termes, le souvenir est tronqué par l'oubli de la même manière qu'une femme est séparée d'une drachme (ou bien, comme une sculpture dont on aurait égaré un bras, une jambe, un visage). Mais la drachme se retrouve et l'oubli en quelque sorte se dissipe. Aussi, l'image utilisée par Augustin permettait-elle en quelque sorte de circonscrire une forme particulière d'oubli, de rejeter ainsi l'hypothèse d'un oubli substantif. Ce fut fait au profit d'une forme transitive, d'un simple oubli *de*, forme entièrement tournée vers la *perte* d'une partie d'un souvenir morcelé, vers l'éventualité d'un recouvrement. Cette manière de circonscrire une *forme* de l'oubli *par l'image*, il nous a semblé pertinent de l'appeler *figure*. Il a fallu pour cela penser *avec* et *contre* Saint Augustin : *avec*, en admettant que l'oubli peut se penser à partir d'images ; *contre*, en appréhendant les images des *Confessions* ou de *De Trinitate* comme autant de figures, autant de configurations établies avec formes de l'oubli tout à fait déterminées.

<sup>81</sup>*Ibid.*

<sup>82</sup>*Ibid.*

## Figure et figurabilité : l'Œil de l'oubli

Si les figures littéraires de l'oubli ont été abordées, qu'en est-il des figures plastiques ou visuelles de l'oubli ? En matière d'oubli, le regain d'intérêt concerne aussi les arts plastiques ; certains artistes, à l'âge de la « disparition », voudraient « arpenter l'oubli » (Pascal Convert), et de fait pénétrer dans cela même qui constamment semble échapper à la psyché. Face à une œuvre d'Anne et Patrick Poirier, œuvre intitulée fort justement *L'Œil de l'oubli*<sup>83</sup> [fig 3], il est difficile de ne pas penser à *l'Artiste pleurant sur des ruines antiques* de Johann Heinrich Füssli, œuvre rappelant à son tour une célèbre sculpture dite « acrolithe ». On pense alors à un morceau de visage. C'est presque un morceau de sculpture et il semble que les artistes aient « donné corps » à quelque chose. La glace qui recouvrait ce bloc aurait fondu. C'est dans la verdure des jardins de Chaumont-sur-Loire que cette œuvre nous rencontre ; celle-ci nous attend, comme après un oubli profond. Il est difficile d'oublier cette plume de Füssli : même exagération des dimensions, même vertige à l'œuvre, même goût pour le fragmentaire. Plus loin dans ce jardin, *L'Œil de la Mémoire* constitue ce qui semble être, à première vue, son pendant. Il y a d'autres objets, aussi, « retrouvés » ou disposés dans le parc : stèles, inscriptions, fragments. Mémoire et oubli, deux fragments d'une sculpture titanesque ? Sculpture imaginaire, dans ce cas : fragments, ces sculptures ne peuvent être que parties d'un *rien*. Toutefois, ces supposés fragments ont un nom : œil de l'oubli, œil de la mémoire. Ce sont deux yeux vus. Le discours double les formes : un œil semble nous regarder autant que nous le regardons. Cet œil est œil de quelque chose. Il devrait avoir disjonction, c'est-à-dire deux strates, deux temps mis bout à bout (passé *et* présent). Mais cette disjonction est une mise en scène<sup>84</sup> : il n'y a pas réellement de sculpture perdue. Il n'y a pas non plus deux sculptures qui auraient pour noms « oubli » ou bien « mémoire », deux allégories dont ces yeux constitueraient les fragments restants. Il y a tout au plus des fragments récents, fragments pour le fragment. Soit, l'esthétique du fragmentaire n'est pas nouvelle, prenons l'esthétique classique. Jacques Rancière l'a bien montré<sup>85</sup> : ce que le philosophe appelle le « régime esthétique » classique a ceci d'étrange que sous les auspices de la complétude, il a valorisé des œuvres fragmentées. Rodin a pu reprocher à l'un de ses contemporains de ne produire que du tout, et pas assez de fragments. Mais dans ce cas, c'est moins l'esthétique du

<sup>83</sup>Anne et Patrick Poirier, *L'Œil de l'Oubli*, 1966, marbre arabescato de Carrare, 150 x 130 x 100 cm,

<sup>84</sup>Pour plus d'informations sur cette « mise en scène », consulter le *Petit guide à l'usage des visiteurs*, Anne et Patrick Poirier, Ed. Thalia, Paris, 2010. Dans ce guide, *l'Œil de l'Oubli* est étrangement nommé *Œil de la Mémoire* ; *l'Œil de la Mémoire* est quant à lui appelé *Oculus memoriae*. Or, sur le site des jardins de Chaumont comme sur la page internet des deux artistes, les deux œuvres sont respectueusement nommées *Œil de l'Oubli* et *Œil de la Mémoire*. Pour cet article, nous nous sommes donc basés sur ces informations, et non sur le guide. Voir <http://www.anne-patrick-poirier.com>.

<sup>85</sup>Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Ed. La fabrique, 2008.



tout qui est invoquée que celle de ses parties. Et puis, sommes-nous encore sûrs des signes que nous croyons lire ? Ce ne sont pas des morceaux de rien que nous voyons, mais un rien qui fait d'un bloc de marbre la sculpture d'un fragment. Le rien de la mémoire et de l'oubli, c'est-à-dire le calque du discours légendant ces morceaux, arrachés « à la violence de l'Histoire »<sup>86</sup>, comme le rien d'une non-oeuvre, qui en arrière-fond ferait totalité. Pas un fragment mais un œil, singulièrement détaché de rien, donc pas détaché du tout.

L'anachronisme n'est pas un mouvement du présent au passé, ni du passé au futur, mais un bruit entre deux régimes d'appréciation distincts<sup>87</sup>. Nous voyons le travail d'Anne et Patrick Poirier avec les yeux de Füssli<sup>88</sup>. Ce n'est décidément pas le titre qui raconte ; tout se passe au moment du voir : fragment, sculpture perdue, ruines supposées d'un temps passé. Mais ce voir participe aussi d'un dit. Le titre ne nous dit pas « ceci est une sculpture dont il nous reste que deux morceaux », comme « ceci est le *Temple de la Philosophie* », au parc d'Ermenonville, mais simplement « cela a un œil ». A priori, le titre vient légèder. C'est un œil que nous voyons. On nous le dit clairement : voici l'*Œil de l'oubli*. On pourrait dire que l'œil, c'est juste l'œil de quelque chose, mais c'est déjà trop dire. Devant l'œuvre, tout pousse effectivement à voir le contraire : nous voyons du fragment au lieu d'un tout, du lointain et non du proche. L'histoire de l'art regorge authentifications hasardeuses, de titres posthumes, d'iconographies incertaines. Ici, tout indique que ce n'est pas le discours qui trahit l'œuvre, qui lui fait violence, mais bien l'inverse: je ne vois pas seulement l'œil de l'oubli, je vois un morceau de sculpture dont l'Histoire a oublié le tout. Tout amène à croire que la sculpture elle-même joue avec l'absence, non pas comme synecdoque mais comme présentation, comme mise en scène de celle-ci. Le titre parle de lui-même : voici l'œil *de* quelque chose, le voici présent à nos yeux. Cet œil donne forme à quelque chose d'immatériel, mais cet immatériel n'est pas absent, car oublié est en nous, qui sommes voyants. Force est de constater qu'indépendamment du titre, ces sculptures créent de l'histoire. Histoire fantasmée d'un tout qui ne se donnerait que par fragments. Voilà une impossible sculpture *de* l'oubli ! Si l'oubli n'est pas une chose, on lui sculpte un œil et cela pour être vu. C'est à ce niveau, semble-t-il, qu'entre véritablement en jeu l'idée de fragment. Dans le titre, l'œil est pensé comme synecdoque ; l'œil est une partie concrète, non pas d'une sculpture perdue mais d'une abstraction, que l'on nomme oublié. C'est un œil et parce que c'est un œil, c'est une partie de quelque chose. Voici un bien curieux paradoxe : ici, tout porte à croire que le titre rend *visible* alors que l'œuvre apporte du *dicible*. Ce n'est pas une chose oubliée que le titre nous permet de mieux voir, mais le rien d'une abstraction reléguée à tort dans l'horizon de l'absence.

---

<sup>86</sup>Anne et Patrick Poirier, op. cit., p. 29

<sup>87</sup>Nous faisons évidemment référence à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Ed. Flammarion Coll. Champs Arts, 2009.

<sup>88</sup>Nous « paraphrasons » Georges Didi-Huberman.



[fig 3]

Anne et Patrick Poirier, *L'Œil de l'Oubli*, marbre arabescato, 150x100x180 cm, 1996.

Le titre rend ainsi au silence tout ce que nous avons pu dire en voyant cette œuvre. Ainsi, *L'Œil de l'Oubli* est une illustration paradoxale du célèbre « ce que vous voyez, c'est ce que vous voyez ». Ce que nous avons cru voir dans cette œuvre, c'est qu'elle était un fragment d'une chose absente, et voilà que l'on nous dit que c'est au contraire un oubli qui est présent, en ce qu'il est voyant. Donc, ce que je vois, ce ne sont pas les restes d'une chose perdue, mais la chose-même, retrouvée. En ce sens, c'est une incarnation. *L'Œil de l'Oubli* est la partie visible d'une abstraction (l'oubli), mise en scène dans sa présence (l'oubli est présenté comme regardant). Disons-le plus simplement: il n'y a pas allégorie perdue devant nous, ni de sculpture en partie absente ; il y a une paradoxale *figure* de l'oubli. Si l'œuvre nous trompe, son titre éclaire notre regard.

Au Domaine de Chaumont-sur-Loire, le public est invité à parcourir divers objets de mémoire : il s'agit de retrouver le « vestige d'un culte, d'une culture, d'une mémoire oubliés »<sup>89</sup>. L'œuvre *La capella*, réalisée en 2010 et installée également dans les jardins<sup>90</sup>, se présente comme « de grands fragments de pierre blanche (marbre) tombés au sol, comme écartelés, effondrés selon un dessin précis »<sup>91</sup>, traces « d'un « petit édifice (chapelle ? Oratoire ? Ermitage?) jusqu'alors introuvable »<sup>92</sup>. Sur ces stèles, donc, sont inscrits les mots REVE/OUBLI/EMOTIONS/PASSIONS..., vestiges imaginaires d'un culte et paradoxales « mémoires oubliées ». Souvenons-nous de ces lignes de Maurice Blanchot :

<sup>89</sup>Anne et Patrick Poirier, Op. Cit, p. 71.

<sup>90</sup>Anne et Patrick Poirier, *La Capella*, 2010, Marbre *arabescato* de Carrare, pierre volcanique 600x400x300 cm.

<sup>91</sup>*Ibid*, p 67

<sup>92</sup>*Ibid*, p 67

« L'oubli, en chaque événement qui s'oublie, est l'événement de l'oubli ; oublier un mot, c'est rencontrer la possibilité que toute parole soit oubliée, se tenir auprès de toute parole oubliée et aussi de l'oubli comme parole. L'oubli soulève le langage dans son ensemble en le rassemblant autour du mot oublié »<sup>93</sup>

Affirmer que l'oubli est un « presque rien » relève de l'évidence. Sans le « presque » de ce rassemblement, l'oubli perd son caractère événementiel : effectivement, « comment pourrait-on oublier, puisque « tout » comprendrait aussi le fait même d'oublier ? »<sup>94</sup>. De fait, l'oubli soulève le langage, parce qu'il nous ramène d'abord à l'événement de la disparition. Pour Blanchot, l'oubli est *déjà* une parole ; c'est la parole, si l'on veut, *de* la disparition. Dans *La capella*, les mots et les formes constituent autant de signes de ce soulèvement. EMOTIONS, PASSION, REVE..., : soit, les inscriptions ne se rassemblent pas autour du « mot oublié » mais bel et bien autour d'un lieu. On parle ainsi d'un « petit édifice », d'un oratoire, d'une chapelle ou d'un ermitage. Ici les signes s'incarnent dans la pierre, puis la pierre, à nouveau, fait signe. Ce signe-là est donc celui d'un petit édifice », édifice jusqu'alors « introuvable ». *La capella* entrelace les mots et la matière. La complexe figure de rassemblement qu'elle convoque fait de l'« oubli » d'un lieu une « mémoire » (force de rassemblement autour de la chose oubliée) ; inversement, cette figure fait de la « mémoire » de ce même lieu *un oubli* (si l'on retrouve ces quelques stèles, c'est donc que l'on a « oublié » ce petit édifice).

Le texte et les œuvres d'art ont ceci de commun qu'ils produisent, plus ou moins directement, du discours. Cela dit, l'œuvre n'est pas un énoncé transparent à lui-même. Mais en ce qu'elle est produite, même partiellement, par du discours, en ce qu'elle produit également du sens, l'œuvre entretient une relation singulière au dire. Il y a d'une part la matérialité de l'œuvre elle-même, toute sa « chair » ; d'autre part, tout ce visible qui s'entrelace, qu'on le veuille ou non, avec le dicible. Or, Il y a un mot pour désigner cet entrelacement. Ce mot, c'est celui de *figurabilité*. Évacuons d'abord la théologie de la présence et de l'identité (l'*homoousios* de Nicée I)<sup>95</sup>. Que l'oubli soit véritablement présent ou non dans une œuvre est une manière de mal poser la question. Car l'oubli en tant que tel est irréprésentable. Supposons maintenant que nous ne soyons pas face à une absence réelle, une perte, mais devant une sorte de jeu. Travailler avec le matériau de la vie<sup>96</sup>, c'est travailler avec la mémoire et l'oubli eux-mêmes, et cela au moins autant qu'avec la roche ou le bois. Il y a du Alexandre Blok dans ce jeu

---

<sup>93</sup>Maurice Blanchot, « l'oubli, la déraison », Nouvelle Revue Française, 1961, in *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault : Regards critiques 1961-2011* des Presses universitaires de Caen, Coll. Regards critiques, 2011.

<sup>94</sup>*Ibid*, p. 53

<sup>95</sup> C'est à ce point de notre exposé que la dialectique présence/absence commence à poser des difficultés. Si l'oubli est une abstraction, certes figurée par fragments, pourquoi diable serait-il absent puisqu'il n'a jamais été présent *physiquement*? Ces fragments ne sont-ils pas au contraire les *signes* d'une chose bien présente dans nos yeux? A ceci le contradicteur objectera : soit, mais l'oubli ne peut-il être autre chose qu'absence ? Dans ce cas, pourquoi cette œuvre ne réactiverait-elle pas la présence d'une chose à jamais absente en nous ?

<sup>96</sup>Ici, nous reprenons les mots des artistes eux-mêmes (<http://www.arte.tv/fr/3278118.html>).

vertigineux entre le matériau de la vie et ce qu'il recèle d'insaisissable :

*Oh, je veux vivre follement  
Perpétuer tout ce qui est  
Donner sa forme à l'informel  
Incarner l'irréalisé<sup>97</sup>*

La notion de figurabilité rend compte, semble-t-il, de ce passage de l'irréalisé à l'incarné, de ce jeu « fou » entre forme et matériau de la vie. Il paraît néanmoins difficile d'user de cette notion sans dire quelques mots sur *die Rücksicht auf Darstellbarkeit* de Freud. Le mouvement caractéristique « du travail du rêve », mouvement passant, si l'on veut, de l'abstrait au concret, a ceci d'énigmatique qu'il présuppose un contenu latent. Dans *Du Rêve*, Freud pose une opposition entre contenu latent et ce qu'il appelle le « contenu manifeste » ; c'est ici, selon lui, « que se trouvent les énigmes qui ne disparaissent pas avant qu'on ne remplace le rêve manifeste par le contenu de rêve latent »<sup>98</sup>. Mais « l'énigme », nous pouvons l'étendre avec Blok à tout ce qui donne forme à l'informel, incarne l'irréalisé ; si l'on poursuit notre analogie entre rêve d'une part, et oubli de l'autre, où se situe le contenu latent de l'oubli, oubli informel et « infiguré », en quelque sorte ? Freud, toujours à propos de l'interprétation des rêves, observe qu'« une fois que la pensée de rêve, inutilisable quand elle est exprimée abstraitement, est transformée en une langue imagée, apparaissent plus facilement qu'auparavant, entre cette nouvelle expression et le reste du matériel de rêve, les points de contact et identités dont le travail du rêve a besoin [...] »<sup>99</sup>. S'il ne faut évidemment pas identifier oubli et rêve, l'analogie reste séduisante : de l'histoire à la poésie, du cinéma aux arts plastiques, l'oubli, bien qu'inutilisable « abstraitement », semble nous traverser. Mais ce procès concerne-t-il peut-être moins une dialectique du conscient et de l'inconscient qu'un « acte de présence qui se réalise par le moyen d'un décalage, d'une substitution », ainsi que l'avance Michel Guérin dans un ouvrage fameux<sup>100</sup>. L'impossible puisque désastreuse pensée, jamais donnée comme telle, jamais disponible dans sa totalité, s'incarnerait dès lors dans l'incomplétude d'un geste, d'un fragment, d'un motif. Pourtant, loin de nous l'idée d'imaginer là une pensée purement flottante, pensée sans corps, et donc sans vie : la pensée, dans sa vie même, consiste fort justement à prendre corps, à agir, à faire figure, « pensée du geste » et « geste de la pensée » se réfléchissant amplement<sup>101</sup>. Selon Michel Guérin, que nous suivons ici, la figure ne relève pas d'une stricte opposition, d'une étanche limite entre le dire et le voir,

---

<sup>97</sup>Alexandre Blok, *Le Monde Terrible*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2003. Souligné par nos soins.

<sup>98</sup>Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, volume V, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 2012, p. 29.

<sup>99</sup>Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2012, p. 385.

<sup>100</sup>Il s'agit, évidemment, du livre intitulé *Philosophie du geste*.

<sup>101</sup>Michel Guérin, *Philosophie du geste*, op. cit., pp 129-135.

entre le verbe et l'image, celle-ci faisant au contraire se croiser et se « pénétrer la geste du monde et le geste de la pensée »<sup>102</sup>. Si l'on admet que l'oubli est bien le travail sourd, invisible et constant, de cette « geste du monde », alors la figure vient opérer un croisement, un chemin, un maillage entre l'impensable et le mouvement de la pensée, même. La figure, c'est donc ce qui permet audit impensable d'être paradoxalement présenté à la pensée. Par conséquent, la figure réconcilie oblitération de tout mouvement, d'une part, et mouvement voulant en quelque sorte l'acheminer, d'autre part. Ainsi, la rencontre décrite par Blanchot entre l'oublieux et « la possibilité que toute parole soit oubliée » est *déjà* une figure<sup>103</sup>. Il y aurait par conséquent des figures *poétiques, littéraires* de l'oubli, comme il y aurait des figures *mentales, plastiques, sculpturales*, ou bien *visuelles* de celui-ci. Ces figures sont autant de « points de contact » dont nous avons besoin pour faire exister une *pensée de l'oubli*.

Mémoire et oubli s'incarnent donc<sup>104</sup> : une vanité exposée dans la chapelle du château, cerveau littéralement creusé par les ruines, renvoie ainsi à une conception topographique de la mémoire<sup>105</sup>. Si celle-ci est une bâtisse, l'oubli, quant à lui, est force de destruction. La mémoire physiologique fait alors écho à la mémoire historique. Creusée par le temps, cette vanité nous présente, peut-être, une figure désespérée, *ruineuse*, de l'oubli. En fait, ces œuvres mettent en figure un immatériel. Elles donnent forme à des informels. Une fois *mimésis* (celle d'un personnage, d'une sculpture fragmentée, d'une ruine) et *diégèse* (l'œil recouvert par la glace puis découvert par la suite, une cité disparue) écartés, reste cet entre-deux, ce *geste* consistant à donner figure à une abstraction<sup>106</sup>. Ces oscillations entre pensée de la mémoire et pensée de l'oubli participent d'un mouvement faisant lui-même symptôme. Nous sommes lassés de lutter contre l'effacement mais oublions paradoxalement tous les objets archivés. Penser une positivité de l'oubli ressemble alors à une danse autour du vide<sup>107</sup>. « Découvert », *L'Œil de l'Oubli* n'a pas été déplacé ; il a échappé aux dispositifs de préservation, dispositifs pourtant caractéristiques d'une époque où la « globalisation économique » et ses déracinements tutoient paradoxalement la surenchère mémorielle. Tournée vers le ciel, peu à peu recouverte par le lierre, les feuilles, le temps, « enracinée », l'œuvre met au contraire à

<sup>102</sup>*Ibid.*, p 133.

<sup>103</sup>Marc Augé, dans les *Formes de l'oubli*, a décrit plusieurs « formes » ou figures de l'oubli. Jean-Yves et Marc Tadié, dans le *Sens de la mémoire*, en proposent également d'autres, sans toutefois les nommer comme telles.

<sup>104</sup>Avec Damien Sausset, il faut convenir que « la pratique de ce couple d'artistes [Anne et Patrick Poirier] relance l'idée qu'une image ne peut-être que mentale, qu'elle excède désormais les conventions de la peinture ou même de la photographie pour *s'incarner* dans diverses choses, depuis l'installation (perçue comme un paysage) jusqu'à l'écriture » Souligné par nos soins. In Anne et Patrick Poirier, *Vertiges/vestigés*, Ed. Gallimard, 2009.

<sup>105</sup>*Vanitas*, bronze nickelé, verre, miroir, 25x25x100, 2009.

<sup>106</sup>A ce propos, nous vous renvoyons à l'article remarquable de Michel Guérin. Auteur, donc, d'une *Philosophie du geste*, le philosophe pratique, selon ses propres mots, une *figurologie* (Cf. Michel Guérin, « Le geste de penser », in *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 04 novembre 2011, URL : <http://appareil.revues.org/1338> ; DOI : 10.4000/appareil.1338). A propos de la question du geste dans la peinture, voir également Bertrand Prevost, *La peinture en actes : Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Ed. Actes Sud, Coll., Peinture, 2007.

<sup>107</sup>Le mot est d'Elisabeth Magne.

jour l'indispensable travail de l'oubli. Soit, la découverte était fictive. Mais le recouvrement devient réel. L'œuvre disparaît. Comme pour toute figure de recouvrement, il s'agit d'une disparition de surface. L'action du temps donne une toute autre dimension à l'œuvre.

Celle-ci fait d'ailleurs écho à ce très beau passage des *Paradis Artificiels*. Ainsi, ces « poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de notre cerveau et comme les *feuilles* des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont chacune à son tour, *recouvertes* d'oubli »<sup>108</sup>. Richesse de cette figure de recouvrement : jouant subtilement avec l'action du temps, l'œuvre par son intermédiaire met à jour le travail *même* de l'oubli. Ainsi, *L'Œil de l'Oubli* est un fragment pour le fragment, morceau de rien du tout, sinon, peut-être, de la violence de l'Histoire. *La capella* est une œuvre de rassemblement ; autrement dit, les stèles qui la composent sont une paradoxale mémoire de l'oubli. Enfin, l'oubli ruineux de *Vanitas* identifie psyché et ruines, calotte crânienne et « paysage de ruines »<sup>109</sup>. La première figure *regarde* les aveuglements de l'Histoire ; la seconde *parle* de ses silences, tandis que la troisième *ruine*, pour ainsi dire, l'architecture de la mémoire. Cette même action du temps dévoile une quatrième figure de l'oubli. De cette figure absolument rien, réellement, ne se perd. Sous ce palimpseste de mémoire et d'oubli, l'œuvre attend simplement sa redécouverte.

### *Méthodologie adoptée, dessein de cet ouvrage*

Pourquoi des figures de l'oubli ? Parler de figure revient à supposer que l'oubli ait, du latin *figura*, un aspect extérieur, une apparence. *Il s'agirait en d'autres termes d'appréhender l'oubli comme un objet esthétique*. Mais comment, justement, la figure peut-elle circonscrire ce qui semble être au contraire une absence radicale, trou noir marquant la parole d'une impossibilité ? La diversité des *Formes de l'oubli* fut explorée par Marc Augé. En usant du mot « forme » l'anthropologue étudiait l'oubli dans ses manifestations, solidarissant le dit et la chose dite, l'image et le geste. Ici, il s'agit plutôt de penser la figure de manière plastique, de penser l'oubli *à partir* des œuvres. Même reproduite, l'œuvre est presque toujours singulière : la *Ronde de nuit*, fût-elle reproduite à l'infini, quand bien même son aura eût-elle été par cela amoindrie, reste « la » *Ronde de nuit*. Les gestes, les figures contenues par l'œuvre, d'une certaine manière la débordent ; une figure, même parfaitement séparée des formes de l'oubli, se tient en quelque sorte à mi-chemin de l'universel et du particulier, ni réductible à la singularité de l'œuvre, ni généralisable au point de se dissoudre dans les formes de l'oubli

---

<sup>108</sup>Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 611.

<sup>109</sup>Anne et Patrick Poirier, Op. Cit, p. 47.

qu'elle entend circonscrire. La figure est un trope, incarnation *dans* l'œuvre d'un irréalisé situé *hors* de lui. Aussi, notre objet d'étude n'est ni la mémoire, ni l'image, mais bien ce *pont* entre les singularités, d'une part, la mémoire et l'oubli, d'autre part. *C'est, en d'autres termes, mettre en question la relation entre les usages de la mémoire et de l'oubli et la nature de leurs images. C'est étudier une certaine configuration, à la croisée du général et du particulier.*

Une objection : les deux principales œuvres choisies dans cette introduction appartiennent à cette période incertaine nommée « contemporaine ». Toutes deux bénéficient d'un certain recul, d'une sorte d'indifférence au temps. Ainsi suffisait-il de dessiner les contours d'une figure sans se préoccuper d'en travailler le contexte, pur jeu descriptif de relations formelles, absence radicale à l'histoire, peut-être même au temps. Évidemment, une telle approche ne pourrait être satisfaisante, et pour cause : il se pourrait que nous alignions à l'infini des formes et des figures, sans discuter leurs conditions de possibilité, leurs usages, leurs métamorphoses. S'il n'y a pas à proprement parler de vie et de mort d'une forme de l'oubli, les usages des figures s'inscrivent dans la durée, elles participent d'un devenir. Cela signifie en d'autres termes qu'à l'*abscisse* d'une étude sensible de la figure, il faut ajouter l'*ordonnée* de ses usages et de ses transformations dans le temps. Risquons-nous à poursuivre cette métaphore mathématique. Admettons que le fonctionnement interne de la figure, les constituants plastiques, sémantiques ou iconiques qu'elle met en jeu, s'inscrivent généralement dans le premier axe, l'abscisse ; les conditions de productions de celle-ci, ses résonances dans le temps s'inscrivent quant à eux sur l'ordonnée. Ces deux axes, historiques et esthétiques, ne constituent pas les lignes de fuites de deux méthodes inconciliables, mais bien une même approche, susceptible de rendre compte de la complexité de la figure dans l'espace et dans le temps. À la fois, la figure est *dans* le temps, bien arrimée à l'axe des ordonnées, dans le contexte de son usage. D'un autre côté, la figure est esthétique : en quelque sorte hors du temps, tournée vers l'expérience vivante, sensible, elle se tient tout aussi solidement sur l'axe des abscisses, encore, et toujours, *vue*. Si l'œuvre est toujours, du moins jusqu'à l'âge de la reproduction mécanisée, une singularité, la figure est transversale. Ses constituants ont leur propre logique, leur propre fonctionnement. Sans une étude précise du contexte de production des œuvres mettant en jeu cette figure, des conditions de sa propre *figurabilité*, il est malaisé d'appréhender en profondeur les constituants de l'image.

Dans de belles pages de ses *Fragments du discours amoureux*, Roland Barthes décrivait la figure comme « geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos ». Était mentionné l'héritage grec (*skhēma*), et plus particulièrement une dimension gestuelle, chorégraphique<sup>110</sup>. Dès lors, ces figures découpées du discours amoureux se trouvaient dispersées, fragmentaires, atemporelles. Or la figure à ceci de paradoxal qu'elle s'inscrit

---

<sup>110</sup>Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1977, pp 7-8.

toujours, par l'intermédiaire de l'œuvre, dans un contexte culturel, un certain univers mental, tout en étant, comme geste, partie prenante de formes plus générales, plus abstraites, non visibles. La figure est bien image *de* quelque chose, geste du visible *vers* le non visible, de l'œuvre vers l'oubli qu'elle entend capturer. Penser une figure, c'est aussi faire la recherche des enjeux, des causes, des usages. C'est déterminer à la fois une origine, un fonctionnement, un usage et un devenir. Le mot de généalogie, popularisé par Nietzsche dans l'un de ses plus fameux ouvrages<sup>111</sup>, souffre aujourd'hui de la patine du temps. Qu'en est-il pourtant d'une généalogie des constituants de la figure ? L'articulation de constituants plastiquée, sur l'abscisse de notre perception sensible de la figure, a bel et bien une origine, alors placée quelque part sur l'ordonnée du temps. Le lecteur ne devra donc pas être surpris par la présence de développements proches de ceux développés par l'histoire de l'art ou de l'histoire culturelle. Il devra garder à l'esprit que ces développements sont insérés là pour éclairer une image qui porte en elle les sédiments du passé. Pensons au tableau de Gustave Moreau, cette *Apparition* dont on ne sait ce qui, dans l'image, est le plus fantomatique. Les linéaments de la figure n'effacent pas un arrière-monde, presque flou, absent à soi, ayant malgré cela participé de son édification. Aussi les contours, surface du *dessin*, ne sont-ils pas séparables du *dessein*, c'est-à-dire du fond en constituant la condition de possibilité.

\*

À l'excès de parole opposons un presque silence. De ce murmure nous tirerons un nombre restreint de figures. Nous les étudierons sur deux niveaux. Le premier niveau est *formel*, espace *superficiel* des relations entre constituants plastiques et formes de l'oubli. Le second, *général*, concerne au *fond* les usages de ces figures dans le temps, le devenir des images de la mémoire et de l'oubli, mêmes. À la multiplicité des noms de la mémoire et de l'oubli, à la variété de leurs formes, opposons la rareté des relations et des configurations dans l'espace et dans le temps. Faisons autrement dit la généalogie d'une mémoire tournée vers l'unité, le commun, trouvant sa légitimation dans l'affiliation comme dans le legs et connaissant, de nos jours, une véritable crise. À la différence du *Gouverner les mémoires* de Johann Michel, nous partirons moins des institutions de la mémoire en tant que telles que de leurs images<sup>112</sup>. Usons pour cela de cinq figures, cinq configurations assez fortes pour saisir les mutations culturelles de la mémoire et de l'oubli. De la lutte contre la seconde mort à la critique d'une oubliieuse mémoire, cinq figures pour penser par le visible le non visible. Cinq figures, superficielles par

---

<sup>111</sup>Il s'agit, évidemment, de sa *Généalogie de la morale*.

<sup>112</sup>Dans cet ouvrage, Johann Michel décrit le développement d'un régime mémoriel fondé sur l'unité nationale, celui-ci étant progressivement dissous dans un nouveau régime, décentralisé et multiple, régime victimo-mémoriel (in *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 2010).



profondeur, respectivement nommées *Secunda mors*, *In oblivionem patriae*, *Voilement de Mnémosyne*, *L'oubli de soi dans les fantômes du passé*, *L'oubli dissipé par une tierce mémoire*, figures captées à des points différents du temps, du siècle de Pétrarque à celui de Sidney Lumet. Cinq figures regroupées en deux parties : « Faire mémoire » et « Oublier ». Il s'agit évidemment d'une restriction : il y aura tant à dire, il y aurait tant de figures ! À partir de ce nombre limité, nous espérons néanmoins apporter, figure après figure, un *éclairage* sur ce qu'il conviendrait d'appeler une *séquence*. Cette séquence débiterait sur la place de la cité Renaissance soucieuse de préserver le nom de ses hommes illustres, pour s'achever, peut-être, dans nos villes postmodernes, saturées d'objets de mémoire, théâtres du progressif ensevelissement d'une mémoire véritablement publique.

### « *Faire mémoire* »

***L'oubli comme « seconde mort ».*** Ou l'examen d'un *topos* de la mémoire publique (*mors secunda*), décrit par Boèce, par Pétrarque et plus tard par Vasari. Dès la fin du quatorzième siècle s'observe une progressive revalorisation de la gloire terrestre ainsi qu'une sécularisation de la mémoire. La figure de la seconde mort se situe au carrefour de plusieurs conceptions de la notoriété : d'une part, il y a ce que l'on peut appeler la vaine gloire, la figure de la seconde mort participant d'une réflexion sur les vanités et sur l'oubli provoqué par le temps mangeur de choses, et, d'autre part, les marques d'une réhabilitation de la *fama* politique, d'une *fama* sécularisée. Or l'entreprise de préservation du nom des hommes illustres est le ferment d'une conception proprement *renaissante* de la mémoire publique. La figure de la seconde mort bénéficie directement de ce changement qualitatif, celle-ci n'étant plus le double de l'action irrémédiable du temps, image de la faillite de la mémoire terrestre. À l'image des *Vies*, cette lutte contre l'oubli n'introduit pas moins un principe de sélection dans la fabrique des témoignages de la mémoire publique. La mémoire publique se pense dans un régime d'écriture, le livre se substituant au tombeau et la « seconde mort » est une figure « démonologique », une force contre laquelle la plume peut lutter (à ce titre, les *Vies* d'un Giorgio Vasari sont autant un point de départ officiel pour l'histoire de l'art que la marque d'un aboutissement du procès de sécularisation du vocabulaire de la gloire).

***L' « oubliance » du pays.*** Cette étude de la figure de l' « oubliance » du pays, prend la forme d'une généalogie de la gravure visible dans la seconde édition de l'*Emblemata*, d'André Alciat. À partir des éditions successives, des gravures de Mercure Jollat, Pierre Eskrich, Bernard Salomon, sont en effet étudiées les différences et répétitions de ce qui forme, avec le texte, la chair de l'emblème au seizième siècle. Il est en effet nécessaire de se plonger dans les

interprétations du texte homérique, puis de l'emblème en tant que tel, afin de comprendre à quelle forme de l'oubli renvoie la figure de l' « oubliance » du pays. Oubli du retour ? Oubli de soi ? Oubli du pays natal ? Tout porte à croire qu'il n'y a pas lieu, encore, de partager mémoire publique et mémoire individuelle, les deux aspects de la mémoire étant pour ainsi dire entrelacés. Dans la figure de « l'oubliance » du pays résonnent alors les mutations du rapport à la mémoire publique. Cette « oubliance » est donc marquée par les modifications des rapports de l'homme au périmètre de sa patrie (émergence de l'État-nation et mutation du mot « patrie »), de l'homme aux sens (influence du néoplatonisme), de celui-ci à sa propre langue (ordonnance de Villers-Cotterêts). Mémoire et oubli sont de ce point de vue tant choses personnelles qu'outils nécessaires à l'expansion politique.

*Le voilement de Mnémosyne.* C'est dame Mémoire qui a les faveurs de la troisième figure. Les images de son temple, des images poétiques du seizième siècle à l'illustration de la mémoire nationale deux siècles plus tard, sont autant de témoignages des mutations de la mémoire publique. Or, la formation d'une mémoire commune à l'ensemble de la nation, mémoire arrachée à, celle, royale, qui dominait encore l'ancien régime, inscrit en son cœur des stratégies d'oubli. Quelles formes de l'oubli le voilement de Mnémosyne, tel qu'il apparaît sur une gravure représentant également les médaillons gravés de Louis XVI et de Marie-Antoinette, désigne-t-il ? S'agit-il d'un simple voilement de la réputation, recouvrement de l'heureuse mémoire du roi, d'un oubli de destruction, à l'image d'un certain « vandalisme » révolutionnaire ? Doit-on lire cette figure avec l'œil d'un Chateaubriand, ne voir en cette figure l'image du temps et de son recouvrement, même, le voile recouvrant Mnémosyne devenant alors celui d'un temps marqué par une très haute et irrémédiable antiquité ? Dans tous les cas, la figure s'inscrit au milieu de ce que l'on pourrait appeler un conflit de mémoire. Marque, au sein du projet même d'une mémoire de la nation, d'une fragilité, d'une faille que la notion même de patrie, terre aimée de la nation souveraine, ne pouvait entièrement recouvrir. Ainsi l'idée d'une mémoire nationale s'édifie sur l'oubli de mémoires concurrentes. Un passé encore vif ne pouvait que fragiliser ses fondements, mettant ainsi en porte-à-faux souvenir individuel et mémoire publique.

### « Oublier »

*L'oubli de soi dans les fantômes du passé.* Ou l'application à la lettre d'une approche généalogique. C'est donc avec le regard d'Andreï Tarkovski, à partir de motifs mis en scène dans son fameux *Solaris*, que sont appréhendées les mutations des conceptions de la mémoire au dix-huitième siècle et au dix-neuvième siècle. De la psychologie de la mémoire aux motifs

mis en œuvre dans *Solaris*, l'éclairage se voudrait mutuel, l'étude de ces mêmes mutations étant à même, espérons-le, d'éclairer les motifs présents dans le film. En effet, la « psychologisation » de la mémoire marque l'entrée en scène de la mémoire individuelle. Chez Condillac notamment, la mémoire n'est plus un double que l'on aurait rangé dans un lieu, un contenant, mais la sensation même, vivante. Car le souvenir est marqué par une ambivalence : sous le régime psychologique de la sensation, il se donne comme un passé paradoxalement non révolu. C'est ce même souvenir qui au dix-neuvième siècle trouve son double dans l'image, dans la présence photographique. Et c'est ce même double, chez Fernand Khnopff comme chez Rodenbach, qui a tendance à se substituer au passé, menant enfin à une forme particulière d'oubli de soi. D'un simple aspect de la mémoire le souvenir devient un régime, une conception refondant tout l'édifice de la mémoire dans une « psychologie », individuelle ou collective. C'est, en effet, dans ce cadre que s'épanouit une morphologie des nations basée sur un « souvenir » commun. À partir de la seconde partie du dix-neuvième siècle cependant, il semble que le *topos* de l'oubli de soi fasse écho à un sentiment d'excès de souvenir, de mortification et d'accumulation d'un passé devenu envahissant, la figure de l'oubli *de* soi faisant alors écho à celle d'un oubli nécessaire *au* soi.

***L'oubli dissipé par une « tierce mémoire ».*** « La » mémoire collective créait-elle à son tour une forme d'oubli qu'une tierce mémoire aurait alors à dissiper ? L'émergence de la mémoire au sein de l'historiographie, le mouvement d'appropriation des thématiques de la mémoire et de l'oubli par les artistes d'après-guerre, permet de faire entrer en scène une figure marquée par l'excès. À la seconde partie du vingtième siècle correspondent plusieurs temps de la mémoire et de l'oubli : le premier correspond à celui d'une sociologie de la mémoire collective ; le second à celui des *Lieux de mémoire*; le troisième concerne la critique artistique de la mémoire collective et des grands récits de l'histoire de l'art (des œuvres de Braco Dimitrijevic au *The third memory* de Pierre Huyghe). L'idée d'un récit de l'histoire de l'art souffre aujourd'hui de la multiplication de récits concurrents, de *tierces mémoires* mettant alors à jour l'inanité de ses oublis. Le récit de l'histoire de l'art, à partir de la seconde partie du dix-huitième siècle, participait de la formation d'une « mémoire collective de toute la nation ». Or, la crise du roman de l'histoire de l'art va peut-être de pair avec celle du roman de la nation : placé sous le signe de l'excès, le goût de l'oubli fait alors symptôme d'une crise de la mémoire collective, au profit, donc, de tierces mémoires prétendant *défier* l'unicité de la première. Cela dit, la critique d'un excès de mémoire ne risque-t-elle pas au contraire de favoriser la dissolution du principe qu'une mémoire fût également publique?

Un court roman d'Alberto Moravia, moins cité que *L'ennui* ou *Le mépris*. Le personnage principal se voudrait écrivain, il est très amoureux de sa femme, Léda. Il projette d'écrire sur eux deux, sur leur amour. Léda est belle. Mais parfois, celle-ci esquisse une *grimace*, « insolite convulsion qui lui était particulière »<sup>113</sup> ; énigmatiques « convulsions » sur ce visage, comme le sont en quelque sorte certaines figures contenues par une œuvre. C'est après avoir écrit son livre, vécu une histoire que le bon goût nous interdira d'entièrement dévoiler, que le narrateur *comprend* cette convulsion, longtemps, donc, après l'avoir pour la première fois observée. Il y avait eu, bien sûr, du non-visible, et ce non-visible là, cette passion qui agitait secrètement Léda, ne pouvant être compris d'emblée. Mais, à la toute fin du roman, le narrateur se promenant remarque, un élément sculpté sur un chapiteau, « un visage ou un masque. Le temps avait corrodé et poli cette sculpture qui avait toujours dû être grossière et paraissait maintenant informe, pas assez cependant pour qu'on ne pût distinguer la face sinistre d'un démon »<sup>114</sup>. Sur cette face sinistre, une grimace, encore, « lointaine ressemblance »<sup>115</sup> avec le rictus observé, parfois, sur le visage de son épouse. De la grossière sculpture à la belle Léda, surprise la nuit précédant la promenade dans une passion adultère, le rictus s'incarne dans une singularité. Le rictus devient une expression, l'exprimé d'une sensualité enfouie. Cette « sensualité lamentable des grosses lèvres »<sup>116</sup> est nulle autre chose qu'une abstraction incarnée. Sur l'abscisse, la figure comme le rictus sont intemporels ; ceux-là sont solidaires d'une volonté de donner forme à une idée toute aussi abstraite, du « petit tailleur de pierre des temps perdus »<sup>117</sup> à l'apprenti écrivain de *L'amour conjugal*. Cela dit, la figure comme le rictus, pour être pleinement compris, doivent se déployer sur l'ordonnée du temps<sup>118</sup>. Le narrateur, et *a fortiori* Moravia lui-même, ne font évidemment pas l'histoire de ce seul rictus (sans le truchement de l'exprimé, que trouveraient-ils à dire?), c'est même tout l'inverse : c'est le personnage *dans son histoire*, dans son propre durée, qui est amené à établir à une ressemblance entre Léda et cette curieuse sculpture. Le narrateur passe ainsi de l'*indifférence* pour une œuvre grossière à une étrange *complicité*. Complicité entre un sculpteur anonyme ayant malgré lui légué cette sculpture aux temps futurs. Complicité des multiples supports, de la pierre à la chair vivante de Léda, figures à la manière d'une même forme de sensualité. Aussi l'œuvre sculptée parle-t-elle au narrateur en ce qu'elle porte en elle ce que nous appelons « figure ».

<sup>113</sup>Alberto Moravia, *L'amour conjugal*, Ed. Bompiani et Denoël pour la traduction française, Coll. Folio, 1948, p11.

<sup>114</sup>*Ibid.*, p 179.

<sup>115</sup>*Ibid.*

<sup>116</sup>*Ibid.*

<sup>117</sup>*Ibid.*

<sup>118</sup>Reprenons la terminologie de Michel Guérin : le geste est « recordé » à la geste du monde (op. cit., pp 129-135).

C'est semble-t-il la même que celle portée par Léda dans ces moments d'absence à l'autre. Ce lien entre l'expression et l'exprimé, l'incarné et l'irréalisé, se donne donc comme dévoilement dans le temps (temps dédoublé de l'écriture du roman imaginé par le narrateur). D'une manière similaire, nous aimerions appréhender la mémoire dans l'intimité de ses usages, dans son histoire, dans son temps, afin de comprendre très précisément pourquoi il est encore possible pour nous d'établir des liaisons, d'une œuvre à l'autre, d'un bout à l'autre du temps de faire des ressemblances, des affiliations. C'est alors prendre mesure d'une capacité encore, et pour longtemps, précieuse.

FAIRE MÉMOIRE



« *Cette seconde mort* »





**[fig 1]** *Le triomphe du Temps sur la Renommée*, Gravure de Bernard Salomon pour l'édition lyonnaise des *Trionfi* de Pétrarque, (Jean de Tournes, 1550).

Pour Harry Heller, le *Loup des Steppes*, la mémoire n'offre qu'un spectacle désespérant. Ainsi, le héros d'Hermann Hesse, assistant à l'enterrement d'un inconnu, remarque que ce dernier n'est pas le seul à finir au beau milieu « du spectacle désespérant de toutes ces croix, de toutes ces stèles funéraires, faites de plaques de métal et de marbre, de toutes ces fleurs artificielles en fil de fer ou en verrerie »<sup>119</sup>. Avec la faillite de leur mémoire, les noms pourtant fameux sont voués à l'oubli, puisque « notre monde civilisé représentait déjà un cimetière où Jésus-Christ et Socrate, Mozart et Haydn, Dante et Goethe n'étaient plus que des noms à moitié effacés sur des stèles de métal rouillées autour desquelles se tenait, embarrassée et hypocrite, l'assistance endeuillée ». Pour Harry Heller, c'est la culture dans son entier qui s'achève dans le vide de ces commémorations. Mise en scène, par conséquent, d'un très lent naufrage ? Effeuilsons ce court passage, afin d'y introduire quelque jeu de niveaux : le narrateur fait-il le constat du déclin général du monde civilisé, le cimetière et l'enterrement d'un inconnu faisant alors image de cet achèvement irrémédiable des civilisations ? Situe-t-il ce constat sur un plan existentiel et particulier, la disparition des noms fameux renvoyant alors au destin inévitable que partagent à la fois inconnus et personnes de renom ? Il semble bien que pour d'Hermann Hesse, ce déclin ne concerne ni celui de l'individu, ni celui de la civilisation, mais bien celui de la culture, dans le sens où Spengler l'entendait, c'est-à-dire comme somme d'élans, de grandes âmes. Les petites comme les grandes âmes, ruinées et dévitalisées par les abstractions de la civilisation, ces croix, ces marques funéraires, sont vouées à disparaître, les noms effacés sur des stèles « autrefois sacrées », maintenant prétextes à une hypocrisie ritualisée. Si la mort d'un inconnu ne diffère pas qualitativement de celle des plus grands, alors le décès d'une grande âme est comparable à celle de tous les inconnus, les noms inscrits sur les stèles s'effaçant à leur tour. C'est-à-dire que « toute notre foi, toute notre joie et notre envie de vivre » étiolées, notre culture est ensevelie au même titre que les tombes inconnues ou à demi effacées par le temps. Non seulement, rien n'est plus sacré aux yeux d'Harry Heller, mais ces stèles, ces coquilles vides et ridicules, l'empêchent de pleurer ce qu'il nomme « disparition du monde ».

---

<sup>119</sup>Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, Paris, Ed. Le livre de poche, Coll. Littérature et documents, 1991, p 118.

Cette réflexion sur le crépuscule des civilisations, faite à une époque, nous rappelle un autre personnage de ce roman, où les dirigeants étaient occupés à préparer la guerre ayant les conséquences dramatiques que l'on connaît, contient également une remise en cause de la possibilité du maintien du nom dans le temps. Non seulement les noms s'émoussent, mais *on n'y croit plus*, l'on cesse de donner un caractère sacré à leur commémoration.

Hermine, l'énigmatique personnage féminin du roman, pose une centaine de pages plus loin la question autrement ; après avoir critiqué l' « histoire universelle », celle-ci ajoute :

« L'époque et le monde, l'argent et le pouvoir, appartiennent aux êtres médiocres et fades. Quant aux autres, aux êtres véritables, ils ne possèdent rien, si ce n'est la liberté de mourir [...] »

Les véritables êtres ont pour eux l'éternité. Mais cette éternité, ce n'est pas comme le soupçonne Heller « le nom, la gloire qui passent à la postérité »<sup>120</sup>. Pour Hermine, point de « gloire éternelle » :

« Non, mon petit loup, pas la gloire. Celle-ci a-t-elle quelconque valeur ? Crois-tu vraiment que tous les hommes authentiques et accomplis soient devenus célèbres et aient atteint la postérité ? »

Si la postérité n'est qu'illusoire, mensongère, c'est parce qu'elle ne rend pas compte du véritable *lieu* où se rencontrent « la musique de Mozart et les poèmes de tes grands écrivains », de même que les saints et les grands martyrs ; ce lieu où *tout est contemporain*, du *Così fan tutte* à Saint Christophe, ne connaît pas la durée. Or, « personne n'en prend note ». Personne n'en fait mémoire. Ainsi, « la postérité n'existe pas », dans cette « patrie » où Heller retrouvera pourtant Goethe, Novalis et Mozart, Saint Christophe, Philippe Neri « et tous les autres ». Sous la plume d'Hermann Hesse, cette patrie est avant tout celle de la puissance des sentiments authentiques. En fait, ce passage répond au précédent dans la mesure où il apporte une réponse à la contradiction exprimée dans la scène de l'enterrement : à quoi bon conserver la mémoire des noms si leur commémoration n'a plus rien d'authentique ? Or, l'authenticité de l'action ne passe pas, pour Hermine, par la gloire ou la postérité ; c'est ailleurs que l'on peut rejoindre ces personnes d'exception, et cet ailleurs se situe paradoxalement *en dehors de la mémoire et en dehors du temps*.

Quelque vingt années plus tard, Hermann Hesse reviendra sur cette non opposition entre grands noms et authenticité de l'action dans une lettre adressée à un certain J.K, dite *Lettre à jeune artiste* : « Quand Dieu te jugera, il ne te demandera pas : « As-tu été un Hodler, un Picasso, un Pestalozzi, un Gotthelf ? Il te demandera en revanche : « As-tu été et es-tu réellement le J.K. en vue duquel tu as hérité de certaines dispositions ? ». L'imitation des

<sup>120</sup>*Ibid.*, p 223.

modèles passés à la postérité paraît alors pour une tentation puérole, celle-ci prenant les apparences de la noblesse<sup>121</sup>. Les deux extraits, celui du *Loup des Steppes*, d'une part, et celui de la *Lettre à un jeune artiste*, d'autre part, soulèvent deux questions distinctes quoique complémentaires. La première est la même posée des siècles plus tôt par Pétrarque : comment le nom pourrait-il rester gravé éternellement dans les mémoires, si la mémoire elle-même n'est de fait pas éternelle, appartenant tout justement au temps ?<sup>122</sup> Fût-elle ou non limitée dans le temps, la mémoire des noms ne contient pas moins son lot d'énigmes : va pour Holder et Picasso... mais pourquoi citer Pestalozzi ou Gotthelf ? Les mots d'Heller trouvent là une bien paradoxale confirmation : les noms, même reproduits par le livre, sont parfois à moitié effacés, inexorablement voués à l'oubli, à l'action vorace du temps.

Dans le *Loup des Steppes*, Hermann Hesse refuse l'idée d'une renommée perpétuée éternellement dans le temps. Il s'agit en effet d'un paradoxe : comment l'éternité pourrait-elle s'inscrire dans la durée ? C'est l'une des principales ambitions de cette première partie que de comprendre comment il est devenu concevable pour les hommes, au sortir du Moyen Âge, d'envisager une éternité dans la durée, et d'ainsi préserver dans le temps les noms les plus illustres de leur cité. Boèce, emprisonné par Théodoric pour qui il fut consul, latin dépositaire d'une tradition ruinée, attaquait déjà gloire et renommée dans son *De philosophiae consolatione*. Un autre désastre, celui de la peste noire, cette « calamité funeste et pitoyable »<sup>123</sup> (Boccace) emportant Laure, muse de Pétrarque, inspirera à ce dernier ses *Trionfi*, dans lesquels se trouve la Renommée triomphant de la Mort. Mais l'éternité de la Renommée ne résistera pas à l'action destructrice du Temps sur les hommes. Près de deux siècles plus tard, Rome mise à sac en 1527 choqua le jeune Vasari, qui prétendra triompher de l'oubli, du temps et de la mort, au moment de la rédaction des *Vite*, cette somme de biographies de peintres, sculpteurs et architectes. Cette préoccupation mémorielle traverse en effet l'humanisme Renaissance, liant celle-ci à la question du *legs* : aussi s'agissait-il de faire non seulement perdurer le nom glorieux dans l'espace, mais aussi dans le temps. Les humanistes partirent donc du constat que la mémoire des pierres ne pouvait à terme être un support satisfaisant de la mémoire du nom. Mais les pierres disparaissent, et sous l'action du temps et de la destruction, elles ne révèlent qu'un désespérant oubli. Cet oubli vient contrer l'éternelle mémoire, les faits et hommes dignes de la mériter. Tel une seconde mort, il vient effacer les gloires passées, les événements, les œuvres. Il fallait bien lui faire, pour paraphraser Michelet, la guerre. Bien avant Michelet cependant, l'idée de doter les gens de

---

<sup>121</sup>De *Demian* à *Narcisse et Goldmund*, la littérature de Hesse est pénétrée d'une pensée initiatique, faut-il encore le rappeler, orientale.

<sup>122</sup>Nous retrouvons la question posée par De Cues. Mais un autre problème se pose : qui, alors, entre réellement dans ce « Royaume », puisque, semble-t-il, aucune hiérarchie n'y est opérante, si ce n'est celle de « l'authenticité » ? Autrement dit, qui est digne de mémoire dans cette mémoire sans mémoire ?

<sup>123</sup>Jean Boccace, *Décameron*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2006.

lettres ou les artistes d'une renommée perpétuelle, afin de vaincre les deux morts, soit celle du corps, soit celle du nom, peut apparaître comme une utopie humaniste. Par conséquent, par la médiation de quelles *figures* a-t-on pu se représenter une mémoire vainquant l'oubli *éternellement, dans la durée*, après que les procédés de préservation traditionnels eurent montré leur incapacité à lutter contre lui ?

Devant une question de cet ordre, il faut plonger d'un même élan dans les mots, dans les figures, plus particulièrement dans celle de la seconde mort (*mors secunda*), opposée à la Renommée (*fama*). Dans les textes et par la médiation de cette figure, le temps et la destruction apparaissent comme ses plus dangereux corollaires. Il s'agit donc de mener une réflexion sur l'emploi d'une image, d'en examiner les concrétisations plastiques, les motifs associés, tels que ceux de la Renommée, du Temps, ou des ruines. La figure de la seconde mort, la plus saillante à l'aube de la Renaissance et suivant étroitement celles du temps, reparaît donc sous la plume de Pétrarque avant d'être intégrée, un siècle et demi plus tard, déjà véritable *topos*, à la préface des *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Afin de dessiner les contours de cette figure, d'en percevoir si possible les enjeux, il faut donc, à la manière de la fable bien connue, pratiquer la *skiagraphia*, c'est-à-dire chercher la source lumineuse, dessiner les contours, de la bonne renommée à la seconde mort, bref, il faut parvenir à en saisir les ombres. Nous reviendrons pour cela aux origines de la bonne renommée, en décrivant non seulement le passage d'une *fama* de la rumeur à celle de l'immortalisation, mais en étudiant également l'influence du pétrarquisme sur son iconographie, les modifications des rapports au temps, à l'éternité, à la gloire. Sera ensuite examiné le *devenir* de ce couple antinomique que formerait « seconde mort » d'une part, et « bonne renommée » d'autre part. Nous verrons, enfin, que cette conception d'une renommée inscrite dans la durée, cela contre un oubli assimilé à l'effacement des noms, participe de l'édification d'une mémoire *publique*, d'une mémoire attribuée à la cité des hommes, autrement dit.

### *Du « bruit » à la « renommée éternelle »*

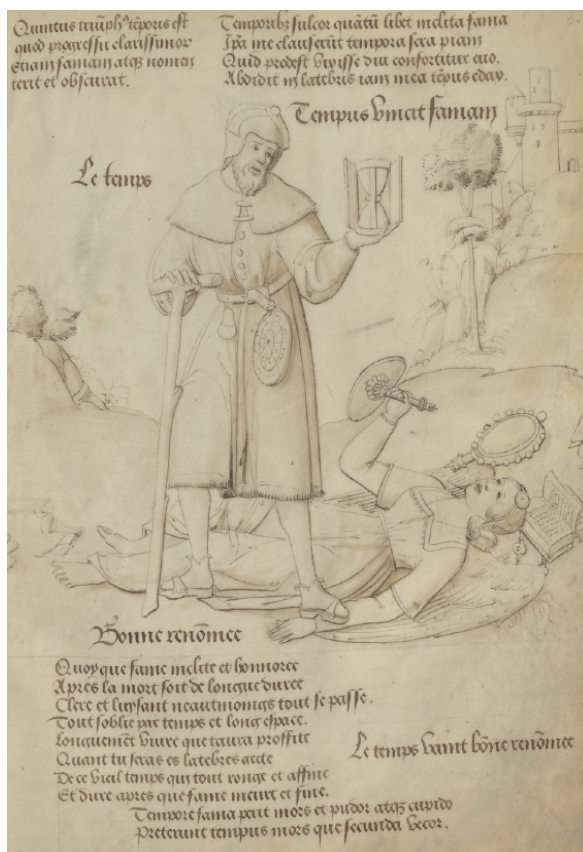
Soit une illustration de l'un des *Triumphes* de Pétrarque<sup>124</sup>. C'est une jeune femme ailée, livre sur les genoux et miroir tenu de la main droite [fig 2]. On voit à l'arrière-plan un arbre feuillu. C'est donc la Renommée, et celle-ci foule aux pieds trois autres figures, Atropos, Cloto, Iathesi, les trois *Moires* donnant aux hommes mortels « soit heur ou malheur » (Hésiode). À terre, Cloto a-t-elle coupé le fil ? *La Renommée triomphe de la Mort*, lit-on. Mieux encore, celle-ci triomphe de l'oubli : « la mort, mord tout mais élève renommée/sur mort triomphe et

<sup>124</sup>In *Recueil de 131 tableaux ou figures, tant dessinées au trait et ombrées que peintes*, France, 16<sup>e</sup> siècle.

la tient déprimée/dessous ses pieds mais après ces efforts/famé suscite les hauts faits des gens mors ». Les figures du destin renvoient évidemment à la mort, ainsi terrassées, Renommée triomphant d'elles. C'est en effet Dame Renommée qui permet de faire mémoire (« *après leur mort de leur fait fait mémoire* »), écartant les gens ayant accompli de hauts faits du Lethé, ce « grand lac d'oubliance »<sup>125</sup>. La bonne renommée, lit-on, bannit la mort. Mais pourquoi appeler cette figure « bonne renommée » ? Pourquoi ne pas la nommer la renommée, si l'on nous permet le jeu de mot, renommée *tout court* ? Que faut-il donc attendre par cette mort, si ce n'est cette fameuse oubliance ?



Le triomphe de la Renommée (XVIe siècle)



Le triomphe du Temps (XVIe siècle)

[fig 2]

Il serait aventureux de donner un exposé complet des origines de la figure de la Renommée<sup>126</sup>. Dans ce cas, limitons-nous à de brefs repères historiques et philologiques. Les Grecs distinguaient *pheme*, le bruit ou la rumeur, *kleos*, la renommée immortelle, la *gloire*. Dans les *Travaux et les Jours*, Hésiode invite le lecteur à se méfier de *pheme*, car « une mauvaise réputation est chose légère, qu'on soulève fort aisément ; mais elle est ensuite pénible à porter et difficile à déposer »<sup>127</sup>. *Pheme* ou *kleos* apparaissent « comme des médias humains », rappelle Francis Larran dans une thèse de doctorat traitant de l'histoire de la

<sup>125</sup>Rappel, peut-être, d'un célèbre poème de la *Canzoniere* : « Ma barque chargée d'oubli vogue au milieu de la nuit, en hiver, sur une mer affreuse entre Scylla et Charybde, et au gouvernail est assis mon Seigneur, naguère mon ennemi » (CLXXXIX) in Pétrarque, *Canzoniere*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, p 983.

<sup>126</sup>Françoise Joukovksy, *La Gloire Dans la Poesie Française et Neo-Latine du Xvie Siecle : des Rhetoriciens a Agrippa d'Aubigné*, Genève, Ed. Droz, 969.

<sup>127</sup>Hésiode *Théogonie. Les travaux des sept jours. Le bouclier*. Paris, Ed. Les Belles Lettres, 2005.

rumeur et de la renommée grecque<sup>128</sup>. La rumeur est produite par le discours, elle se propage, elle s'entretient ; ses origines sont difficiles à déterminer. Si elle n'est pas toujours négative, sa propagation a ceci de dangereux qu'elle peut nuire à la réputation. En revanche, le *kleos* des hommes peut monter jusqu'au ciel ; s'il est nécessaire de conquérir cette « gloire immense », écrit Pindare à propos d'Achille<sup>129</sup>, c'est cependant une « tradition certaine » qui permet de savoir, par exemple, « comment Héraclès partagea le butin de guerre et en consacra les prémices, comment aussi il institua la fête quinquennale »<sup>130</sup>. Or, cette tradition certaine vient du temps, qui apprend justement à la postérité le détail des hauts faits. Car le temps n'est pas l'ennemi de *kleos*, celui-ci étant par nature immortel. Mais si les hauts faits perdurent dans le temps, c'est parce qu'ils ont fait l'objet de poésies, de chants, de monuments. C'est ainsi que l'on fait perdurer la gloire des hommes ayant accompli de hauts faits, à condition, rappelle Hésiode aux rois, ne pas blesser la justice, sous peine de voir sa postérité décroître<sup>131</sup>. Pour Homère comme pour Pindare, *kleos* est donné par les dieux. Il reste que cette gloire s'entretient dans ce que nous pourrions appeler, si ce n'est une « mémoire collective », du moins une capacité *humaine* à se souvenir des hauts faits. Il n'y a donc pas lieu de distinguer une gloire terrestre et éphémère, comme le feront plus tard les Pères de l'Église, et une gloire céleste ; ce qu'il faut retenir, en revanche, c'est que *kleos* est expurgé des ambiguïtés que connaîtront les mots *fama*, *nomen*, *laus* et même *gloria*. *Kleos*, célébré à jamais par les hommes, est donné au héros vertueux tandis que *pheme* reste une véritable puissance de faux. Autrement dit, *kleos* est une notion monovalente, exclusivement positive, principalement liée au *temps*, tandis que *pheme* est une notion bivalente, positive ou négative, plutôt positionnée dans *l'espace*.

D'une rive à l'autre, les *fama* et *gloria* latines ne connaîtront pas pareille limpidité. Tout comme la *pheme*, la *fama* suscite méfiance et admiration ; on l'oppose parfois à la *gloria*, qui elle aussi peut être réelle ou illusoire. Mais la *fama* n'en est toutefois pas la traduction exacte, le mot contenant son lot d'ambiguïtés. Ainsi, la *fama* est « nourrie de médisances et d'éloges, puissance de dénigrement et d'immortalisation »<sup>132</sup>. Il s'agit donc d'être prudent : originellement, la *fama* ne contient pas moins ce qui peut paraître comme son contraire en la *rumeur*. Si la *fama* des origines est presque toujours négative<sup>133</sup>, elle devient néanmoins plus nuancée dans les derniers temps de la République. De la réputation à la médisance, le mot est

<sup>128</sup>François Larran, *Le bruit qui vole Le bruit qui vole : Histoire de la rumeur et de la renommée en Grèce ancienne*, Toulouse, Ed. Presses Universitaires du Mirail, Coll. Tempus, 2011, p 30.

<sup>129</sup>Pindare. *Olympiques, tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, (X 20-22 à 129).

<sup>130</sup>Hésiode, op. cit. , p 131.

<sup>131</sup>*Ibid.* pp 280-285.

<sup>132</sup>Christine Kossaifi, « La parole tronquée : « Fama » dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide », in *De Fama, Etudes sur la construction de la réputation et de la postérité*, Dir., Pascale Hummel, Paris, Ed. Philologicum, 2012, p 48.

<sup>133</sup>Bien avant Ovide et l'avènement d'Auguste, Ennius a pu ainsi opposer *gloria* et *fama*.

en effet plus équivoque : il s'agit bien plus d'une « réputation », *bona* ou *mala*<sup>134</sup>, que d'une simple rumeur. Jean-Pierre Néraudau rappelle que la mutation de la *fama*, du bruit à la renommée, s'inscrit dans le contexte des évolutions politiques qu'il serait superflu de relater ici : toujours est-il que « le nouvel ordre impérial se porte tout naturellement sur cette notion qui n'est que parole »<sup>135</sup>, achevant en apparence de substituer la *fama* de la rumeur à celle de renommée. Mais, poursuit-il, la monstruosité ne se tient jamais loin de la renommée : la bivalence du terme ne sera donc jamais tout à fait estompée.

Virgile avait déjà donné une personnification célèbre de *Fama* : il s'agissait d'une créature horrible, démesurée, fille de la Terre, couverte de plumes sur le corps, d'yeux et de langues, semant l'effroi dans les grandes cités, « aussi acharnée à tenir ce qu'elle imagine ou déforme que messagère de vérité »<sup>136</sup>. Si la *fama* virgilienne semait parfois l'effroi, c'est parce qu'elle assurait avec une « égale autorité le réel et le faux ». On retrouve d'ailleurs cette puissance du vrai et du faux dans la poésie d'Ovide : dans un passage fameux des *Métamorphoses*, celui-ci décrit le lieu où *Fama* loge, entre mer, terre et régions célestes, lieu « central aux confins des trois mondes, d'où l'on voit tout, partout, même aux pays lointains, où toute voix toujours entre au creux d'une oreille »<sup>137</sup>. Ainsi, les rumeurs circulent par milliers, mélangeant « *en tous sens le faux et le vrai* »<sup>138</sup>. Mais puisqu'il s'agit de réputation, la *fama* qu'entretiennent les poètes n'est pas moins vectrice de *gloria*. Défendant le poète Archias, Cicéron rapportait déjà une anecdote à propos d'Alexandre le Grand s'écriant près du tombeau d'Achille : « heureux jeune homme [...] d'avoir trouvé Homère comme héraut de ta vaillance ! »<sup>139</sup>. Aux yeux de Cicéron, Alexandre « avait raison. Car si pour un tel guerrier un tel génie n'avait pas existé le tombeau qui avait recouvert son corps aurait enseveli en même temps jusqu'à son nom »<sup>140</sup>. Car chacun est attiré par « l'amour de la louange » (*trahimur omnes studio laudis*), et ce jusqu'aux philosophes, qui, « dans ces opuscules qu'ils écrivent sur le mépris de la gloire, ne se lassent pas d'inscrire leur nom » (*Ipsi illi philosophi etiam illis libellis, quois de contemnenda gloria scribunt, nomen suum inscribunt*). Les philosophes, aussi, veulent qu'on les nomme. Cicéron ne s'est donc pas exclu : dans son plaidoyer, tandis qu'il rêve d'une restauration de la République, lui-même imagine propager ses actes « pour l'éternité dans la mémoire du monde » (*in orbis errae memoriam sempiternam*). Dès lors, en assurant le maintien du nom dans le temps en fixant ces hauts faits par la parole, en chantant la gloire du

<sup>134</sup>Voir laticlave de Jean-Pierre Néraudau, « La fama dans la Rome antique », in *Médiévales*, n 24, 1993, pp 27-24

<sup>135</sup>Jean pierre Néraudau, op. cit., p 33.

<sup>136</sup>Virgile *Enéide*, tome 1, livres I-IV, Paris, Ed. Les belles lettres, Paris, 2002 (liber IV 172 – p. 117). Souligné par nos soins

<sup>137</sup>Ovide *Les métamorphoses*, livres XII-40, Paris, Ed. Les belles lettres, 2009.

<sup>138</sup>*Ibid.*

<sup>139</sup>Cicéron *Pro Discours*, tome XII : *Pour le poète Archias – Pour L. Flaccus*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2003, livre IX-24 (p. 46).

<sup>140</sup>*Ibid.*, p 47.



héros, le poète tient une place particulière dans la cité<sup>141</sup>. Dans ses *Pontiques*, Ovide avance un argument similaire, mais en utilisant cette fois-ci le mot *fama* (*actorum fama*, renommée des actes).<sup>142</sup>

Il est donc difficile d'appréhender la *fama*, tant celle-ci semble une *parole* pourvue de ses propres qualités, de ses propres inflexions, la *gloria* renvoyant quant à elle à quelque chose comme une *distinction*. Si l'on est *objet* de la *fama* colportée entre autres par les poètes, on s'*éprend* de gloire, l'on espère sa distinction. Il arrive toutefois que *laus*, *gloria* et *fama* soient réunis : afin de définir la *gloria*, Cicéron dit « *Gloria est frequens de aliquo fama cum laude* »<sup>143</sup>. Cette conception politique de la renommée implique à la fois la spatialité de *fama*, la temporalité de la *gloria*, le contenu positif de *laus*. Ainsi, dans un passage fameux des *Odes*, (« A lui-même, sur son œuvre » *Odes* III-30) Horace emploie-t-il les mots de postérité et de louanges (« *Vsque ego postera crescram laude recens* ») :

« achevé ce monument, plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides (*Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius*), pour la ruine duquel ne pourront rien (*quod non imber edax*), ni la pluie qui pénètre et qui ronge, ni l'Aquilon déchaîné, la suite sans nombre des années, la fuite du temps (*non Aquilos impotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum* »

S'inscrivant dans la pleine tradition de la *recitatio*, le *monumentum* d'Horace est œuvre de mémoire. En effet, la racine du *monumentum*, *moneo*, « avertir », donnant *monere*, « avertir, rappeler », implique de fait une fonction mémorielle. Partageant la même fonction que celui de pierre, le monument de papier résistera davantage aux effets du temps ; il préservera le poète, pour qui une grande part de son être échappera à la mort (*Non, omnis moriar multaque pars mei vitabit Libitinam*). Ce passage remarquable, d'ailleurs repris presque tel quel sous la plume des humanistes, fait donc de l'œuvre un monument plus sûr que la pierre, le seul à pouvoir pleinement prétendre à l'immortalité. Mais cette immortalité est ambiguë : si les premières lignes de cette ode évoquent bien la postérité de l'œuvre, celle-ci résistant à la fuite du temps, le reste du propos décrit très explicitement celle du poète. En revendiquant le fait d'avoir « fait passer les muses d'Eolie dans la poésie italienne », Horace met alors en avant ses propres mérites. Le poète, comme le philosophe, est lui aussi en quête de gloire.

---

<sup>141</sup>Cela même si Cicéron, il est vrai, n'utilise pas le mot *fama* mais celui de *laus*, qui lui sera opposé. Selon Jean-Pierre Néraudau, la *fama* est considérée par Cicéron comme populaire (*fama popularis*) et *laus* comme tenant de la *nobilitas*. Ce qui expliquerait pourquoi Ovide emploie le terme de *fama* pour évoquer les « peuples ». « Dans un contexte aristocratique, la fama n'a pas à toucher les aristocrates » ((Jean-Pierre Néraudau, op. cit., p 31).

<sup>142</sup>Christine Kossai, op. cit., p 107.

<sup>143</sup>« La gloire est une réputation élogieuse largement répandue, concernant une personne » (Cic. *Inv.* 2, 166).

On sait qu'Ovide privilégiait la *fama* poétique à la *fama* politique<sup>144</sup>. Le poète cependant, exilé aux confins de l'Empire, préféra dans un passage des *Tristes* que sa renommée fût éteinte, ne songeant alors plus à la gloire<sup>145</sup> (le thème du refus de la renommée sera repris bien plus tard par Byron, dans son *Euthanasia*<sup>146</sup>). Si la *fama* ne dispense la célébrité qu'après la mort, comment savoir si la *fama* se maintiendra dans le temps, faisant alors accéder le poète à la gloire ? Pointe ici le danger de l'oubli, comme empêcheur d'une *fama* éternelle. On comprend en tout cas pourquoi la *fama* occupe une fonction centrale : c'est tout justement le talent du poète à dispenser la *bona fama*, autrement dit à chanter la *gloria* des empereurs ou des dieux, qui devient objet de *fama* ! Le nœud du problème réside donc bien dans le statut à accorder à la *fama* : laisser le droit aux poètes de rêver de *gloria*, c'est de fait expurger la *fama* de ses valences négatives, c'est accepter quelque chose comme une *fama* poétique susceptible de durer dans le temps, de même que les stèles et les colonnes rappelleront les hauts faits de ceux que l'on appellera les « empereurs ». Le nom d'un héraut de la bonne renommée devient-il aussi dignes que celui des princes ? Peut-il être également prononcé et répété par les mille voix de *Fama* ?<sup>147</sup>

Dans certains textes, il peut arriver que *gloria* et *fama* aient valeur de synonymes<sup>148</sup>. Chez Ovide, il n'est en effet pas sérieux d'opposer *fama* et *gloria* de la même manière que l'on opposait *pheme* et *kleos* : au contraire, *fama* et *gloria*, fonction d'immortaliser et immortalité, voix et discours, se superposent. Tout comme le mythe, la *fama* est une parole, un « on dit », et plus particulièrement un « on répète » : en français, *renommer* ne signifie-t-il pas, littéralement, prononcer à nouveau un nom ? Il s'agit surtout d'être bien nommé. Se distinguent alors plusieurs tendances : la première est la plus ancienne, elle est monovalente, c'est celle d'Ennui, celle de la *rumeur* porteuse de mauvaises nouvelles, force mauvaise (*fama* « tout court »); la seconde, c'est la *réputation* (*bona ou mala fama*), bivalente ; la troisième, c'est donc l'*éloge*, la louange, exclusivement positive (*laus*) ; la quatrième, enfin, concerne la *gloire*. Si l'on se tient à la définition donnée par Cicéron, celle-ci combine, *laus* et *fama*, résultant donc d'une véritable action conjuguée des deux (« *Gloria est frequens de aliquo fama cum laude* »). Cependant, ce surprenant effet de gradation reste fragile, puisqu'en quelque sorte subverti par la nature même de *fama*, par sa multiplicité et par

<sup>144</sup>Christine Kossaifi décrit les mutations de la *fama* dans le discours ovidien, caractérisé par le « refus d'une fama de la rumeur » au profit d'une *fama* de la renommée. Christine Kossaifi, op. cit., p 107.

<sup>145</sup>Ovide, *Tristes*, Ed. Les belles lettres, Paris, 1988 (Elegie XII livre V).

<sup>146</sup> *When Time, or soon or late, shall bring* (Quand le Temps, tôt ou tard, viendra donner)/*The dreamless sleep that lulls the dead*, (Le sommeil sans rêves, paix des défunts)/ *Oblivion ! May thy languid wing* (Oubli ! puisse ton aile abandonnée)/ *Wave gently o'er my dying bed !* (Battre douce sur le lit de ma fin!), in Lord Byron, *Poèmes* Paris, Ed. Allia, 2012, pp 40-41.

<sup>147</sup>Jusqu'aux chroniques de Villani, les peintres, appartenant aux arts serviles, n'étaient pas dignes de biographies (même si Boccace, déjà, consacre l'une de ses nouvelles à Giotto).

<sup>148</sup><http://www.dhell.paris-sorbonne.fr/dictionnaire:fama4detaille>

sa puissance : dans la pensée romaine, pour que la *gloria* dure, il faut la chanter, et pour chanter celle-ci, il faut lui donner toutes les voix. Il est alors tentant de considérer la *fama* comme un *signifiant*, et la gloire ou la calomnie, comme autant de *signifiés*. C'est cependant balayer d'un revers de la main la complexité d'une notion qui ne prendra semble-t-il jamais chez les locuteurs une telle clarté sémiologique. La parole se tient dans un certain régime politique du discours, ragots, éloges, rumeurs, inscrites dans divers médiums, poèmes, bavardages, chansons pouvant parfois apparaître comme autant de *performatifs*. Si la *fama* se confond parfois avec la *réputation*, la *réputation élogieuse* avec la *gloire*, la *gloire* avec la *renommée éternelle*, c'est qu'il n'y a peut-être pas de raison d'établir une distinction entre le mot et la chose : il faut de la parole, de la *fama*, pour que la *gloria* désigne *un peu plus* qu'une parole. D'un autre côté, il faut un peu moins que de la parole pour que la *fama* ne soit pas l'expression d'un mirage trompeur, simple parole répétée et détachée de tout sentiment de véracité.

\*

Le mot français de renommée hérite de cette ambiguïté latine entre signifiant et signifié. Au quinzième siècle, *La Complainte de la Renommée*, du « Rhétoriqueur » Jean Molinet, poète et parrain de Jean Lemaire de Belges, présente Renommée comme « courant et traçant nuits et jours ». Il est vrai que cette complainte fut composée pour la mort de Charles de Bourgogne, dans le souvenir du père de ce dernier, tué à Azincourt. La Renommée est bien la belle, puisqu'il s'agit d'honorer la mémoire des bourguignons ralliés à la couronne de France. L'auteur de la préface de l'édition de 1540 des *Faictz et ditzc de Jean Molinet* fait éloge du « labeur » des « auteurs et rhétoriciens, tant antiques que modernes », ayant passé des jours à composer « des œuvres dignes de mémoire acquerans par ce gloire & et nom immortel » ; l'oubli (« oblivion »), n'est qu'« ombre & ténèbres » sur lequel il faut faire lumière, sans quoi par l'action du temps, « les œuvres expirent et dépérissent ». Dans cette préface, les mots « renom » et « gloire » revêtent tous deux un sens exclusivement positif. Au siècle de Molinet, la position était toutefois plus nuancée, l'idée d'accéder dignement à la gloire littéraire, telle qu'on la trouvait chez Ovide par exemple, ne dominant tout de même pas. Ainsi, l'enlumineur Simon Marmion, dans son épitaphe à Molinet, n'évoque pas la gloire individuelle du poète, mais bien celle de Dieu.

Si la *Complainte de la Renommée* évoque dans les premières strophes la figure virgilienne de *Fama* (« *Affin que je puisse en allant/Souldainement passer la mer/Montee suis comme ung rolland/Sur mon gentil coursier vollant* »), rappelant la vitesse de diffusion de la rumeur, elle ne présente que la face lumineuse de la Renommée ; comme une femme, celle-ci ne se

demande pas (« *Plus on me demande ou, moins je donne/Comme femmes qui mercu nont/Plus les prie on & moins en font* »), bien au contraire : « *Qui me fuy grans biens luy acquiers* ». Mais en aucun cas Dame Renommée ne peut être la « matrone » des « présomptueux », des « orgueilleux », « *Gourmans de gloire & sumptueux* » ; c'est justement la Gloire qui semble ici dépréciée au profit de la Renommée. Dans ce singulier dialogue entre Vertu et Renommée, Molinet évoque plus ou moins directement les conséquences de ce que l'on appellera « Guerre de cent ans » ; les triomphes des « roys, princes et ducz » confondus, la Renommée ne sait plus « à qui froter ». Mais depuis Charlemagne, ajoute le poète, la France reste la fille légitime de la Renommée. C'est donc la Victoire qui incite la dame à revenir, enfin, à elle.

À plusieurs reprises, les mots vertu et renommée sont associés. Mais deux choses frappent : d'abord, le mot gloire paraît nettement plus ambigu que celui de renommée ; ensuite, la revalorisation de cette dernière trouve un usage politique, sur lequel il sera évidemment nécessaire de revenir. Contrairement à la gloire divine, idée stable, les mots de *renommée*, *renom*, *fortune*, furent utilisés au quatorzième et au quinzième siècle de manière variée et parfois confuse<sup>149</sup>. Depuis le Moyen Âge, bruit, famé<sup>150</sup>, rumeur, gloria, los, renommée faisaient déjà partie du champ lexical, tandis que les mots *fama* et *gloria* ne disparaissaient pas du vocabulaire latin<sup>151</sup>. Il est vrai que le terme gloire est équivoque, désignant d'une part la *gloria dei* et d'autre part une très haute renommée<sup>152</sup>, ce dernier sens ne se répandant réellement qu'à partir du quatorzième siècle. Si la *fama* n'est pas particulièrement dépréciée dans le parler latin du Moyen Âge<sup>153</sup>, en dépit de la critique faite par Boèce, le mot « gloire », lorsqu'il n'est pas attribué à Dieu, reste ambivalent (« vaine gloire » que l'on retrouve sous la plume de Thomas d'Aquin). Aussi la renommée ne devient-elle légitime qu'à la condition d'une revalorisation de son *désir*<sup>154</sup>. Dans la seconde partie du quatorzième siècle, cette revalorisation allait de pair avec la possibilité qu'une renommée pût dépasser la simple célébrité et perdurer ainsi, comme la gloire antique, après la mort<sup>155</sup>. Sans doute le mot gloire

<sup>149</sup>Christiane Raynaud, « En quête de renommée », *Médiévales*, n°24, 1993. *La renommée*, pp. 57-66.

<sup>150</sup>Le mot disparaîtra progressivement, remplacé par celui de « renommée ».

<sup>151</sup>Anne Grondeux, « Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen Âge » *Médiévales*, n°24, 1993. *La renommée*, pp. 15-26.

<sup>152</sup>« Mon nom se meurt & ma gloire est malade », in Jean Marot, *Les œuvres de Jean Marot, nouvelle édition*, Paris, Ed. Antoine Urbain Coustellier, 1723, p 41.

<sup>153</sup>Anne Grondeux dans son article « Le vocabulaire de la renommée au Moyen Âge », rappelle que Thomas d'Aquin consacre la question 132 de la Somme Théologique à la « vaine gloire », reprenant la définition qu'en donne Cicéron : « renommée élogieuse de quelqu'un » (...) », mais au prix d'une subversion de la gloria antique, subdivisée en vaine et gloire et gloire véritable (déjà, Augustin et Boèce avaient critiqué la recherche de la gloire). La véritable gloire est tenue de Dieu, et la recherche de gloire terrestre est dépréciée (c'est la *gloriosa*, la « gloriole »).

<sup>154</sup>Jusqu'au quatorzième siècle, il s'agit pour Bernard Guénée d'un synonyme de ce que nous appelons « célébrité ». A partir du quatorzième siècle, « la recherche de la renommée ne semble plus assimilée à un vice. Or, l'écrit, seul, porte la mémoire et les historiens se font « artisans de la renommée » (p. 67), affirmant d'ailleurs dans leurs prologues écrire pour conserver la mémoire des preux, à l'instar d'un Jean le Bel, d'un Jean Froissart ou encore d'un Monstrelet. » Bernard Merdrignac, « Bernard Guénée, *Du Guesclin et Froissart. La fabrication de la renommée* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 115-4 | 2008, 235-236.

<sup>155</sup>Georges Chastelain, qui célèbre en 1461 avènement de Louis XI dans *Entrée du Roy Loys en nouveau règne*, (il s'agit de Louis XI), s'interroge : « Quelle gloire ? Gloire certes d'exaltation venue de Dieu, gloire de divine

a-t-il pâti des critiques d'Augustin, de Boèce et de celles, plus tardives, de Thomas d'Aquin, pour ne citer que ces noms-là, les formules de « haute renommée », de « glorieuse renommée » ou de « belle renommée » évitant alors de mettre en concurrence les deux gloires, la terrestre d'une part, la céleste de l'autre.

Le quinzième siècle des « Rhétoriqueurs » hérite en tout cas d'une *gloire* encore équivoque et d'une renommée essentiellement revalorisée<sup>156</sup>. Mais les sens semblent encore flottants, interchangeable, libre jeu d'associations, d'analogies et de combinaisons, la tendance à la revalorisation de la gloire terrestre n'étant que partiellement amorcée<sup>157</sup>. La double épitaphe réalisée par de Belges, pour George Chastelain et son oncle Jean Molinet, « de feus de mémoire éternelle », ode aux « tombeaux de papier » achèvera, au début du siècle suivant, une double mutation du rapport à la postérité : non seulement l'œuvre du poète sera la plus à même de perpétuer la renommée, mais celui-ci deviendra digne à son tour d'une « éternelle mémoire ». Sous la forme d'un dialogue, le texte déplace les *monumens*, de la pierre « en la bouche des bons et en leurs escripts beaulx, « d'autant que plume vole » ; là où le métal du « précieux tombeaux », ne peut survivre, les poètes, « amy privé d'appollo et les Muses » sont capables de maintenir les noms dans la postérité. Car « ceulx ci font les gens vivre et la mort ont vaincu »<sup>158</sup>. Mais c'est au milieu du seizième siècle que Gilles Corrozet, imprimeur et écrivain proche de la Pléiade, célèbre pour son *Hécatomgraphie*, définit, par l'intermédiaire d'une traduction il est vrai, les « conditions de possibilité » d'une *renommée éternelle* :

« Loue donc la vertu, qui est le prys & loyer de soi meme. Toutes choses se passent, mais la seule vertu demeure entière qui rend son auteur louable par eternelle renommée. Au contraire, vice est vituperable qui fait son autheur à jamais infame<sup>159</sup>. »

Deux emblèmes de son *Hécatomgraphie*, « *Gloire mondaine tost abatue* » et « *Triomphe d'humilité* ». reprennent cette même idée d'une opposition entre une renommée acquise par les vertus et d'une renommée passagère<sup>160</sup>. Dans la *Défense*, Du Bellay use d'un argument similaire :

---

équité, gloire de mérite et de vertueux œuvre, gloire de beauté, gloire de preud'homme, gloire de vérité et de constance, gloire de puissance et de richesse, et gloire de bonne volonté, dont nulle meilleur, nulle plus grant, ne plus ferme, ne nulle plus saine, ne plus ardent en toute la terre, ne qui y mette approche ».

<sup>156</sup>Molinet les termes de « glorieuse fame », ou parfois de « glorieuse renommée » voire de « glorieuse mémoire ». Jean Molinet, *Les faitz et dictz de Jean Molinet*, Paris, 1540, p. 43. In *Œuvres de Georges Chastelain*, Bruxelles, Ed. Heussner, 1865.

<sup>157</sup>Pour les poètes néolatins, souligne Françoise Joukovsky, la *fama* est double : celle de Virgile retranscrit les nouvelles, tandis que celle de Pétrarque a pour mission d'immortaliser, tandis que les poètes français utilisent un procédé de « contamination » des différents sens. Françoise Joukovsky, op. cit., p 513.

<sup>158</sup>In, Kenneth Urwin *Georges Chastelain: la vie, les œuvres*, 1975, pp 16-17.

<sup>159</sup>Gilles Corrozet, *Le conseil des sept sages de Grèce, mis en françois avec une brieve et familiere exposition sur chacune autorité et sentence*, Paris, Ed. Gilles Corrozet, 1545, p 20.

<sup>160</sup>Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie, c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris, Ed. Janot, 1540.

« Certainement ce serait chose trop facile, et pourtant contemptible, se faire éternel par renommée, si la félicité de nature donnée aux plus indoctes était suffisante pour faire chose digne de l'immortalité. Qui veut voler par les mains et bouches des hommes doit longuement demeurer en sa chambre ; et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintes fois [...] »<sup>161</sup>

S'il ne suffit pas de la « félicité » pour accéder à la renommée, c'est parce ce qu'il faut *œuvrer*, l'immortalité passant par les « mains et bouches des hommes ». Une telle réflexion était déjà présente dans le célèbre livre d'emblèmes, premier du genre, d'André Alciat<sup>162</sup> : Jean Lefevre, traducteur et commentateur de l'édition de Chrétien Weschel, interprétait l'emblème *Ex literarum studiis immortalitas acquiri* [fig 3] comme une ode aux vertus de l'étude, son *ourobos* signifiant ainsi l'éternité. Pour reprendre l'expression de Joachim Du Bellay, c'est donc le livre qui permet de faire voler l'œuvre et le nom « par les mains et bouches des hommes ». Ledit livre, imprimé et diffusé au public lettré, est à même d'éviter l'oubli, favorisant alors l'acquisition de l'immortalité du nom.

À la Renaissance, le maintien du nom dans le temps passe ainsi par une reconnaissance du labeur : c'est l'œuvre, l'inspiration qui l'a suscitée, non les actes de bravoure ou les hauts faits, qui font à son auteur gagner la renommée éternelle<sup>163</sup>. Aussi, du domaine des poètes à celui des artistes, cette mémoire du mérite verra-t-elle son champ s'élargir. On le sait, l'extension trouve son point de départ en Italie (il faut attendre *La vie des peintres les plus illustres des Pays -Bas et de l'Allemagne* de Carel Van Mander, au seizième siècle, pour qu'apparaissent les premières biographies des peintres d'Europe du Nord). Au *trecento*, l'*imitatio* avait déjà été revalorisée par Boccace, qui, dans une nouvelle fameuse mettant en scène Giotto, en vantait les talents (« on eut dit la nature elle-même et non point sa semblance »<sup>164</sup>). Giotto, ayant sorti l'art la peinture,

« qui, durant des siècles, s'était vu enseveli sous les erreurs des gens plus soucieux de peindre pour égayer les yeux des ignorants que pour satisfaire l'intellect des sages, [...] mérite d'être honoré comme l'une des lumières de la gloire florentine ; et sa gloire fut d'autant plus éclatante que son humilité fut plus grande [...] »

---

<sup>161</sup>Joachim Du Bellay, *Les Regrets, Les antiquités de Rome, Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1967, p 262.

<sup>162</sup>Andrea Alciato's *Emblemes*, Paris, Chrestien Wechel, 1539, trad. Jean Lefevre. A propos du livre d'emblèmes, nous renvoyons le lecteur à la seconde partie de ce travail.

<sup>163</sup>Perrine Galand-Hallyn, *Poétiques de la Renaissance: le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIème siècle*, Genève, Ed. Droz, 2001, p 139.

<sup>164</sup>Boccace, *Décameron*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2006, p 534.

Outre une certaine anticipation des commentaires de l'*Ut pictura poesis* d'Horace, occupant bientôt les écrits d'artistes, on retrouve là cette topique de la *gloria* telle qu'elle se développera au quinzième siècle en Italie, et plus tardivement en France. Le peintre, qui mérite le renom (« Giotto était son nom »), n'a pas cherché la vaine gloire (« son humilité fut plus grande ») ; de même que les artistes libéraux, il peut être honoré de la gloire terrestre, dans la mesure où son œuvre a contribué à faire dissiper les « erreurs » commises par les artistes précédents<sup>165</sup>. À la fin du *trecento*, le peintre accède à la dignité de la biographie, véritable extension de la *virtù* du poète à celle de l'artiste, condition de possibilité de la théorie de l'art qui s'épanouira dans l'Italie du *quattrocento*, à partir d'*Il libro de arte*, de Cennini. Dès l'introduction de son traité, ce dernier présente la peinture comme un art découlant de la science et formé par « l'opération des mains », trouvant « des choses nouvelles cachées sous les formes connues de la nature [...] »<sup>166</sup>. C'est « avec raison qu'il mérite de siéger après la science au second rang couronnée du nom de Poésie »<sup>167</sup>. Si la peinture est une science, alors celle-ci mérite aussi ses vies, autrement dit la perpétuation de sa mémoire<sup>168</sup>. Elle est donc digne de renommée poétique.

Il faut sans doute penser cette extension de la renommée dans un certain contexte philosophique, entre autres marqué par le néoplatonisme de Marsile Ficin<sup>169</sup>, la pensée analogique de Nicolas de Cues. En effet, gloire ou renommée éternelle n'entrent plus en compétition avec la gloire céleste qu'à partir du moment où l'*imitation* devient chose légitime. Ainsi, le modèle d'une renommée « bien acquise » s'incarne idéalement dans la figure du Christ<sup>170</sup>. En fait, le point de jonction entre gloire divine et gloire humaine se fait sur le mode d'une analogie, d'une imitation, et cela en premier lieu par l'observance des vertus<sup>171</sup>. Ces mutations sont fondamentales : c'est justement ce rapport à l'imitation du modèle divin qui permet d'appréhender gloire ou renommée terrestre de manière positive. Au quinzième siècle, bonne renommée non seulement gagne sur la mauvaise, mais elle éclipse et absorbe bruit et famé, elle « sanctionne une entreprise réussie »<sup>172</sup>. Le syntagme « éternelle renommée » se

<sup>165</sup>« ce qui suppose qu'il y a donc un progrès dans l'évolution artistique, idée qui annonce tout l'œuvre de Vasari » Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Ed. Albin Michel, 1986, p 23.

<sup>166</sup>Cennino Cennini, *Traité de la peinture*, Paris, Ed. Jules Renouard, 1858, p 30.

<sup>167</sup>*Ibid.* Texte souligné par nos soins.

<sup>168</sup>Mais Cennini ne se contente pas de trouver une origine, mythique certes, aux arts : il propose une très courte autobiographie, héritant l'art de son père qui lui-même fut baptisé par Giotto, « qui changea l'art de la peinture » .

<sup>169</sup>André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Ed Droz, 1996.

<sup>170</sup>« De lestude immortalite se aquier. / Le serpent qui sa queue retient, / Lan, ou bien grand temps nous designe. / Triton (qui au milieu se tient) / De publication rend signe. / Celluy qui par letre est insigne, / Renommee son nom publie, / Dont il est devant tous si digne, / « Que au grand jamais on ne loblle ».

<sup>171</sup>O que tu es de dieu la bien aymée, / Humilité au bel Aigneau semblable, / Ta courtoisie & facon amyable / Vince l'orgueil qui a la teste armée, / Tu reluyras par clere renommée, / En rapportant triumphe de victoire, / Ton nom au chef de la sacrée histoire, / Sera escript non pas soubz lettres closes, / Et soubz ton nom sera mis pour memoire / Humilité qui vince toutes choses »

<sup>172</sup>Christiane Raynaud, op. cit., P 66.

généralise en France<sup>173</sup> : l'on trouve la formule dans les traductions de Boccace notamment, qui l'employait dans son *Décameron*<sup>174</sup>. Un Jean Lemaire de Belges, héritier des Rhétoriciens, use au début du seizième siècle de la formule dans son fameux *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, dotant alors la gloire et la renommée d'attributs exclusivement positifs. L'usage des syntagmes « perpétuelle renommée », de « gloire éternelle » et de « mémoire éternelle » méritées « en toute histoire & chronique »<sup>175</sup>, témoigne non seulement d'une perception positive du vocabulaire de la renommée, mais de l'assimilation plus qu'évidente de celle-ci au champ d'une mémoire alors perpétuée *dans le temps*.

#### *Bilan et perspectives*

La *fama* latine n'implique pas la clarté de *kleos* et de *pheme*. Mais la *fama*, essentiellement négative au temps d'Ennius, *fama* de la rumeur, devient, chez Ovide notamment, positive. En effet, la *fama* poétique, gage de l'immortalité de la réputation, est indéniablement valorisée. Plus tard, le quatorzième siècle renoue donc avec l'idée d'une renommée poétique s'étendant progressivement à celle du peintre. Cette revalorisation participe d'un mouvement de sécularisation du vocabulaire de la gloire : celle-ci, dépréciée lorsqu'elle ne s'appliquait pas à celle de Dieu, devient, par le biais de l'imitation, positive. Attribuée à la science comme aux arts, la renommée ne se *reçoit* pas, elle *s'acquiert* alors par la *vertu* : vertu de l'étude, labeur, humilité, sont alors les chemins privilégiés de l'accès à la renommée. Évidemment, la gloire militaire est encore célébrée ; cela dit, les humanistes du quatorzième et du quinzième siècle ont naturellement valorisé une *fama* poétique, telle qu'elle se trouvait déjà chez Ovide. Dès lors, l'emploi du syntagme « renommée éternelle » est le fruit d'une répétition/réhabilitation d'une conception plus ancienne, refondée dans le contexte prérenaissant, passant de la simple « célébrité » médiévale à celui d'une véritable gloire méritant l'éternité. Il ne s'agit donc plus d'un simple « bruit », d'une rumeur, mais bien d'inscrire à jamais son nom dans les tables de la mémoire, d'*immortaliser*, autrement dit<sup>176</sup>. Mais en établissant un rapport d'analogie entre renommée terrestre et renommée céleste, les humanistes ont curieusement usé d'une conception plus ancienne de l'éternité : l'éternité à laquelle le syntagme « renommée

<sup>173</sup>Il arrive à Jean Marot d'utiliser la gloire positivement, substituant le mot de renommée à ceux de réputation ou de renom : « O ! Roy Loys quel bruit, honneur, & gloire », tandis que Guillaume Crétin peut écrire : « mais que reste-t-il, c'est vaine gloire au monde », réservant le syntagme « gloire éternelle » au domaine du divin. La diversité de ces usages traduit bien les ambiguïtés du mot gloire, mais aussi le procès de revalorisation de la gloire terrestre, amorcée, semble-t-il, un peu plus tard que celui de la renommée.

<sup>174</sup>A propos d'un roi, personnage de la septième nouvelle de la huitième journée, Boccace écrit : « C'est donc en œuvrant ainsi que l'on gagne le cœur de ses sujets, que l'on donne à autrui l'occasion de bien faire, et que s'acquiert l'éternelle renommée ; ce à quoi peu de gens aujourd'hui, voire aucun, tendent l'arc de leur intellect, tant la plupart des seigneurs sont devenus des tyrans cruels » (Boccace, op. cit., p 840).

<sup>175</sup>Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, Lyon, Ed. Jean de Tournes, 1549, p 296.

<sup>176</sup>Françoise Joukovsky a tout à fait raison lorsqu'elle affirme que les poètes français n'ont pas retenu le Triomphe du Temps (op. cit., p 513). Le « mémoire » se confondra, dans les dictionnaires du dix-septième siècle, avec celui de réputation (voir partie trois).



éternelle » renvoie n'est pas *hors* du temps, mais en son sein, dans son propre mouvement de perpétuation<sup>177</sup>. Avant de mesurer l'impact de changement de paradigme sur les figurations artistiques de la « seconde mort », qui puisant dans la poésie de Pétrarque, ne s'en émancipent pas moins, il paraît donc nécessaire de revenir avec plus de précision sur l'iconographie du Temps et de la Renommée, par l'intermédiaire notamment de la réception française des *Triumphes*. En effet, quels sont les principales caractéristiques de la figure de la Renommée ? Quels sont ses attributs ? Dans quelle mesure cette figure s'oppose-t-elle à celle du Temps ?

### *Influence du pétrarquisme sur l'iconographie du Temps et de la Renommée*

Distinguons maintenant la renommée comme *mot* et la Renommée comme *figure*. Les figures de la Renommée, représentées tardivement, connaissent elles aussi des variations ; l'on ne peut vraisemblablement comprendre l'émergence tardive de la figure de la Renommée en France qu'à la lumière des métamorphoses du mot. Car la Renommée de l'édition illustrée [fig 3] vêtue, paraît bien différente de celle figurant dans l'édition gravée de l'*Enéide* [fig 4]<sup>178</sup>, Christiane Raynaud distinguant huit attributs, parmi lesquels se trouvent livre et miroir. La combinaison de la trompette et de la jeune femme relève avant tout d'une association de mots, si l'on admet évidemment que les deux accessoires renvoient, d'une part, à une dimension féminine (absorption de la « fame », qui donnera *féminin*), et d'autre part à un bruit qui court (dérivé du mot bruit, renvoyant à l'usage originel de la *fama* latine). Toutefois, cette personnification s'élaborera avec le concours de textes plus récents que ceux de Virgile et d'Ovide. C'est bien entendu le succès des *Triumphes* de Pétrarque qui conditionnera l'élaboration d'une figure moderne de la Renommée. Jusqu'à sa mort en 1374, Pétrarque travailla à cette succession de poèmes allégoriques, triomphes d'une force sur l'autre, amenant au couronnement de Laure, la muse, dans l'Éternité victorieuse. Il existe plusieurs traductions françaises des *Triumphes*, contenant parfois de remarquables illustrations, telle que l'édition rouennaise commentée par Bernardo Lapini, puis celle traduite par Simon Bourgoïn et imprimée à Tournai au seizième siècle. Laure occupe une place importante dans l'architecture des *Triumphes* ; ainsi la retrouvons-nous dans le *Triomphe de la Mort*, Pétrarque décrivant le cortège précédant sa mise au tombeau. Le cortège est en « petit nombre, parce que la véritable gloire est rare ; mais chacune par soi-même semblait bien digne du poème le plus éclatant ainsi que de l'histoire », tandis que la mort est « une dame enveloppée dans un noir vêtement ».

---

<sup>177</sup>Nous reviendrons dans les pages consacrées à Vasari sur la relation entre durée et éternité.

<sup>178</sup> In l'édition de 1483, imprimée par Guillaume le Roy à Lyon.

Pour le poète, ce triomphe devient prétexte à inciter le lecteur à réfléchir sur les vanités des richesses et des marques d'honneurs<sup>179</sup>. On retrouve cette même ambiguïté envers la reconnaissance publique qu'évoquait Sénèque, sur laquelle disserta aussi Boèce, ce dernier citant Andromaque :

« O gloire, gloire, ces milliers de mortels  
qui sont nés rien, tu les as gonflés d'orgueil »<sup>180</sup>

Le second chapitre du *Triomphe* prend la forme d'un dialogue avec Laure à propos de la mort, « les souffrances dont la mort est précédée » n'étant pas « très affligeantes », la crainte de l'« éternelle damnation » l'étant davantage (nous reviendrons sur ce point, la *secunda mors* étant décrite par Dante dans sa *Divine Comédie*). À la fin du Triomphe, Laure fait une réflexion a priori surprenante au poète :

« Car, si tu ne m'avais pas connue, ce cœur en qui seul je me fie, pouvait se tourner autre part : ainsi je serais moins illustre et d'un moindre renom. »

En écrivant les *Triumphes*, Pétrarque a pleinement conscience qu'il donne à Laure la *bona fama*<sup>181</sup>. Nous retrouvons la réflexion de Cicéron du *Pro Archia* : ce sont les poètes qui garantissent la renommée, et dans ce cas précis, c'est l'amour chanté par Pétrarque qui permet à Laure de triompher de la mort. Dans le triomphe suivant, la renommée devient bel et bien une « belle dame ». Et elle est suivie par un véritable cortège de chefs, « si glorieux et si beaux ». Ainsi, Achille est célébré par les *vers* : ce sont les noms les plus chéris de la gloire, héros latins, d'abord, puis étrangers dans le second chapitre, qui participent au cortège<sup>182</sup>. Il est bon de noter que Pétrarque n'emploie pas le syntagme « bonne renommée », ne laissant pas à penser qu'il y en aurait une mauvaise<sup>183</sup>. Toujours est-il que faire la guerre n'apporte pas forcément la gloire, fût-elle menée d'un bout à l'autre de ce qui reste de la Chrétienté : Pétrarque cite négativement Saladin et Lancastre ; les hauts faits de Godefroy de Bouillon, feu le Royaume de Jérusalem, ce « nid mal gardé », sont voués au contraire à l'oubli<sup>184</sup>. Dans le

---

<sup>179</sup>Ajoutons que le genre de la danse macabre, célèbre en France suite, en autres à l'édition Marchant de 1486 contient une critique du renom.

<sup>180</sup>Boèce *La consolation de Philosophie*, Ed. Le livre de poche, Coll. Lettre gothiques, Paris, 2008, p.157.

<sup>181</sup>Réflexion également présente dans la *Canzoniere* : « Le soc de ma plume, avec les soupirs exhalés de mes flancs et la douce humidité qui ruisselait de mes yeux, l'embellirent si bien que l'odeur en monta jusqu'au ciel, telle que je ne sais si l'odeur d'aucun feuillage pourrait jamais lui être comparée. La renommée, l'honneur, la vertu, la gracieuseté, la beauté chaste en céleste maitien, sont les racines de la noble plante » Pétrarque, *Canzoniere*, op. cit., p 182.

<sup>182</sup>La renommée relève du message, tandis que la gloire tient de l'accomplissement des (hauts) faits, sous le patronage de la Fortune (O Fortune, comme tu sais fermer le chemin de la véritable gloire ! »). Autrement dit, la gloire *chérit*, la renommée *gratifie*, la fortune *dispense*.

<sup>183</sup>On imagine que le contraire de la renommée relève davantage de l'infamie.

<sup>184</sup>Pétrarque fait référence à la guerre de cent ans et à l'oubli des croisades par les princes.

sillage d'une réflexion de Salluste, qu'il cite, Pétrarque observe que les faits dignes de gloire sont désormais rares<sup>185</sup>. Si le poète part d'une dépréciation de la gloire militaire, c'est donc pour valoriser une tout autre gloire. Car il est possible d'acquérir celle-ci autrement que par les armes, le deuxième chapitre présentant un tout autre cortège : Épicure mis à part, philosophes, historiens ou botanistes défilent, tous glorieux. Dans le cortège, nul poète toutefois (doivent-ils se contenter de chanter la gloire des hommes illustres ?), nul peintre : il faut attendre les *Commentaires* de Ghiberti, au siècle suivant, pour que les artistes méritent de prendre place au même titre que les savants dans le cortège de la Renommée<sup>186</sup>.



[fig 3]

Gravure figurant dans l'édition des *Emblèmes* d'Alciat (1536)



[fig 4]

Illustration du *Livre des Eneydes compilé par Virgille, lequel esté translaté de latin en françois*, 1483.

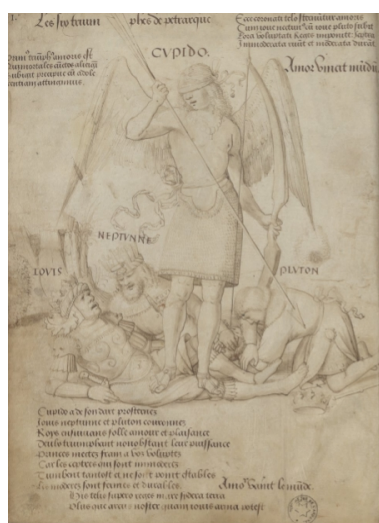
Revenons peut-être aux illustrations des *Triumphes*. Dans la première figure, la Renommée n'est pas représentée en mouvement et nous voilà loin, très loin, de la monstruosité décrite par Virgile, tout comme des gravures des premières éditions imprimées vénitienes [fig 4]. Dans ce même recueil de figures, *Le Triomphe de la Renommée* suit logiquement celui de la mort. *Le Triomphe de la Mort*, précédant donc celui de la *Renommée* [fig 5], nous montre les trois figures debout, foulant au pied une jeune femme ; à l'arrière-plan, l'arbre est mort. Peut-être faut-il voir dans cette succession un véritable effet d'approfondissement par oppositions successives. Cette succession de figures aurait séduit un Roland Barthes, celui-ci voyant peut-être là une figure de *concaténation* : Cupidon est terrassé par la Chasteté, la Chasteté tombe sous le coup des moires<sup>187</sup>, et les moires, enfin, sont terrassées par la Renommée. Cependant, il faut nuancer ce qu'il convient d'appeler un jeu de similitudes morpho-syntaxiques : pour que la chaîne fonctionne de la même manière qu'un discours, que la succession d'images soit lue

<sup>185</sup>Il s'agit d'une référence à Salluste.

<sup>186</sup>Dans le *Triomphe de l'Amour* en revanche, Pétrarque fait mention des poètes, et ce jusqu'à ses contemporains, tels que Dante.

<sup>187</sup>Il faut toutefois apporter une nuance : étrangement, le Triomphe d'Éternité est placé entre celui d'Amour et celui de Chasteté. Or, la logique séquentielle, voire rhétorique des images ne fonctionne qu'à condition d'avoir respecté l'ordre des Triomphe tel qu'il apparaît dans le texte d'origine ! Toutefois, l'enchaînement fonctionne pour les triomphe suivants.

sans accident, il faudrait que l'œil se dirige des divinités couchées à Cupidon debout/de Cupidon couché à la Chasteté triomphante/de la Chasteté couchée aux Moires debout, et ainsi de suite. Or, l'œil résiste à ce type de cheminement, à plus forte raison qu'il coexiste-là plusieurs régimes de signes. Toujours est-il que le texte double l'image. Il vient apporter ou compléter, semble-t-il, les nuances descriptives et interprétatives nécessaires à la pleine compréhension des figures<sup>188</sup> : « Cupidon a de son art prosternez/Ionis Neptune et Platon courroucés », « L'art cupido a été surmonté/Par les armes de dame Chasteté », « Combien que l'homme fort chaste et tout pudique/Les leurs fatalles par leur for autentique/Tranchent les nerfs et fillets de la Vie », ainsi, de suite.



[fig 5] *Triomphe de l'Amour*



*Triomphe de la Chasteté*



*Triomphe de la Mort*

Il reste que l'iconographie prend une relative autotomie vis-à-vis du matériau d'origine. Cette prise d'autonomie est semble-t-il consécutive de la mise en vers opérée par le rhétoricien Jean Robertet, vers 1476, soit plus d'un siècle après la mort de Pétrarque<sup>189</sup>. Comme l'ont souligné les spécialistes, Robertet s'inspire plus qu'il ne traduit (les textes latins étaient de simples paraphrases des éditions commentées)<sup>190</sup>. Ainsi, le poète introduit les trois Parques de l'Antiquité, alors même que Pétrarque décrivait une « dame enveloppée dans un noir vêtement »<sup>191</sup>. Dans la traduction française de Simon Bourguin, la Renommée est représentée assise sur un char tiré par deux éléphants, suivie d'un cortège et tenant dans d'une main une épée et de l'autre une figure nue, prouvant peut-être là qu'il s'agit bien de la bonne

<sup>188</sup>Ce renvoi du texte à la figure est propre au livre d'emblèmes, œuvres littéraire si l'en est, que nous étudierons au deuxième chapitre.

<sup>189</sup>Jean Balsamo, *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, p 37.

<sup>190</sup> François Joukovsky, op. cit., p 350.

<sup>191</sup>C'est l'une des raisons expliquant les différences iconographiques entre ces images et les illustrations « canoniques » des *Triomphe*s. Chars, tours, palais ! la renommée, non personnifiée avant le quatorzième siècle, connaît ce qu'il convient d'appeler des « métamorphoses » (Françoise Siguret, *Les fastes de la renommée*, Paris, CNRS édition, 2004). Pour plus d'information quant aux modifications apportées par Robertet, se référer à l'édition critique de Margaret Zsuppann, (Jean Rebertet, *Œuvres*, Paris, Librairie Minard, 1970.

renommée, et non de la mauvaise [fig 7]. Diversité manifeste des attributs<sup>192</sup> : accessoire le plus célèbre, la trompette rapproche Fama de Clio. Elle remplace épée et vérité nue dans l'édition gravée de 1514, traduite et commentée par Georges de la Forge [fig 8], image en cela assez proche de la gravure présente dans l'édition vénitienne de 1500. Avec le succès des « Triomphes à la Pétrarque », l'image du char s'est affranchie de la référence au seul poète, devenant une sorte de *topos*<sup>193</sup> (l'image est entre autres liée au cérémonial des cortèges royaux<sup>194</sup>). En comparant les différentes représentations de la Renommée et, plus particulièrement les versions italiennes destinées aux *cassoni*, peut être dressé un premier constat : si les attributs déterminent bel et bien la nature de la *fama*, on constate néanmoins que la trompette n'est pas encore l'artefact dominant. Il n'apparaît donc plus nécessaire aux artistes d'indiquer qu'il s'agit, en français, d'une « bonne famé ». Famé, maintenant personnifiée et dotée de symboles tels que l'épée ou la balance de la justice, suffit. Dans certaines versions, Dame Renommée paraît même enluminée : s'agit-il d'une lumière d'éternité ? Faut-il comprendre, autrement dit, le *Triomphe de la Renommée* comme la marque d'une croyance sans condition de Pétrarque en la renommée éternelle ? C'est en tout cas la réception qu'en a gardée Robertet, puisque « les haultz faictz en obscur point ne laisse/Mais les suscite en mémoire éternelle ».

Dans ses *Remèdes aux deux fortunes*, Pétrarque observe pourtant qu'« il ne peut y avoir ici-bas de gloire très étendue »<sup>195</sup>, laissant supposer qu'il n'existe logiquement pas de gloire éternelle *en ce bas monde*. Dans ce singulier dialogue, il ajoute que « si tu ne la mérites pas, elle sera de courte durée ; mais si tu en es digne, réjouis-toi, non de la posséder, mais de l'avoir méritée »<sup>196</sup>. De même que la mort, assise à l'avant du char [fig 8], l'espérance d'une renommée posthume est discutable, vouée à s'éteindre. Elle n'est cependant pas impossible :

« Je reconnais que c'est parfois le cas. Sénèque prophétise dans une de ses lettres qu'il recevra un accueil favorable de la postérité. ; Estace avance aussi que sa réputation présente a ouvert un chemin favorable à son ouvrage pour arriver jusqu'aux générations futures ; et Ovide assure que sa renommée ne s'effacera jamais, qu'on le lira chez tous les peuples, et que sa renommée traversera les siècles. »

Pour Pétrarque, peut-être vaut-il mieux rester dans l'ombre. C'est donc à ce point du dialogue que le poète met le doigt sur le problème de la mémoire et plus particulièrement celui de la préservation du nom. Alors,

---

<sup>192</sup>Dans l'édition italienne de 1442, illustrée par Apollonio di Giovanni, Fama tient de la main droite une épée, de l'autre un petit cupidon ; son char est entouré de deux trompettes.

<sup>193</sup>A ce sujet, consulter le livre de Françoise Siguret.

<sup>194</sup>Françoise Joukovsky, op. cit., p 423.

<sup>195</sup>Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, Ed. J. Millon, 2002, p 397.

<sup>196</sup>*Ibid*, p 399.



« c'est une chose ordinaire et qui arrive presque tous les jours, que des gens illustres pendant leur vie  
sombrent dans l'obscurité et l'oubli après leur mort »

Les qualités n'aident donc en rien à la renommée posthume. De plus, les noms des  
« bavards » et des « mondains », s'éteignent, la renommée ne servant en rien aux morts.  
Pourtant, Pétrarque nous dit bien que les vertus peuvent favoriser la gloire, et par conséquent  
la renommée éternelle. Il y a là un épineux paradoxe, paradoxe accentué par la porosité entre  
gloire et renom : si la renommée, porteuse de mémoire, peut s'éteindre, comment dans ce cas  
la gloire pourrait-elle être *réellement* éternelle ?



[fig 6] Edition vénitienne de 1488, imprimée Bernardino Rizus des Novara



[fig 7] Illustration figurant dans l'édition traduite par Simon Bourgouin, vers 1500.



[fig 8] Illustration figurant dans l'édition de 1514.

Dans le *Triomphe du Temps*, Pétrarque adopte pour ainsi dire le point de vue de celui-ci, ledit point de vue s'identifiant à la course du soleil. Si le renom d'un homme était maintenu même après la mort, qu'advierait-il des lois célestes ? Pourtant, observe-t-il, « plusieurs d'entre eux, depuis mille ans, et mille et mille encore, sont plus brillants qu'ils n'étaient pendant la vie [...] ». Le poète, voyant fuir le soleil, se trouve face à une troupe « s'en allant avec une tranquillité parfaite, sans rien craindre du temps ni de sa fureur ». Pourquoi cette tranquillité ?  
Simplement parce qu'

« elle avait pour la garder un historien ou un poète »

On retrouve la réflexion de Cicéron défendant le poète : héraut de la bonne renommée, par ses chants le poète assure la gloire éternelle. Mais cette gloire-là, terrestre, n'est qu'un « printemps fugitif, une sérénité certaine ; un peu de brouillard l'efface, et le grand temps est aux grands noms un grand poison ». En d'autres termes, Dame Renommée est une reine qui

divorce facilement. L'argument est posé : le « grand temps » n'épargne rien, il efface tout, y compris « les œuvres de votre éloquence et de votre génie », à l'image des ruines romaines qui émerveillèrent pourtant l'auteur. Ainsi, le triomphe se termine sur une note que nous qualifierions volontiers de pessimiste, Pétrarque paraphrasant peut-être l'obscur Hégésias. Pétrarque ne sauve donc pas la gloire terrestre : la renommée n'est plus un rempart à la *seconde mort*, le message s'étiolant avec la dissolution de son *medium*. Le Temps triomphe-t-il définitivement de la Renommée ? Il est paraît maintenant nécessaire d'étudier plus en détail les images du triomphe du Temps.

\*

Un panneau horizontal, une détrempe attribuée au florentin Dominico di Michelino, illustrant trois des fameux triomphes de Pétrarque, soit, de gauche à droite, les triomphes de la Renommée, du Temps et de l'Éternité [fig 9]. Les deux premières *storie* se déroulent dans un paysage de montagnes séparés en deux *loci*. La diagonale coupe le tableau dans l'espace et la végétation sépare les scènes dans le temps : au centre, lieu du triomphe du Temps, les arbres ont perdu en partie leurs feuilles, les montagnes n'en paraissant que plus pelées. Dans les deux premières scènes, ni habitations, ni architectures, seulement les hommes et les figures. Mais ces hommes et ces femmes ne sont pas tout à fait inconnus : massés autour du char de la Renommée, ils tiennent pour certains des accessoires, ceux-là renvoyant sans doute à l'immortalité de leurs noms. Héros, philosophes et scientifiques entourent donc le char sur lequel Renommée se tient assise, droite, une épée et ce qui semble un cupidon dans les mains. La dame est surplombée par deux trompettes ailées de tailles différentes, renvoyant de la plus petite à la plus longue, mauvaise ou bonne, aux deux natures de la *fama*. Contrairement à la version peinte par Mantegna, le char est tiré par des chevaux, non des éléphants. En fait, la Renommée se dirige vers une sorte d'en dehors de l'image, vers l'autre lieu peut-être, celui où se tient déjà le Temps, vieillard ailé se tenant courbé, un sablier sur le dos. Il est tout de même debout, sur un char tiré par deux cerfs. L'assemblée massée autour du précédent char a disparu et c'est ainsi, les noms oubliés, effacés par la fuite éperdue du Temps que celui-ci s'avance vers le seul triomphe susceptible de le dépasser.

La cité des hommes est surplombée par celle de Dieu. La mémoire éternelle, qui semblait une idée fondamentale du *Triomphe de la Renommée*, est de fait compromise par ce temps long décrit dans le *Triomphe du Temps*. Se situe là, selon nous, toute l'ambiguïté de la gloire au quatorzième siècle : d'un même geste, Pétrarque fait mention des hauts faits des guerriers, philosophes et scientifiques d'antan, avant de remettre en cause la possibilité de chanter éternellement ces mêmes faits dans le monde terrestre. C'est en tout cas dans ce triomphe

qu'apparaît une première véritable figure de l'oubli en la « seconde mort ». Dans la peinture de Michelino, le Temps est à nouveau un vieil homme [fig 9]. Dans la première édition que nous avons étudiée [fig 2], celui-ci tient le sablier d'une main, une canne de l'autre, écrasant une Renommée au miroir brisé<sup>197</sup>. Cette image de l'oubli comme seconde mort était déjà connue au Moyen Âge, Boèce en ayant usé dans sa critique de la renommée :

« Où restent aujourd'hui les os du fidèle Fabritius ? Qu'en est-il de Brutus ou du sévère Caton ? La maigre renommée qui survit marque de quelques pauvres lettres leur vain nom. (*signat superstes fama tenuis pauculis inane nomen litteris*). Mais le fait de savoir de beaux noms donne-t-il à connaître les trépassés ? Vous gisez donc complètement inconnus et la renommée ne vous fait point connaître (*iacetis ergo prorsus ignorabiles nec fama notos efficit*). Et si vous pensez prolonger votre vie par le souffle qu'est un nom mortel, quand un jour tardif vous ravira aussi, c'est une seconde mort qui vous attend (*iam vos secunda mors manet*)<sup>198</sup> »

La survivance du nom n'est pas un rempart contre la mort ; il s'agit au contraire d'un « vain orgueil », puisqu'en aucun cas le nom ne permet de connaître quoi que ce soit de plus sur les trépassés. Pire, un « souffle tardif » prendra tôt ou tard le souffle de cette vie prolongée. Et qu'entendre par ce souffle tardif, sinon celui de l'oubli ?



[fig 9]

La seconde mort ne désigne pourtant pas, à l'origine, l'oubli. Au tout début de sa *Divine Comédie*, Dante l'utilise dans son sens chrétien, à savoir celui de la damnation éternelle du livre de l'*Apocalypse* (XXI, 8). Le poète place ces mots dans la bouche de Virgile :

« tu verras les antiques esprits dolents/qui chacun crient à la seconde mort »<sup>199</sup>

<sup>197</sup>On y retrouve d'ailleurs les vers latins de Robertet : « *Tempore Fama perit, Mors et Pudor atque Cupido/Preterunt Tempus Morsque secunda vecor* », écho au « *Tutto vince et rivolge il Tempore avoro, chiamasi Fama, et è morir secondo* » de Pétrarque.

<sup>198</sup>Boèce, op. cit., p 129.

<sup>199</sup>« *Vedrai li antichi spirit dolenti, ch'a la seconda morte ciascun grida* » (*L'enfer*, livre I, pp 106-136 in Dante *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, Coll. La Pochothèque, 1996).



Il est pourtant aisé de voir dans ces deux usages du syntagme « seconde mort » les manifestations d'une seule et même idée. Les noms glorieux étant voués à disparaître dans l'anonymat, les damnés seraient alors les « sans gloire ». Dans la version française proposée par Confort Remanie en 1380, le passage de Boèce à propos de la seconde mort est ainsi traduit :

*La première mort vous advient  
Quant l'ame du corps se depart  
Pour s'en aller vivre autre part :  
Le seconde mort si sera  
Quant vostre nom s'effacera<sup>200</sup>*

Cette seconde mort partage avec la première l'idée d'un renvoi de ses victimes dans un certain anonymat. Or, ledit renvoi se traduit concrètement par l'effacement du nom, la trompette brisée de la Renommée rencontrant alors celle de l'ange réveillant les morts du jugement dernier<sup>201</sup>. Mais de quel effacement s'agit-il précisément? Pétrarque donne une définition précise de la seconde mort dans un dialogue des *Remèdes aux deux fortunes* :

« enfin la ruine des sépultures et des monuments que vous appelez élégamment une seconde mort »<sup>202</sup>

La seconde mort est bien provoquée par l'action du temps, et, plus particulièrement, par l'effacement des monuments, d'une part, et celui du nom dans les mémoires, d'autre part. Mais il faut se garder cependant de voir là deux phénomènes parfaitement distincts. À propos d'Horace, nous avons tantôt évoqué que le *monumentum* latin désignait à la fois ce qui perpétuerait le souvenir, les monuments commémoratifs, et plus généralement l'œuvre, l'effacement et la détérioration du nom se trouvant, par analogie, assimilés à l'oubli (on retrouve parfois les mots *oblivion*, *oubliance*). Dans les mentalités du Moyen Âge, et *a fortiori* dans celles de la Renaissance, il n'y a pas de frontière nette entre ce que nous appellerions « lieux de mémoire », « mémoire collective » ou bien « mémoire individuelle »<sup>203</sup>. Si la mémoire fonctionne comme un lieu, les lieux peuvent être à leur tour de la mémoire (*monumens*). Ainsi que nous le montre l'emblème de Jean-Jacques Boissard [fig 10], faisant figurer un livre ouvert à côté d'une colonne<sup>204</sup>, les livres peuvent être également

---

<sup>200</sup>Boèce de Confort Remanie, par Gynnis M. Cropp, Ed. MHRA, 2011.

<sup>201</sup>Nous reviendrons plus tard sur cette relation d'analogie.

<sup>202</sup>Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, op. cit.

<sup>203</sup>Nous reviendrons sur cette partition dans la dernière partie de ce travail.

<sup>204</sup>Jean-Jacques Boissard, *Emblematum liber / Emblemes latins avec l'interpretation Françoise*, Metz, Jean Aubry and Abraham Faber, 1588, pp 40-41 : . « Le temps injurieux perd les marbres bossez;/Les colosses, les arcs superbement dressez,Imbecilles tuteurs de l'humaine nature./Mais qui de ses vertus la plume a pour grand:/Celuy contre le temps invincible se rend:Car elle vainc du temps & l'effort, & l'injure.

considérés comme des *monumens* : la coupure entre société orale et société du livre est donc tout à fait exagérée<sup>205</sup>. Aussi la seconde mort concerne-t-elle, très logiquement, la destruction de monuments, comme les défaillances de la transmission. C'est sans doute pour cela, nous le verrons, que l'oubli ne peut être dissocié ici de l'action du temps, qu'il ne semble pas avoir de différence qualitative entre oubli et effacement.



[fig 10]

Outre le texte des *Remèdes...*, l'influence de Boèce sur Pétrarque paraît plus évidente dans le second livre de *L'Afrique*. Le poète met dans la bouche du père de Scipion des mots similaires à ceux de Boèce : certes, il est doux de « vivre après la mort et de se moquer des Parques cruelles, mais vivre par le seul nom n'est rien »<sup>206</sup>. Renommée et « fausse gloire » sont illusions : « le temps passera, ton corps périra et tes membres seront ensevelis dans un sépulcre indigne (*transibut tempora, corpus/Hoc cadet et cedent indigno membra sepulcro*) ; bientôt ce tombeau aussi tombera poussière, l'inscription gravée sur le marbre s'effacera (*Mox ruet et bustum, titulasque in marmore sectus/Occidet*): tu souffriras une seconde mort, mon fils (*hinc mortem patieris, nate, secundam*) »<sup>207</sup>. Ainsi, une autre destruction, plus subtile que celle de la pierre et des inscriptions gravées, se voit explicitée : les générations futures chanteront certes des louanges, mais, peu à peu et sous l'action du temps, elles deviendront malheureusement « oubliées ou usées par le temps »<sup>208</sup>. Le scepticisme de Pétrarque face à la postérité n'a donc que faire des lauriers d'Horace : même les livres finissent par mourir (*mors libris*) ! Médailles, colonnes, monuments de pierre ou de papier, le temps dévore donc tout.

<sup>205</sup>Voir Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002.

<sup>206</sup>Pétrarque, *L'Afrique*, Paris Ed. Jérôme Millon, Coll. Atopia, 2011, p 101.

<sup>207</sup>*Ibid*, p 103.

<sup>208</sup>Nous reviendrons sur cette figure de l'oubli dans la conclusion de ce travail.

D'où provient le motif du temps mangeur de choses ? Si l'on compte des dizaines de représentations des *Triumphes*, chaque image contient néanmoins ses propres variations. Ainsi, les cerfs de la gravure réalisée au siècle suivant par Charles Penkc sont représentés en mouvement, image semble-t-il plus fidèle à l'idée voulant que ceux-là fussent signes de la *fuite du temps*<sup>209</sup> [fig 11]. Y sont d'ailleurs reproduits ces mots issus des *Métamorphoses* d'Ovide (livre XV):

« *Tempus edax rerum, tuque, inuidiosa uestustas, Omnia destruitis* »  
(O temps qui tout dévore, ô vieillesse jalouse/ Vous ruinez toute chose)

En réalité, ces vers d'Ovide s'inscrivent dans une analogie entre les âges de la vie et ceux des saisons. Si les « dents de l'âge » qui consomment toutes choses, il n'en reste pas moins que pour le poète, « tout change, rien ne meurt »<sup>210</sup>. Le discours d'Ovide s'inscrit dans une vision du monde de fait païenne et c'est bien le cycle, le mouvant, qui prévalent ici, non quelque résolution dans un « en dehors » du temps et de sa corruption<sup>211</sup>. Cela dit, la figure du vieil homme, l'analogie entre l'arbre et la mort sont bien des emprunts au poète ; mais là où Ovide concluait ses *Métamorphoses* par un « *Parte tamen meliore mei super alta perennis/Astra ferar nomenque erit indelebile nostrum* » (« Moi, ma meilleure part survolera les astres,/immortelle, et mon nom, rien ne l'effacera ») le Temps triomphe ici de la Renommée, effaçant les noms et ruinant, littéralement, les gloires passées. Pire : il est mené, dans ce triomphe, une réflexion sur la vanité de « cette race aveugle qui, sans cesse, se joue au souffle du vent et qui ne se nourrit que de faux jugements, estiment meilleur de mourir vieux qu'au berceau »<sup>212</sup>. Que de « vaines gloires » et d'édifices ruinés ainsi par le temps !<sup>213</sup>Dès lors, comment cette idée fut-elle traduite en image ?

Les variations iconographiques s'appréhendent évidemment par le détail. Contrairement aux premières représentations des *Triumphes*, la gravure de Penkc introduit en arrière-plan un paysage de ruines. On le sait, Pétrarque avait été ému par le sort réservé aux ruines de Rome, voyant dans les vestiges romains une image du sort de l'Italie<sup>214</sup>. Le goût pour les ruines

<sup>209</sup>Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Ed. Droz, 2000, p 99.

<sup>210</sup>*Ibid.*

<sup>211</sup>Ovide, *Les Métamorphoses*, op. cit., p 710.

<sup>212</sup>Pétrarque, *Les Triumphes*, op. cit., p 309

<sup>213</sup>Dans une autre gravure, italienne cette fois, le Temps tient d'une main une faux et de l'autre un *ouroboros*, tenant à la fois la mort et le cycle infernal du renouveau (Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Ed. Brill Academy Club, 2014, p 155).

<sup>214</sup>Cf. Sabine Forero, *Le temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, Coll. Pays/Paysages, 2002.

antiques, après deux siècles marqués par les destructions<sup>215</sup>, participe au seizième siècle d'une mutation du rapport au temps et à l'histoire, introduisant une coupure pour laquelle la sensibilité de Pétrarque ne fut pas étrangère<sup>216</sup>. Mais là où la figure du vieil homme, était préférée à celle du soleil, image fidèle au texte de Pétrarque mais peut-être moins évocatrice<sup>217</sup>, là où les artistes reprenaient simplement l'analogie entre vieillissement et cycle des saisons, l'ajout du motif des ruines souligne davantage l'aspect ontologique du temps décrit. Bien sûr, la victoire du Temps sur la Renommée n'a jamais été résumée, ni par Pétrarque ni par ses lecteurs, au seul texte des *Métamorphoses*<sup>218</sup>. Cela dit, l'ajout de ruines traduit le changement d'une sensibilité esthétique et morale, comme il souligne « de manière particulièrement éloquente la fragilité et la fugacité »<sup>219</sup>.



[fig 11] Charles Penck, *Triomphe du Temps*, gravure, 1539.

Si les artistes du nord ne furent pas les premiers à avoir introduit la forme ruinée dans les illustrations des *Triumphes*, Penckcz, et plus tard Heemsterck, y placèrent des ruines antiques,

<sup>215</sup>Jusqu'à la nécessité de préservation, telle qu'on la trouve, par exemple, sous la plume d'un Raphaël incitant le pape Léon X, à protéger les antiquités de Rome.

<sup>216</sup>Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Ed. Gallimard. Coll. Folio Histoire, 1988, p 65.

<sup>217</sup>Dans une enluminure remarquable d'une édition française, c'est le soleil qui trône sur le char, tandis que la renommée, les mains liées, y est assise (Petraarch's Triumphs: BNF Fr.594; French, c.1489-1515).

<sup>218</sup>De même, les analogies entre temps, vieillissement et dégradation étaient d'ailleurs connues en France au quinzième siècle. Le poème de Robertet, les *Âges du monde*, présentant le temps comme dégradation successive de même que le vieillissement humain, est un modèle du genre.

<sup>219</sup>Sabine Forero, *Le temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, op. cit., p 118.



renforçant la méditation sur les vanités, sur les effets du temps. Mais c'est sans doute la gravure du français Bernard Salomon [fig 12], artiste célèbre en son temps pour ses illustrations d'Alciat et d'Ovide, qui porte le vocabulaire iconographique du *Triomphe du Temps* à son plus haut perfectionnement. Sa gravure en *tondo* réalisée pour l'*Il Petrarca* de l'imprimeur Jean Ier de Tournes, est en effet un modèle du genre : vieil homme ailé, le Temps se tient dans les nuages, une main tenant un sablier, l'autre une de ses béquilles, tandis qu'au sol gît Dame Renommée, sa trompette brisée. Il est enfin représenté, à l'arrière-plan, une colonne brisée, évident rappel de la destruction de la « dent du temps ». Si certains éléments iconographiques ne sont pas représentés, tels que les chars ou les cerfs, force est de constater que d'un bout à l'autre du triangle formé par le lieu et les figures, l'on retrouve les éléments principaux de ce qui ressemble moins à l'illustration d'un texte déjà vieux de deux siècles, qu'à ce qui aurait pu être une véritable allégorie de l'oubli.



*Gravure de Bernard Salomon pour l'édition lyonnaise des Triomphe, Ed. Jean de Tournes, 1550.<sup>220</sup>*

[fig 12]

Outre la relation dialectique entre figure de la Renommée et celle du Temps, le rapport entre attributs et décor pourrait être analogique : « O Temps glouton mangeur de l'humaine excellence, Temps qui l'orgueil abat d'une grande violence, Temps qui peut suffoquer une gloire naissante, Temps duquel la force est sur tout autre puissante ». Non seulement le Temps brise la rumeur et la « mémoire éternelle », mais il détruit les monuments, les stèles et les

<sup>220</sup>Cette gravure est sans doute inspirée d'une œuvre du Rosso, (un dessin anonyme est conservé au Musée des Beaux Arts de Rennes).

colonnes, les vouant ainsi à la ruine<sup>221</sup>. Dès lors, le temps ontologique détruit les principaux inducteurs de la mémoire publique. Par conséquent, l'action du temps sur les choses (*tempus edax rerum*) ne relève-t-elle pas, justement, d'une forme d'oubli ? Formulons les choses autrement : si la mémoire s'assimile à ce que nous appellerions aujourd'hui, formule à la mode, des *lieux*<sup>222</sup>, leur destruction pourrait donc s'identifier à de l'oubli, sans que l'on doive pour autant y voir quelque chose comme une métaphore. En affirmant cela, il ne s'agit évidemment pas de résumer le temps à une puissance d'oubli. C'est tout l'inverse: une certaine forme de l'oubli s'identifie à l'action du temps sur la mémoire des hommes, celui-ci dévorant toutes choses, effaçant les inscriptions des stèles, privant ainsi quiconque d'une renommée éternelle<sup>223</sup>. Enfin, il ne s'agit évidemment pas de réifier la mémoire dans un monument, mais plutôt de concevoir ces derniers comme de véritables « inducteurs de la mémoire publique », pour reprendre la formule de Carruthers<sup>224</sup>.

Mais prenons peut-être un exemple : dans les *Triomphe d'Anvers, fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espagne*, description des festivités, théâtres, arcs de triomphe réalisés pour l'entrée de Philippe II d'Espagne, le traducteur, à propos d'une inscription posée non loin des « figures » des muses (IMMORTALI RERUM MEMORIAE), propose bel et bien un « à mémoire éternelle »<sup>225</sup>. La pérennité de la *memoria rerum* (*omni memoria rerum*) est garantie par le maintien de ses inducteurs de mémoire dans le temps. Cet « oubli » réside moins dans une simple omission que dans la destruction desdits inducteurs, des monuments en particulier, ruine de la mémoire historique<sup>226</sup>. C'est donc un oubli que nous qualifierons volontiers d'ontologique, dans la mesure où celui-ci vient à équivaloir à l'effacement des stèles, à la destruction des monuments et autres manifestations de la gloire. Évidemment, tout cela n'est pas pensable en dehors du cadre rhétorique et plus particulièrement celui de l'*inventio*, la formation de la *memoria* tenant tout à la fois de l'imagination que du rassemblement du souvenir vécu. Cette conception rhétorique de la mémoire, qui, comme chacun le sait depuis l'ouvrage fondamental de Frances Yates, perdura de l'antiquité au Moyen Âge et cela jusqu'au

<sup>221</sup>Guillaume Gêroult, *Hymnes du temps et de ses parties*, Lyon, Jean de Tournes, 1560, p 8.

<sup>222</sup>Nous étudierons la notion de « lieu de mémoire » dans la cinquième partie de ce travail.

<sup>223</sup>Bien sûr, tout cela présuppose une conception topographique de la mémoire, héritée du « palais de la mémoire » *augustinien* et de l'art de la mémoire, conceptions confirmées par ailleurs par les études de Frances Yates sur la mnémotechnique médiévale et renaissante (ce que Mary Carruthers appellera la *memoria rerum*, la mémoire des choses). Dans une remarquable analyse du *Vietnam memorial*, Mary Carruthers insiste sur l'aspect rhétorique du monument ; celui-ci, mur recouvert de noms gravés dans la pierre, fonctionne comme un inducteur de souvenir, le lieu même du mur activant ce qu'elle appelle les *res*, les matériaux dont la mémoire a besoin pour former les souvenirs. La formation du souvenir est lié à deux choses : d'une part à l'*inventio* que requiert la composition d'un souvenir, et d'autre part la pratique sociale « communautaire » à l'origine de sa formation. Autrement dit, on ne souvient pas de la guerre du Vietnam et l'on ne transmet pas un contenu de type « mémoire collective », mais on réinvente celui-ci dans la pratique commémorative ancrée dans un *loci*.

<sup>224</sup>Mary Carruthers, *Machina memorialis*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 2002.

<sup>225</sup>En fait, la *memoria* latine, celle de Cicéron notamment, avait déjà une dimension historique ; l'*omnis memoria rerum*, rappelle Thomas Guard est « rattachée à l'éternité et à la postérité » (Thomas Guard, « Cicéron : l'orateur, l'histoire et l'identité romaine », *Cahiers des études anciennes*, XLVI | 2009, 227-248.).

<sup>226</sup>Nous analyserons en détail dans le troisième chapitre les rapports entre *memoria* latine, construction de la mémoire historique, et figure de l'oubli comme « figure du voilement ».

dix-septième siècle, est éclairante quant aux conceptions de la *memoria* : non seulement, celle-ci nous permet semble-t-il de mieux saisir l'association des trois termes, soit la ruine, le temps et la renommée, mais elle aide à en appréhender le caractère implicitement sélectif. En effet, si la *memoria* prend forme dans des monuments, alors celle-ci ne s'enregistre pas seulement : elle s'édifie<sup>227</sup>. Dans ce cas, qui décide de la conservation du nom ? La pierre est-elle plus résistante que le temps ? Comment lutter efficacement contre la destruction des inducteurs de la mémoire publique ?

\*

Dans le dernier *Triomphe*, Pétrarque reprend l'idée d'une instabilité du monde, mais d'une façon transfigurée par le christianisme. Il s'agit pour le poète de décrire un « monde nouveau au sein d'une saison immuable et éternelle »<sup>228</sup> ; comme la mort, l'oubli vient donc à disparaître, l'éternité faisant littéralement justice. La gloire méritée, véritable, n'est alors sauvée de l'oubli qu'au moment du *Triomphe d'Éternité*. Là se situe donc la véritable renaissance, théâtre de la « gloire sans fin » (*con immortal bellezza eterna fama*). Si, dans cette conception, durée terrestre et éternité divine se voient en somme opposées, dès le quatorzième siècle, il semble que ladite « conception » se fissure, qu'elle connaisse un certain recul. Certes, les Rhétoriciens semblaient parfois oublier le triomphe du Temps. Ce fut néanmoins au seizième siècle que s'affirma l'idée d'un triomphe *intégral* de la Renommée. Quelles sont les conditions de possibilités de ce triomphe ? S'il n'y a pas de césure, à la Renaissance, entre la mémoire orale ou livresque d'une part, et d'autre part la mémoire des pierres, l'action du temps ne se réduit pas seulement à estomper la célébrité de quelqu'un, telle une réputation brisée et envolée, comme elle ne réside pas uniquement dans le vieillissement du corps, « vieillesse envieuse », à la façon du poème fameux de Baudelaire<sup>229</sup>. En fait, pour lutter contre un temps détruisant littéralement la mémoire des pierres, la mémoire publique s'appuya sur l'idée qu'il était bel et bien possible de faire perdurer les noms fameux dans la durée, qu'il était autrement dit envisageable, en produisant d'autres inducteurs, des inducteurs adéquats, d'immortaliser les

---

<sup>227</sup>Plus près de nous, les œuvres d'Anne et Patrick Poirier explorent cette étrange réversibilité entre l'intérieur et l'extérieur, cerveaux humains ouverts et remplis des *res* de la mémoire, ruinées par l'oubli, d'une part, et ruines des inducteurs de mémoire, maquettes d'édifices à demi effondrés, d'autre part ; les *res* entreposées dans le « vaste palais de la mémoire » et les ruines des monuments, supports de l'éternelle renommée et de la mémoire des choses, formant alors les deux faces d'une même médaille. Rien de surprenant à ce que nous associons sans trop de peine ces deux œuvres aux effets de l'oubli : l'érosion, l'ensevelissement présenté dans les maquettes de *Domus Aurea* nous montrent *in concreto* la « ruine » progressive des inducteurs de la *memoria rerum* tandis que la perte de nos souvenirs *fait image* de la « ruine » des *res* mémorisées. Si le monument est un « support » de la *res* mémorisée, alors sa destruction est *de facto* assimilable à une force d'oubli.

<sup>228</sup>C'est bien dans ce monde-là que : « ceux qui ont mérité une gloire éclatante que le temps éteignit (*Et quei che fama meritaron chiara, che il Tempe spense*) et les beaux visages charmants qu'ont fait pâlir le temps et la mort pleine d'amertume/Renaissant alors plus beaux que jamais, rejettent à la Mort furibonde l'oubli (*le oblivion*), les noirs et sombres aspects et les jours ténébreux ».Pétrarque, *Les Triomphe*s, op. cit., p 310

<sup>229</sup>In *Les fleurs du mal* (poème « Les petites vieilles ») : « Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères !/Je vous fais chaque soir un solennel adieu !/Où serez-vous demain, Eves octogénaires,/Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu ? »

hommes illustres. Aussi l'éternité, pour exister, devait-elle paradoxalement s'accomplir dans la durée. Doit-on voir dans cette idée un paradoxe, une contradiction dans les termes ?

Si le temps devient en quelque sorte miroir de l'éternité, ne s'y opposant plus tout à fait, il faut avancer qu'à la Renaissance, les conceptions de ladite éternité impliquaient quelque chose comme une durée. Cette conception fait suite aux idées de Nicolas de Cues, pour qui l'éternité ne pouvait exister sans durée<sup>230</sup>. Pour le philosophe, l'éternité contient une infinité des points, des infinités de durée ; c'est cette même infinité qui fait d'elle, à l'image du cercle, une durée « parfaitement une » :

« Et sa durée est si parfaitement une qu'en elle le passé n'est autre chose que le futur et le futur n'est autre que le présent : mais ils sont la durée parfaitement une, c'est-à-dire l'éternité, sans commencement ni fin. En effet, en lui, le commencement est tel que la fin est en lui aussi le commencement.<sup>231</sup> »

Jean-Michel Counet remarque que la résolution de l'aporie entre durée et éternité, sous la théorie de la *complicatio*<sup>232</sup>, permet d'introduire un jeu de gradation entre éternité et temps ; pour passer de l'image au modèle, il faut en effet *retrancher* certaines caractéristiques de l'image vis-à-vis de celui-ci, il faut introduire une *négation*. En retirant les marqueurs de finitude, à commencer par ceux de l'espace et du temps, et plus généralement de la succession, l'on s'approche de ce que De Cues appelle une « durée absolue »<sup>233</sup>. C'est peut-être dans le cadre de ces *retranchements* que la relation entre ces « deux » éternités devient pensable. La *fama* ne remplace pas la divinité, elle ne triomphe pas *du* temps, au contraire, celle-ci triomphe *dans* le temps, à partir du temps. Une fois retranchés les *effets* du temps et de la corruption, la durée de la *fama* se rapproche du modèle de « durée absolue ». S'il ne manque à la *mens humana* « que la capacité à saisir la coïncidence des opposés pour que l'image égale le modèle »<sup>234</sup>, c'est parce que la différence entre les « deux » éternités relève avant tout d'une gradation, l'écrivain cherchant à se saisir des opposés, pour proposer à sa manière quelque image de l'éternité. En privilégiant le livre, le héraut de la bonne renommée *retranche* plus

---

<sup>230</sup> Conception héritée, peut-être, de Boèce. Ainsi le monde dans sa perpétuité successive peut-il être considéré comme une image de l'éternité divine, mais une réalité limitée dans l'espace et le temps ne le sera pas: il faut en effet deux négations pour passer d'un temps limité à une éternité sans limite ni succession » Jean-Michel Counet, « Le temps comme explication de l'éternité chez Nicolas de Cues. Un approfondissement des thèses boécienne », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, Tome 101, N°2, 2003. pp. 319-339*, p 332.

<sup>231</sup> Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*, Ed. Flammarion, Paris, 2013, p 86.

<sup>232</sup> Chez De Cues, la *complicatio* se comprend dans son sens propre ; l'éternité n'est pas opposée au temps, elle le *complique*, puisqu'elle contient en son sein passé, présent, futur. Puisqu'elle contient « complique », toutes les durées, l'éternité est bien la durée absolue. Si, à l'inverse, l'on « déplie » l'éternité, alors, par ajouts successifs de durées, l'on « descend » et obtenons une durée que nous pourrions qualifier de contingente car soumise à la succession.

<sup>233</sup> « Nous ne concevons pas l'éternité sans durée. Nous ne pouvons pas imaginer une durée sans succession. De là le fait que la succession qui est la durée temporelle se présente (à nous) lorsque nous nous efforçons de concevoir l'éternité. Mais l'esprit affirme que la durée absolue, qui est l'éternité, précède naturellement la durée successive. Et ainsi la durée en soi, qui est dégagée de la succession, est vue dans la durée successive en tant qu'image comme la vérité dans l'image » (Cité par Jean-Michel Counet, *Ibid*, p 322).

<sup>234</sup> Jean-Michel Counet, op. cit., p 332.



subtilement les effets de l'espace, les « tombeaux de mots » remplacent donc les médailles, statues et autres tombeaux voués à la corruption du temps. N'est-ce pas là, déjà, le sens de ces mots de Pétrarque ?

*mais, avant de tous ceux qui doivent ressusciter,  
est celle qu'en pleurant le monde appelle par l'organe  
de ma langue et de ma plume mourante,  
mais que le ciel aussi désire voir tout entière*

La langue, la plume, le ciel, encore en opposition, désirent d'amour la résurrection d'une même muse triomphante. Pour l'être aimé, ni le ciel ni la terre ne désirent une seconde mort.

#### *Bilan et perspectives*

Pour Pétrarque, même les noms immortels s'effacent avec le temps ; avec l'effacement de la pierre, des inducteurs du souvenir, s'estompe alors la mémoire. Si l'émergence de la figure moderne de la renommée est étroitement liée à la diffusion du Pétrarquisme en Europe, si ses attributs, variables, conservent ici et là les marques de l'ambiguïté de la rumeur<sup>235</sup>, se dessinent néanmoins les contours d'une « bonne renommée » triomphant du temps. En effet, la possibilité de penser l'éternité dans la durée ouvre ensuite les portes à une appréhension entièrement positive de la préservation. Car de manière générale, c'est bien la bonne renommée qui l'emporte, le monstre décrit par Virgile se faisant alors Dame, ou bien Déesse. Cette conséquence est extrêmement importante pour notre propos, dans la mesure où elle témoigne d'une subtile mutation du rapport à la mémoire et au temps. En effet, l'association courante des termes « renommée », « éternel », « perpétuel » implique une mémoire paradoxale, une mémoire éternellement perpétuée *dans* le temps. Cette modification du rapport à l'éternité pose selon nous les jalons d'une conception moderne de la mémoire publique. Ladite conception, tournée vers le modèle antique, n'est pas moins marquée par la confiance en la capacité au *legs*, en la perpétuation des noms dans la durée. Car le temps est le meilleur allié comme le plus âpre rival de Dame Renommée, pour qui la fonction première est donc celle d'*immortaliser*, non seulement de *transmettre*. Aussi la renommée maintient-elle le nom glorieux non pas *hors* du temps, comme la gloire céleste, mais bien *dans* le temps, dans la *durée*. Ainsi, l'éternité contamine un peu la terre, faisant descendre, du ciel dans la cité des hommes, *l'eterna fama* et la *gloria perpetua*<sup>236</sup>. Cependant, cette éternité-là

---

<sup>235</sup>Fama n'est plus la messagère de Virgile, elle est une Déesse. La Fama de Virgile passait les nouvelles, celle de Pétrarque immortalise.

<sup>236</sup> Cette revalorisation s'inscrivant dans le procès de transformation du rapport entre l'homme, la création et Dieu.

est fragile : encore volage, Dame Renommée doit être gardée par un poète ou un historien, héraut, rempart contre une seconde mort essentiellement portée par la figure du Temps. Jusqu'à quel point le livre peut-il endiguer efficacement les eaux de l'oubli ? En partant de l'exemple de Giorgio Vasari, il convient maintenant de décrire le changement qualitatif de l'usage de la seconde mort, passant en effet de ladite peinture des vanités à celle d'une lutte active, c'est-à-dire inscrite dans la durée, contre l'intolérable oubliance. En effet, la lutte contre la seconde mort, contre l'oubli d'anéantissement des inducteurs de la mémoire publique, n'implique-t-elle pas, à un niveau certes différent, une certaine forme d'oubli d'occultation ?

### *Vasari et la « seconde mort » : de l'oubli d'anéantissement à l'oubli d'occultation*

Chacun sait maintenant que les *Vite* de Giorgio Vasari ne sont pas un point de départ. Au contraire, ce livre paraît au terme d'un procès entamé à la fin du quatorzième siècle, procès consistant en un double mouvement : la valorisation *générale* de la gloire terrestre se double d'une extension *particulière* au champ artistique. Selon nous, l'extension de la gloire dans le domaine séculier, de l'histoire de Florence de Ghiberti aux *Vies* de Vasari, n'est pas pensable sans la notion politique d'*utilité publique*<sup>237</sup>. Elle obéit à une logique d'investissement du champ politique, renouant en partie avec une conception antique de la renommée. Ainsi trouve-t-on l'idée de *desiderio di gloria* sous la plume d'un Machiavel, le désir de gloire n'étant point mauvais, à condition d'être dirigé non pas en direction de la seule satisfaction égoïste, mais vers quelque chose comme le bien commun. Rien d'étonnant à ce que le frontispice de la première édition des *Vite* (1550) présente une vue de Florence, derrière des rideaux tirés par deux *putti* (la deuxième édition y joindra le portrait de l'artiste lui-même, l'écrivain œuvrant à la gloire de la cité). Plus généralement, le rapport politique à la mémoire imprégnera le seizième siècle, lors de la crise religieuse en traversant notamment la seconde partie. C'est donc dans le cadre de cette sécularisation du champ de la renommée que la seconde mort va connaître un changement qualitatif : il ne s'agira plus de l'invoquer comme repoussoir de la renommée terrestre, conséquence funeste et fatale des vanités humaines, mais comme un processus de destruction de la mémoire contre lequel il est nécessaire de lutter. Certes, l'inversion était déjà présente chez les Rhétoriciens, n'hésitant pas à se servir de Dame Renommée à des fins politiques. Et puis, la lutte contre l'oubli n'est pas chose désintéressée, les noms glorieux participant du rayonnement de la cité, cet ultime *sujet* de la mémoire. Puisqu'il s'agit de la mémoire *de* la cité, l'investissement du champ politique se manifeste concrètement par une construction d'une mémoire commune et utile. Afin de lutter

<sup>237</sup> Jean-Marc Chatelain, « L'espace politique de la renommée d'Érasme à Juste Lipse (1530-1570) », in *Médiévales*, N°24, 1993. *La renommée*. pp. 117-129.

contre l'oubli, il est donc nécessaire de privilégier le dispositif conservant au mieux la mémoire des noms *pour* la cité.

D'une conception de la gloire à l'autre, le véritable changement se situe donc du côté de l'écriture de l'histoire. Déjà, Pétrarque avait évoqué la place de l'historien et du poète, ces gardiens de la renommée militaire. Lorsqu'il écrit le fameux prologue à l'édition 1550 de *Vite*, Vasari hérite donc d'une figure employée auparavant pour déprécier la renommée terrestre. Pourtant, l'auteur va littéralement renverser l'ordre des triomphes : si l'*eterna fama* triomphant non seulement de la mort, mais aussi du temps, de même que l'écrivait Pétrarque dans son *Triomphe de l'Éternité*, cette renommée-là est pourtant bien terrestre. L'*Introduction générale* de 1550 est d'ailleurs révélatrice, Vasari posant d'emblée en termes positifs le désir de gloire<sup>238</sup>. En effet, l'œuvre d'art est un produit d'« esprit d'élite » (*spiriti egregii*), ceux-là menant leurs œuvres « à un point de perfection qui les rende propres à éblouir et émerveiller le monde entier » (*per condurre le opere loro a quella perfezzione che le rendesse stupende e maravigliose a tutto il mondo*). Cette perfection est due à un « ardent désir de gloire » (*per uno acceso desiderio di gloria*). Aux yeux de Vasari, cette aspiration est louable ; contrairement à l'opinion formulée par Pétrarque, la gloire ne peut être réservée à l'au-delà. Pour les artistes, il s'agit donc bien « de mériter de leur vivant de hautes récompenses en raison de la libéralité des princes et du légitime désir de gloire des gouvernements » (*Et ancora che di cosi laudabile sudio et desiderio fussero in vita altamente premiati dalla liberalità de' principi e dalla virtuosa ambizione delle repubbliche*).

À la différence de Machiavel, Vasari ne prend pas la peine de distinguer bon ou mauvais désir de gloire, puisque ceux-là même dont il fait la biographie méritent d'emblée cette reconnaissance. Puisqu'elle sert directement une gloire plus élevée (celle, bien sûr, du Prince), l'aspiration est de plus « louable » (*laudabile*). Cela dit, il ne faut pas perdre à l'esprit que la rédaction de la première version des *Vies* était marquée par un véritable flottement des choses « dignes de gloire » : s'agissait-il des œuvres ou bien des artistes ?<sup>239</sup> On devine que le projet de Vasari consistait bien à faire de l'artiste et non seulement des œuvres, les objets d'une gloire éternelle. Plus encore dans l'édition de 1568, ses médaillons, son frontispice, sur lequel nous reviendrons, entérinent donc l'idée d'un artiste méritant la gloire éternelle<sup>240</sup>. Plus tard, dans la préface de l'édition de 1568 (*Agli artefici del disegno*<sup>241</sup>), Vasari insiste à nouveau sur le désir d'immortalité (*dal desiderio di eternità*), suscitant des « œuvres de plus en plus singulières et parfaites », réalisées par l'ardeur de ces « merveilleux talents » incités par la gloire (*incitati*

---

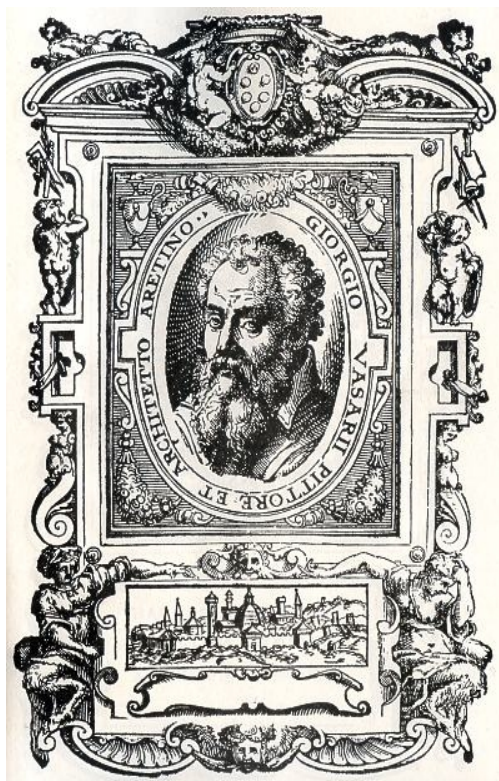
<sup>238</sup>Gérard Colonna d'Istria, Roland Frapet, *L'art politique chez Machiavel: principes et méthodes*, Ed, J. Vrin, 1980, p 67.

<sup>239</sup>Il fallut donc rappeler à Vasari qu'il lui était avant tout demandé de décrire les œuvres, non les artistes.

<sup>240</sup>Moins qu'un inventaire des œuvres, c'est bien la forme *biographique* qui entérine cette promotion.

<sup>241</sup>Pour le concept de *disegno*, il faut consulter les pages magistrales de Georges Didi-Huberman à ce sujet dans son fameux *Devant l'image*.

*dalla gloria*). Dans la seconde édition, le buste gravé de Vasari est maintenant placé au-dessus des deux *putti* nous montrant la vue de Florence. L'auteur, maintenant inclus à l'architecture des *Vies*, participe par la plume comme par le pinceau à la gloire de la peinture italienne, Florentine en particulier [fig 13].



[fig 13]

Si le désir de gloire est louable, alors, les défaillances de la préservation deviennent de véritables infamies (*in-fama*). Pragmatique, Vasari détaille dans son *Introduction générale* différentes formes de préservation du nom, statues, tombeaux, médailles « et autres gages de survie » (*et altre memorie simili*, dans la version italienne du texte) avant d'observer que l'« appétit dévorant du temps » (*la voracità del tempo*) a effacé non seulement les œuvres, mais aussi les noms « de tous ceux dont le souvenir avait été préservé par autre chose que la piété impérissable des écrivains » (*ma cancellato e spento i nom di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime et pietosissime penne delli scrittori*). L'historien oppose donc différents modes de préservation, des tombeaux de pierre aux tombeaux de mots<sup>242</sup>. Évidemment, Vasari puise son inspiration dans la traduction latine, plus particulièrement dans celle d'Horace et de son fameux « *Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius* ». Le temps, tel que le décrivait déjà Horace, entraîne la ruine des monuments, la ruine des tombeaux, des médailles et des statues ; c'est donc tout naturellement que Vasari constate que les noms de « nombreux architectes,

<sup>242</sup><http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=LugonMoulinS.pdf#page=32&zoom=auto,0,134>

sculpteurs et peintres anciens et modernes, avec quantité de leurs chefs-d'œuvre (*che i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori insieme con infinite bellissime opere*), sont en diverses régions d'Italie voués à l'oubli (*dans le texte : loro in diverse parti di Italia si vanno dimenticando*), s'évanouissant peu à peu, condamnés à une sorte de mort prochaine (*e consumando a poco a poco e di una maniera, per il vero, che ei non se non se ne puo giudicare altro che una certa morte amolto vicina*). Chez Vasari, la figure de l'oubli comme « seconde mort » reparaît donc, mais en tout point refondée :

« Afin de les préserver [les artistes] autant qu'il est en mon pouvoir de cette seconde mort (*per difenderli il piu che io posso da questa seconda morte*), et de les maintenir le plus possible dans la mémoire des vivants (*e mantenergli piu lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi*), j'ai passé un temps considérable à rechercher leurs œuvres, déployé une diligence extrême à retrouver la patrie, l'origine et l'activité des artistes, pris la peine de recueillir sur eux des relations de vieilles gens, les textes de souvenirs abandonnés par leurs héritiers à la poussière et aux vers (*e da diversi ricordi e scritti lasciati dagli eredi*). »

Le schéma dit « biologique » du développement artistique, tel qu'on le trouve dans la première édition des *Vite*, de Cimabue à Michel-Ange se double plus intimement d'une analogie entre disparition du nom et mort physique. Or cette seconde mort, c'est bien « l'éternel oubli »<sup>243</sup> (*sempiterna oblivione*). En suivant le modèle de Pline, Vasari ne conçoit pas ses *Vite* comme un point de départ, mais bel et bien comme une continuation<sup>244</sup>, les analogies biologiques entre développement historique et développement du corps existant bien avant lui. Mais, contrairement à ce dernier, ces conceptions n'avaient pas été toujours au service de quelque idée de progrès. Non seulement, Vasari conçoit ses histoires comme un prolongement de ce qu'il interprète comme une entreprise de préservation du souvenir par les anciens, mais, nous l'avons dit, l'usage revalorisé de la renommée s'inscrit dans un procès de sécularisation de la *gloire*.

Dans sa présentation des *Vies*, André Chastel ne manque pas de rappeler que cette œuvre s'inscrit dans le cadre plus général du commencement de l'historiographie moderne. Par conséquent, la figure de la seconde mort se place au carrefour de plusieurs conceptions de la renommée. Ce n'est pas tant l'éternité qui triomphe de la rapacité du temps que l'éternité de l'oubli sur la mémoire des hommes. Loin d'être passager, l'oubli obscurcit davantage ; cette *figure* de l'action du temps condamne ainsi les noms à la nuit. Mais là où l'usage de cette figure était employée, de Boèce à Pétrarque, pour *contrer* les tentations de « vaine gloire »,

---

<sup>243</sup>Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Ed. Berger Levrault, Coll. Arts, 1981.

<sup>244</sup>« La memoria de' quali da Plinio e da altri scrittori è stata fino a' tempi nostri conservata » (« J'y ai ajouté l'essentiel des œuvres des artistes antiques célèbres ou autres, dont Pline et les auteurs nous ont conservé le souvenir »). Georges Didi-Huberman a écrit de très belles pages sur le sujet dans son *Devant le Temps*.

Vasari historien en use au contraire pour prouver qu'il peut estomper, sinon renverser sa toute puissance. Ainsi le frontispice de l'édition 1568 des *Vite*, remarquablement décrit par Georges Didi-Huberman<sup>245</sup>, nous montre-t-il *Fama* armée d'une triple trompette, survolant une allégorie des trois arts, ainsi que des personnages semblables à des damnés, surgissant de terre, bravant la seconde mort. « HAC SOSPITE NUNQUAM HOSPERIISSE VIROS, VICTOS AUT MORTE FATEBOR » : « Mon souffle proclamera que jamais ces hommes n'ont péri et n'ont été vaincu par le trépas », proclame alors Fama ! Notons que la gravure présente dans l'édition de 1550 présentait déjà la même idée [fig 14].



[fig 14]

Si l'on se hasarde à faire un parallèle entre *l'Introduction générale* et le *Triomphe de l'Éternité*, le constat ne peut être plus singulier : les vertus autrefois réservées au ciel, telles que la préservation du nom, la résurrection des morts, la gloire, sont échues à ceux-là mêmes qui en étaient précédemment privés. Il faut évidemment rappeler qu'avant le seizième siècle, les auteurs avaient bien conscience de la nécessité d'un poète ou d'un l'historien pour colporter la *bona fama*. Ce qui semble être nouveau, outre l'extension des chroniques au champ de ce que nous appellerions aujourd'hui la culture, c'est donc le caractère exclusivement positif du projet de Vasari, de fait peu compatible avec l'usage moral de la seconde mort<sup>246</sup>. En surface, il s'agit bien sûr d'un prolongement : Dame Renommée triomphe de la Mort. Cependant,

<sup>245</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Paradoxe, 1992.

<sup>246</sup> A ce sujet, il faut consulter le livre de Roland Le Mollé, Giorgio Vasari, *L'homme des Médicis*, Ed Grasset, Coll. Biographie, Paris, 1995.

Renommée s'est ici appropriée certains marqueurs d'éternité, le motif du cortège cédant la place à celui de la résurrection. Or, donner un tel pouvoir à la renommée, c'est nier le fait que le temps puisse triompher de manière définitive sur elle, c'est rompre, voire *inverser*, la dialectique que présupposait le texte de Pétrarque. Autrement dit, c'est habilement *confondre*, dans un but que nous pourrions qualifier de politique, dans le sens concret d'une réhabilitation de l'artiste dans la cité<sup>247</sup>, la Renommée triomphant de la Mort et l'Éternité triomphant du Temps. Peut-on encore parler, dans ce cas, d'une figure plastique de la seconde mort ? Supposons que la figure, telle que la conçoit Vasari, ne domine plus, par la médiation d'une personnalisation du temps, une Renommée couchée. Les *effets* du temps simplement *annulés*, supposons que cela soit tout le contraire : sous le ciel de l'éternité, Dame Renommée domine les trois arts, tenant d'une main sa trompette et de l'autre un flambeau ; las de mourir deux fois, ce sont alors les morts, qui, sous ces allégories des trois arts, attendent de quitter l'ombre, d'être à nouveau suscités par la mémoire.

Pour Giorgio Vasari, la relation d'identité entre oubli et temps est donc maintenue, l'image à la seconde mort étant placée au cœur de l'entreprise du récit de la re-naissance des arts<sup>248</sup>. S'il faut conserver le nom, c'est parce que l'on « saisit également que la Renommée gravée de la vignette n'est garante d'immortalité que dans la mesure où elle est porteuse de la mémoire et du nom de l'artiste; que seule la mémoire est gage de vie éternelle»<sup>249</sup>. S'il est juste d'affirmer que l'éternité de Vasari, bien qu'entretenant une relation de similitude avec elle, diffère de l'éternité chrétienne, il faut toutefois nuancer les conclusions que l'on pourrait tirer d'une telle distinction. Pour l'éternité chrétienne, l'oubli est une incidence, une sorte de péché, *oubli de Dieu* (Augustin y consacra des pages fameuses dans ses *Confessions*)<sup>250</sup>. Pensons à ces vers de Borges :

*Tout existe, hormis une chose, l'oubli  
Dieu sauve le métal ; il sauve aussi la cendre  
Et sa mémoire prophétique peut comprendre  
Les lunes, d'hier et d'aujourd'hui*<sup>251</sup>

<sup>247</sup>Ce que Georges Didi-Huberman, in *Devant l'Image*, appelle la « constitution d'un corps social ».

<sup>248</sup>A nouveau, nous vous renvoyons aux belles pages de *Devant l'image*.

<sup>249</sup>Sophie Lugon-Moulin, op. cit. p 13.

<sup>250</sup>S'il ne rejette pas tout à fait la perspective de l'oubli total, il le dote des attributs infernaux. L'image de Dieu étant « greffée » sur l'âme immortelle, comment totalement oublier si ce n'est en pêchant ? Cette interprétation, très contrastée, doit être pensée dans un cadre sotériologique. Privé de la volonté de se ressouvenir, l'âme ne peut se tourner vers autre chose que la mort, et avec la mort, l'enfer, l'oubli ensevelissant jusqu'au « nom » de Dieu (pour Augustin, l'âme peut en quelque sorte mourir, « lorsqu'elle est privée de cette vie bienheureuse qui est la vraie vie de l'âme »). Augustin distingue donc deux formes de l'oubli, l'une totale, s'appant les conditions de possibilité de la volonté de se souvenir, et l'autre partielle. Mais l'oubli total et absolu n'est que le fait du pécheur ; l'oubli peut effacer des choses, des souvenirs, ou bloquer temporairement le rappel ; mais si l'on rentre en sa mémoire, que l'on trouve la volonté de rappel, alors, l'on peut se souvenir à nouveau.

<sup>251</sup>Borges, *Œuvre poétique*, Paris, Ed. Gallimard. Coll. Nrf/Poésie Gallimard, 1970, poème « Everness ».

Dans les gravures de 1550 et de 1568, les morts attendent semble-t-il d'être redécouverts. On peut alors se demander quelle est la conception de la *memoria* de Giorgio Vasari, et si celle-ci est véritablement dissociable d'une conception chrétienne de la mémoire. De deux choses l'une : soit les noms des artistes sont bien morts une seconde fois, et il est impossible de susciter à nouveau leurs noms, ceux-là ayant été effacés par l'action du temps, soit les artistes ne sont pas tout à fait oubliés, puisque l'on peut, en retraçant leur histoire, *re-susciter* leur mémoire. Dans tous les cas, où donc se situent les oubliés ? Contrairement à la seconde mort de Pétrarque, qui deux siècles plus tôt *anéantissait* purement et simplement de la surface terrestre les noms glorieux en ruinant à jamais les témoignages terrestres de leurs mémoires, celle de Vasari ne semble qu'*obstruer* leur résurrection, ceux-là étant enfouis, comme d'autres sont au purgatoire, *dans* l'oubli. Autrement dit, Vasari part théoriquement d'une forme de l'oubli comme anéantissement, pour y substituer, en pratique, celle d'une obstruction. Il fallait bien, pour mettre en œuvre ce projet de monuments de papier luttant contre l'oubli d'anéantissement, que les artistes ne fussent pas *tout à fait* oubliés... Il leur fallait donc attendre. Dans ce cas, les oubliés patientent-ils sous terre, victimes de cet oubli d'obstruction, ou bien au ciel, « dans » la mémoire de Dieu ?

En fait, un tel partage n'aurait que peu de sens pour les mentalités du seizième siècle ; sans doute ne faut-il pas confondre un *procès* de sécularisation de la gloire et l'illusion rétrospective, arrêtée, d'une « laïcisation » pure et simple de celle-ci. La gloire divine ne disparaît pas sous le ciel de la gloire terrestre ; en revanche, la gloire terrestre, bien employée, entretient une relation d'image avec la gloire divine. Dame Renommée ressuscite les morts, de même que l'ange du jugement dernier fait sortir ces derniers de terre. Qu'elle désigne l'oubli terrestre ou les tourments des damnés, la seconde mort n'a donc aucun pouvoir sur qui participe de cette résurrection. Une telle conception de la mémoire n'est donc qu'un point dans le grand canevas des similitudes ; elle implique l'idée fondamentale que les « oubliés », de même que les autres morts, obstrués, attendent *quelque part* que le son des trompettes de la *Fama* vienne susciter à nouveau leur mémoire auprès des hommes.

\*

Au tout début du seizième siècle, Francis Bacon, dans son *De dignitate et augmentis scientiarum*, divise l'histoire civile en trois espèces, correspondant entre autres à l'archive, au vestige, et enfin à l'histoire complète, celle-ci regroupant entre autres chroniques et vies<sup>252</sup>. La description faite par l'auteur de l'histoire des vestiges et des antiquités, « dernière ressource

---

<sup>252</sup>L'histoire civile est différenciée par Bacon de l'histoire naturelle.



dont on use lorsque la mémoire des choses venant à manquer », ressemble étrangement à celle pratiquée par Vasari (même si Bacon établit une distinction entre une histoire faite avec « les débris des histoires », et le genre complet, « exemplaire », des *Vies*<sup>253</sup>). Cette démarche intermédiaire, réunissant des « fragments d'histoire qui se trouvent dispersés en différents lieux », est faite par des hommes « pleins d'industrie », qui « tâchent d'enlever au déluge du temps quelques débris, et de les conserver »<sup>254</sup>. Mais pour Bacon, cette histoire ne peut qu'être imparfaite. Si l'histoire pratiquée par Vasari s'identifie curieusement à la description donnée par Bacon à propos de celle des antiquités, c'est parce que toutes deux s'attellent à sauver leur objet de l'oubli. Du même coup, on comprend pourquoi cette histoire sera viscéralement perçue comme incomplète, en dépit de son indéniable succès. Aussi Carel Van Mander, peintre des Flandres, installé plus tard dans les actuels Pays-bas, écrit-il à son tour les *Vies des peintres flamands, hollandais et allemands*, en 1604. Ce sont les premières vies des peintres du nord, alors rédigées pour « échapper au déluge du temps ». Le peintre, qui rencontra Vasari et rédigea des vies des peintres antiques et italiens, reprend, dans son avant-propos, les grandes lignes du projet de lutte contre l'oubli, en insistant peut-être davantage sur la question du *legs*<sup>255</sup> :

« Il est bien permis d'espérer que les siècles futurs ne verront pas s'effacer la mémoire ni tarir d'éloge des peintres éminents. Toutefois tenons pour certain que les noms, la vie et les travaux glorieux représentants de notre art, seront d'autant plus sûrement transmis à nos descendants et dignement appréciés d'eux qu'une relation fidèle viendra les rappeler sans cesse et les soustraire à l'action destructrice du temps, dont la bêche aurait bientôt fait ensevelir dans la fosse de l'oubli. »

Des Van Eyck à Vinckboons, Van Mander reprend donc à l'endroit où le projet de Vasari s'arrêtait, soit au-delà des frontières des terres d'Italie. Bien sûr, il ne s'agit pas de redéfinir le champ de *Vies*, mais bien de proposer un livre qui traiterait spécifiquement des peintres du nord, là où Vasari, de la plume de Van Mander lui-même, ne traitait que de ses compatriotes. Lucas de Heere, son maître, aurait caressé le projet d'écrire des vies de peintres. Mais selon Van Mander, les vers furent égarés. Aux yeux de Germain Bazin, celui-ci commet « l'erreur » de publier ses *Vies* en langue vernaculaire, contrairement à ce que fera plus tard Sandrart. Mais c'est lui faire là un très mauvais procès : s'il y a bien quelque volonté internationale dans son ouvrage (ses biographies couvrent également l'Allemagne et les Pays-Bas actuels), Mander ne pouvait que suivre l'exemple de Vasari, et donc d'écrire dans sa propre langue.

---

<sup>253</sup>Sans doute ne pensait-il pas, en évoquant les « antiquités », à d'autre application que celle « déterminée à effacer les origines fabuleuses des nations » (*Ibid.*).

<sup>254</sup>Francis Bacon, *Dignité et accroissement des sciences*, in *Œuvres philosophiques, morales et politiques* de Francis Bacon, Paris, 1840, p. 62.

<sup>255</sup>Transmettre, à une époque où la guerre contre la couronne d'Espagne entraînait des destructions sans précédent.

Peut-être plus qu'une œuvre de mémoire, il s'agissait aussi de produire une défense de la peinture du Nord.

Plus de cinquante ans après la première édition des *Vite*, le propos de Van Mander soulève une première interrogation : jusqu'où doit s'étendre le projet de mémoriel du livre de Vasari? Avant la théorie artistique, avant la réflexion à propos de la renaissance des arts, c'est en effet le caractère *topique* de l'histoire formée par les *Vite* qui doit être soumis à interrogation. Évidemment, tout cela implique de prendre au sérieux le projet de Vasari, de le prendre pour ainsi dire au mot : en ne faisant l'histoire que de ses compatriotes, l'auteur affirme non seulement la supériorité de ceux-là sur les autres nations, mais il oublie *de fait* ces dernières. Afin que ceux-là ne restent pas dans la « fosse de l'oubli », abandonnés par une Renommée désespérément italienne, le projet de Mander vient donc s'inscrire dans une double lutte contre l'oubli : oubli du temps, certes, mais aussi ce qu'il convient aussi d'appeler, avec Georges Didi-Huberman, oubli d'une histoire de l'art constituée en tant que « génitif objectif »<sup>256</sup>.

Plus tard, la « partialité » italienne sera condamnée par Dezallier d'Argenville (in *La vie des plus fameux peintres*, 1762), celui-ci reprenant d'ailleurs dans les grandes lignes des attaques de Félibien. Les attaques doctrinales à l'égard de Vasari avaient d'ailleurs cours depuis la seconde partie du dix-septième siècle<sup>257</sup>, Freart de Chambray<sup>258</sup> lui reprochant, dans son *Idee de la perfection de la peinture*, ses extravagances<sup>259</sup>. Les critiques formulées par d'Argenville se concentrent quant à elles sur le « peu de discernement » des Baglione, Ridolfi, Van Mander, Corneille de Bie, leurs « gros ouvrages emplis de dialogues et de digressions ». La forme héritée de Vasari, qui pendant deux siècles avait en Europe le succès que l'on connaît, fut donc ouvertement critiquée. Mais la critique dépasse toutefois bien largement celle du seul modèle vasarien. Reprochant à Roger de Piles d'avoir omis Eustache Lesueur dans ses biographies de peintres, Dezallier d'Argenville voit dans l'excès de « patriotisme » des autres une manière de faire « oublier » à l'historien ses propres compatriotes. En dépit de tout le respect que nous devons à cet auteur, avouons que le paradoxe peut prêter à sourire : tout en revendiquant le caractère apatride de l'historien, celui-ci ne défend pas moins les peintres français :

---

<sup>256</sup>Autrement dit, comme ce qui pourrait s'apparenter aux balbutiements d'une *discipline*.

<sup>257</sup>Gabriella Rèpaci-Courtois, « Vasari, source de Biais de Vigenère ? » In: *Revue de l'Art*, 1988, n°80. pp. 48-51.

<sup>258</sup>Roland Freart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art , et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin*, Le Mans, Impr. Jacques Ysambart, 1662.

<sup>259</sup>« Comme il n estoit pas permis anciennement à tout le monde daller à Corynthe n est pas aussi le fait indifferemment de les Peintres d examiner et de raisonner sur les Tableaux de ce rare Maistre et il auroit esté beaucoup plus auantageux Vasari se fust contenté de parler de luy en simple historien sans le mester d estre Interprete de ses pensées aux compositions ses Ouvrages car si celu y dont il fai la description à sa mode et qu il s efor de rendre admirable par ses exaggera extravagantes n estoit plus visible que dans ses esprits que pourroit on en iuger de raisonnables sottes louanges font toujours beaucoup plus de preiudice que d honneur [...] » *Ibid.* p 108.

« Que dirons-nous de la passion d'un de nos modernes pour les ouvrages de Rubens ? Elle lui a fait oublier d'habiles peintres français qui méritoient assurément des éloges ».<sup>260</sup>

À partir de cette question topique, d'Argenville soulève un problème d'ordre axiologique. Si l'historien « doit dire les choses comme elles sont, et éviter de les farder et de les déguiser, considérant que l'excès et le mensonge font les plus grands vices de l'histoire », alors, le projet d'une histoire de l'art comme somme de biographies, d'anecdotes parfois plus véridiques que « vraies », nécessite bel et bien un travail de *sélection* :

« Quelques-uns de nos François, à l'exemple des Italiens, ont cru qu'en faisant de gros volumes remplis de dialogues & de digressions, ils s'acquerraient plus de réputation ; souvent ils se sont contentés de nommer les artistes, sans désigner le lieu de leur naissance, leur mérites particulier, les défauts qu'on remarque dans leurs ouvrages, & les villes qui possèdent leurs meilleurs tableaux. Aussi peu attentifs à faire un bon choix de tous les peintres qui ont vécu jusqu'à présent, ils ont confondu les *fameux* avec les *médiocres*<sup>261</sup>. »

On comprend qu'outre la vie des peintres, regroupés maintenant par « écoles », d'Argenville, collectionneur, attache une importance particulière à la précision plutôt qu'à la véracité<sup>262</sup>, ce qui entraîne *de facto* une remise à cause des historiens italiens, Vasari en tête<sup>263</sup>. De Piles, à qui la remarque était adressée, avait édité en 1699 un *Abrégé de la vie des peintres* dans lequel il « oubliait », donc, de mentionner Lesueur (l'édition de 1715 fut corrigée). Si le livre de Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, ressemblait davantage à une liste chronologique<sup>264</sup>, à un dictionnaire, l'*Abrégé...* de Roger de Piles présentait ce que l'on pourrait qualifier d'une « histoire de l'histoire de l'art », citant pêle mêle Vasari, Ridolfi, Baglione, Bellori, Sandrart, Félibien... D'emblée, l'auteur observait qu'il ne pourrait « rien dire de nouveau dans cet abrégé », ne parlant « que des principaux peintres, c'est-à-dire de ceux qui ont contribué au renouvellement de la peinture ou qui l'ont élevé au degré de perfection »<sup>265</sup>. Si quelques peintres de second ordre figuraient également « dans le cabinet des curieux », De Piles se concentrait avant tout, de même que le fera ensuite d'Argenville, sur le *degré de mérite des peintres*, et non sur la stricte « connaissance de leurs actions ».

---

<sup>260</sup> Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, Paris, Impr. De Buré l'aîné, 1762.

<sup>261</sup> D'Argenville, op. cit., xvj, souligné par nos soins.

<sup>262</sup> Dezallier d'Argenville, voire l'*Encyclopédie* et la *Conchyliologie*.

<sup>263</sup> Germain Bazin, op. cit., p 82.

<sup>264</sup> Ce qui ne fut pas le cas de ses célèbres « entretiens ».

<sup>265</sup> Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait ; De la connoissance des desseins ; De l'utilité des estampes. Seconde édition*. Paris, Impr. Jacques Estienne, 1715.

D'Argenville critiquait donc moins l'absence de sélection de cet abrégé que le fait, tout justement, d'avoir sélectionné Rubens au détriment de Lesueur, d'avoir minimisé Poussin, bref, d'avoir privilégié les peintures du coloris sur ceux du « dessein »<sup>266</sup>. Il est vrai que dans la dernière partie du dix-huitième siècle, Pierre Monier avait publié *l'Histoire des arts qui ont rapport au dessein* (1698), véritable histoire du dessin et non plus des artistes seulement, tandis que Laraisse avait fait paraître *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture, considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes*, ouvrage dédié à la pratique du peintre, mais contenant aussi ce que l'on pourrait appeler une théorie de la primauté de l'originalité<sup>267</sup>. Dans son abrégé, c'était donc tout naturellement que d'Argenville édictait les principes de la composition, du *dessein* et du coloris, du « sublime », avant d'enchaîner sur une courte histoire de la peinture. En fait, le problème résidait moins dans le principe de préférer les « grands » aux « petits », les peintres donnant dans le genre historique plutôt que dans celui de la nature morte, que de préférer l'« utile » à l'« inutile », de ne pas être attentif au « bon choix ». La querelle n'était donc pas seulement d'ordre politique, elle était esthétique. Et parce qu'elle était esthétique, elle était axiologique. Au-delà de la question de la partialité et du « patriotisme », première faiblesse du projet des *Vite* aux yeux des historiens du dix-huitième siècle, se posait donc la question des critères de sélection d'un artiste au profit d'un autre dans l'élaboration d'une mémoire, qui, malgré les prétentions à l'objectivité, n'était pas séparée du politique<sup>268</sup>. Certes, le sujet d'attribution de la mémoire n'était plus florentin, rejoignant une prétention à l'objectivité et à l'universalité. Mais en réalité, cette même universalité se colorait du goût français<sup>269</sup>.

Le *Frontispice* des *Entretiens* de Félibien (édition 1705) représente un portrait de Poussin contenu dans un médaillon tenu par deux *putti*, tandis qu'à l'arrière-plan se tiennent la Peinture et la Poésie [fig 15]. Les trompettes de la Dame Renommée ont disparu. La gloire des peintres est-elle donc acquise ? Dans ses célèbres entretiens, Félibien n'est guère tendre avec Vasari. Dans la préface de ses célèbres *Entretiens*, voici qu'il écrit :

« Je ne doute pas que quelques-uns ne m'accusent d'écrire beaucoup de choses des Peintres anciens, que Plin&d'autres Auteurs ont rapportées avant moi, & que pour ce qui regarde les modernes, je ne fais que

<sup>266</sup>On sait que De Piles avait pris le parti de la couleur dans la querelle du dessin qui anima, dans la dernière partie du dix-septième siècle, les débats à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

<sup>267</sup>Gérard de Laraisse. *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties. T1 / ... par Gérard de Laïresse, auquel on a joint les Principes du dessin, du même auteur. Traduit du hollandais sur la seconde édition [par Jansen], Paris, 1787, p 12 : « Mais c'est vainement qu'ils se fatiguent le corps et l'esprit : les premiers inventeurs conserveront toujours le rang qui leur est dû ; tandis que les misérables copistes resteront dans un éternel oubli ».*

<sup>268</sup>Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1997, p 72.

<sup>269</sup>Au sujet de la politique de la mémoire sous le règne de Louis XIV, nous vous renvoyons à la troisième partie de ce travail.

suivre ce que Vasari, Borghini, Ridolfi, le Cavalier Baglioni & quelques autres, en ont écrit assez amplement. C'est dont je demeure d'accord, & je ne prétens pas aussi parler des Peintres inconnus, & dont l'on n'ait rien dit : mais il y en a plusieurs que ces Ecrivains ont bien voulu comprendre parmi les autres, desquels je n'ai pas jugé à propos de grossir mon Ouvrage, parce qu'il n'y a rien ni en leur vie, ni dans leurs tableaux qui soit digne de remarque. [...] C'est pour cela que je n'ai point parlé de quantité de Peintres, dont nous ne voyons plus rien, que je n'ai pas voulu écrire une infinité de petites histoires & de contes assez fades, dont Vasari a rempli ses livres & que j'ai laissé tous ces grands catalogues de tableaux qui grossissent les volumes de ces Auteurs italiens<sup>270</sup>. »

Partant du constat que les Italiens ont suffisamment écrit sur les peintres anciens, Félibien minimise d'emblée le projet spécifiquement mémoriel de ses *Entretiens* : il s'agit de se concentrer sur les artistes méritant d'être cités, non sur les peintres « mineurs ». C'est moins critiquer le projet des *Vies* que de prendre acte, paradoxalement, de sa réussite : en effet, suffisamment d'écrivains ont fixé la mémoire des peintres. Et c'est tout justement cela qui pose problème : en privilégiant l'« infinité de petites histoires », « ces grands catalogues de tableaux », sujets d'une histoire mémoire ne pouvant être, aurait dit un Bacon, qu'imparfaite, Vasari a confondu l'histoire avec l'éloge pur et simple<sup>271</sup>. Auparavant formulée par Fréart, cette critique est révélatrice de la perception française de l'histoire vasarienne, la gloire des peintres de *Vies* étant comprise exclusivement comme celle du *laus*, et non celle du *mérite* :

« Vasari ayant écrit dans un temps où beaucoup de Peintres dont il parle, étoient encore vivans, il a plus pensé à les louer qu'à faire connoître leur véritable mérite, affectant toujours d'élever ceux de son País, par dessus les étrangers, suivant l'inclination naturelle des Ultramontains. »

La profusion des propos laudatifs, des exagérations, s'accommode peu de la mentalité française : dans les différentes préfaces, les mots de « raison » et de « vérité » sont préférés à ceux de « mémoire » et de « honneurs »<sup>272</sup>. Ce changement de champ lexical participe peut-être d'une redéfinition du cadre historiographique, le critère du « mérite » se pensant dans le contexte plus général de l'esthétique fixée par l'Académie Royale. Face à la profusion de vies, le geste est en apparence inverse à celui de Vasari : il s'agit en effet d'établir d'emblée une sélection, puis d'œuvrer *ensuite* à la gloire du peintre. Giorgio Vasari, trop occupé à réunir un matériau qu'il définissait lui-même comme épars, s'est-il pour autant affranchi de toute forme de sélection ? L'attaque française contient sa part de mauvaise foi. Il faut rappeler que le projet de Vasari ne consistait pas seulement à conserver la mémoire des noms, mais bien à

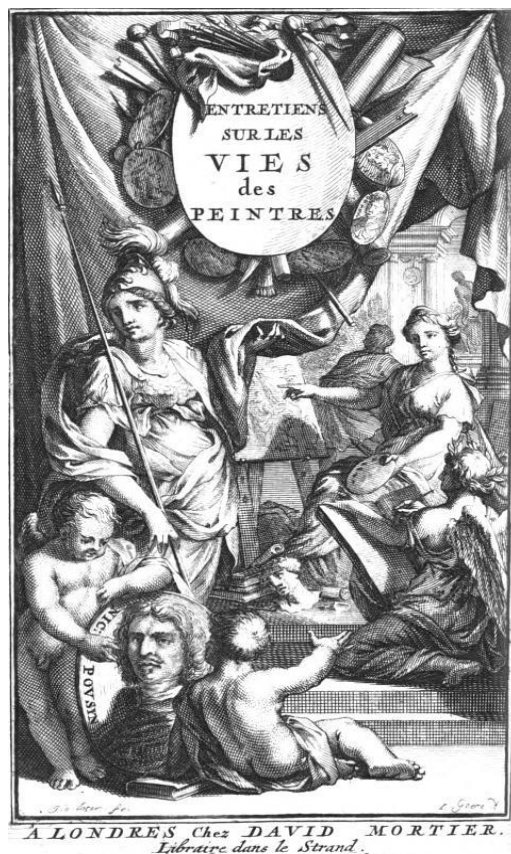
---

<sup>270</sup> Félibien *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. avec La vie des architectes [de J.-F. Félibien]*, Impr. de S. A. S. (A Trévoux), 1725, pp 40-44

<sup>271</sup>Nous faisons référence à Bacon, à nouveau (Francis Bacon, op. cit., p 62 : « celui des vies, dans les exemples et autres fruits que l'on peut en tirer »).

<sup>272</sup>Il est vrai que la figure du Roi capte une majeure partie de ce vocabulaire (cf. troisième partie de ce travail).

élaborer une théorie du *disegno*, légitimant coup sur coup son objet et l'histoire qu'il comptait en faire. De la fondation de l'*Accademia del Disegno* en 1563 à la seconde édition des *Vite*, dans laquelle on trouve une partie entièrement consacrée au « dessein », ce que l'on appellera des « principes » sous-tendent tout l'édifice des *Vite*. Dès lors, tous les artistes sont-ils véritablement dignes de mémoire ? N'y a-t-il pas au contraire nécessité, pour eux, d'*exemplarité* ?



[fig 15]

Jean-Claude Zancarini<sup>273</sup> insiste particulièrement sur les liens entre l'histoire et le *far memoria*, décrit comme conscience politique de ce qui est digne d'être mémorisé (et cela pour l'utilité de la cité). S'il se situe dans la veine de l'histoire florentine, Machiavel accentue cette idée politique d'une mémoire utile, mémoire pouvant également être empêchée. Hormis cet oubli du temps, causant la perte de cette mémoire, il y a donc l'oubli des hommes<sup>274</sup>. Jean-Claude Zancarini présente le *far memoria* comme démêlant « le notable de ce qui ne l'est pas et à relater les choses qui ont des effets »<sup>275</sup>. La *memoria* florentine est donc avant tout ce qui

<sup>273</sup> *Mémoire et subjectivité (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle), l'entrelacement de memoria, fama & historia*, dir. Dominique de Courcelles, Paris, Ed. Écoles des Chartres, 2002.

<sup>274</sup> « Machiavel rappelle qu'il y a des causes humaines : « éteindre la mémoire », en ce cas, est bien un acte volontaire, une volonté de faire disparaître... ce n'est pas « avec le temps » que tout s'en va mais avec une volonté et des actes de puissance visant à détruire la mémoire du passé » *Ibid.*, p. 48.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 43.

est *digne* de mémoire ; de fait, l'histoire de Vasari doit être pensée dans le cadre précis d'une mémoire des choses dignes. Elle a pu reconduire une sélection, un tri, mener une politique en matière de choix esthétiques. Car la sélection est contenue dans l'idée même d'élaborer une histoire comme on enregistre un souvenir : ainsi que le rappelle Sophie Lugon-Moulin, « Comme l'affirme le frontispice, Vasari ne considère pas que tous les artistes sont dignes de mémoire. Sur la base de la vertu, il sélectionne ainsi parmi ses contemporains ou des artistes appartenant à un passé proche ceux susceptibles d'être biographiés. À l'intérieur des *Vies*, il affine encore la sélection, en créant des typologies d'artistes dont le comportement et la manière artistique sont plus ou moins dignes d'exemplarité. Déjà présente chez Giovo, l'ambiguïté entre authenticité et portrait rhétorique s'accroît chez Vasari. Dans un esprit didactique et pédagogique, ce dernier joue en effet du caractère exemplaire/non-exemplaire des biographiés et charge ou embellit leurs portraits en vue de renforcer le poids de son discours<sup>276</sup> ». À cela, il faut ajouter que le motif profond de la discorde se situe moins dans le caractère prétendument « non axiologique » des *Vite* de Vasari que dans un malentendu qualitatif<sup>277</sup>, l'exemplarité des artistes se situant *autant* dans leurs mérites artistiques que dans leurs valeurs morales (ceux-là devaient incarner, à la manière d'un Rosso, le modèle du « parfait courtisan », fort de sa *sprezzatura*). Afin d'édifier ses *Vies*, Vasari a donc implicitement sélectionné des artistes, rejetant les autres dans l'ombre. Il a, par conséquent, en *oublié*.

\*

Dans son *Remède aux deux fortunes*, Pétrarque évoquait une modalité de sélection oubliée par le Vasari de l'*Introduction générale* : c'était la sélection du temps, même. Lorsque d'Argenville rédige son abrégé, le caractère grandiose de la peinture ne fait plus de doute<sup>278</sup>. Sans prendre de risque inutile, l'on peut supposer que la disparition du souci explicite de faire mémoire des différents textes, de Félibien, Roger de Piles à d'Argenville père, est bien une

<sup>276</sup>Sophie Lugon-Moulin, op. cit., p 54.

<sup>277</sup>Il y aurait beaucoup à dire sur la réception de l'œuvre de Vasari en France. Les discussions à propos de Vasari, rappelle Gabriella Rèpaci-Courtois, débutent à partir de la seconde partie du dix-septième siècle. Selon l'auteur, son influence est tout de même perceptible chez Blaise de la Vigenère, qui donne un résumé de la « doctrine » de Vasari dans un passage de sa *Suite de Philostrate* : « *Que bon temps devait être celui-là pour les excellents esprits, on le peut assez juger de cecy. Mais pour venir à nos peintres modernes qui n'ont pas été si exquis, & n'ont eu aussi le siècle si favorable, parce que le commun dire, Honos alit artes, on a peu voir en plusieurs grands ouvriers de notre age,, & un peu devant, combien l'imagerie & le relief ont servi à faire un bon peintre : côme en Michel l'Ange, qui a surpassé en l'une & l'autre toute cette dernière vollée d'excellents Maistres, depuis que les bonnes arts & sciences commencerent à se réveiller, il y peur avoir quelques cent ans & non plus[...]* ». Blaise de Vigenère, *La suite de Philostrate*, Paris, Abel Langellier, 1597, p 103. Voir : Rèpaci-Courtois « Gabriella. Vasari, source de Blaise de Vigenère ? », in *Revue de l'Art*, 1988, n°80. pp. 48-51.

<sup>278</sup>« Les honneurs, les bienfaits, les éloges que les plus grands princes ont accordés dans tous les temps, l'application même de quelques-uns d'entr'eux n'ont pas dédaigné de leur donner, ne doivent point étonner celui qui fera attention à la noblesse & à l'excellence de ces deux arts. Exprimer par un langage muet les ouvrages du Créateur, perpétuer la mémoire des choses passées, immortaliser un héros, illustrer une nation, est-il rien de plus grand ? » Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, op. cit.

preuve de la réussite des grandes lignes du projet de Vasari, celle-ci étant étendue, à la fin du dix-septième siècle, à une histoire « internationale » des différentes « écoles ». Pour Félibien seulement, cité là par d'Argenville, c'est bien « le temps & la mort qui mettent en plein jour le mérite ou les défauts des hommes, que l'envie ou la faveur ont tenu cachés pendant qu'ils ont vécu ». Ainsi il faut cacher ses goûts, prétendre à l'objectivité, éviter dans ce cas quelque « préférence nationale » avant la lettre, c'est-à-dire éviter les oublis dans l'espace, tout en laissant faire l'*œuvre du temps*, celui-ci étant le plus à même de sélectionner les artistes fameux. Car on ne peut se fier au *laus* de l'artiste de son vivant. L'historien ni ne doit ni ne peut se substituer à l'action du temps. C'est au contraire ladite action qui permet de déterminer pleinement les mérites d'un peintre, et, par conséquent, d'en écrire son histoire ! Comme nous sommes loin des préoccupations de Vasari !

Cette surprenante inversion rappelle une réflexion de Zola à propos de Jules Bastien-Lepage. Selon les termes de ce dernier, Bastien-Lepage fut le tenant d'un impressionnisme « corrigé, adouci, mis à la portée de la foule »<sup>279</sup>. L'écrivain qualifie le peintre de « petit-fils de Courbet et de Millet »<sup>280</sup>. Nous conviendrons qu'au regard d'une certaine histoire de l'art, ces deux derniers restent infiniment plus connus que Bastien-Lepage. Mais Zola mise justement sur l'idée de *filiation* : « [...] si nous étudions M. Bastien-Lepage peintre, nous voyons qu'il doit beaucoup aux impressionnistes ; il leur a pris leurs tons clairs, leurs simplifications et même quelques-uns de leurs reflets ; mais il leur a pris tout cela comme devait le faire un élève de M. Cabanel, avec une habileté extrême, et en fondant toutes les accentuations dans une facture équilibrée, qui fait la joie du public ». Cette formule, le succès qui en découle à l'époque, ne manquent pas d'inquiéter Zola : « Bastien-Lepage a réussi trop vite et trop bruyamment. Tous les grands créateurs ont rencontré au début de leur carrière une forte résistance, c'est une règle absolue, qui n'admet pas d'exception mais lui, on l'applaudit ». En convoquant une règle, Zola demande au lecteur d'attendre le *jugement du temps*. Là où Vasari œuvrait aussi à la gloire *présente* du peintre afin de contrer les effets du temps, Félibien, puis bien plus tard le Zola critique d'art, font confiance à l'*œuvre du temps* pour afin que soit révélée une gloire plus véritable que celle du *laus*. Ainsi, la brèche introduite dans l'histoire de Vasari n'est donc possible qu'à la condition même de son succès : c'est parce que l'on reconsidère les effets du temps, que l'on ne craint leurs actions destructrices, que l'on peut à nouveau introduire ceux-là dans le procès d'écriture de l'histoire.

L'écriture d'une histoire des artistes implique de nombreux problèmes, à commencer par celui de créer un « oubli » *illégitime*. Cela dit, ledit problème fut discuté par les académiciens,

---

<sup>279</sup> Emile Zola, in « Lettres de Paris. Nouvelles littéraires et artistiques – Salon de 1879 » in *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879.

<sup>280</sup> *Ibid.*



et cela d'au moins deux manières : la première correspond au caractère *topique* de l'histoire des *Vite* (« patriotisme » de l'historien), la seconde à son caractère prétendument *non-axiologique* (non hiérarchisation des artistes et profusion anecdotique). Si Félibien parlait « simplement » de « vies de peintres », c'était parce qu'écrire un tel livre supposait que ceux-là fussent illustres, alors même que Vasari insistait justement sur ce point afin d'étendre leur *fama*. Les prétentions à la « raison » et à l'« impartialité » du Grand Siècle, alors fondées sur une mémoire confondue avec l'histoire universelle<sup>281</sup>, ne pouvaient que minimiser les prétentions des historiens à participer de cette gloire, en privilégiant par exemple leurs compatriotes ou pire, en inventant des artistes<sup>282</sup>. En fait, les académiciens avaient bien pressenti que pour écrire une histoire, il fallait bon gré mal gré maintenir dans l'ombre certains artistes considérés comme mineurs, au regard d'une approche peut-être mieux définie que celle de Vasari. Non seulement, il était nécessaire de faire l'impasse sur les peintres mineurs pour que les mérites des peintres majeurs fussent tout à fait reconnus, mais il fallait pouvoir aussi discourir sur leurs œuvres sans pour autant nuire à leur mémoire<sup>283</sup>.

Mais une approche soit disant impartiale est somme toute aussi problématique que celle de Vasari<sup>284</sup>. On le sait, l'esthétique ne bénéficie pas de quelque neutralité politique. Ainsi la querelle du dessin et du coloris, nous rappelle Marc Jimenez, n'est pas pensable sans un examen des relations entretenues par l'« esthétique dominante » et le pouvoir absolu de Louis XIV (ce qu'Antonio Gramsci aurait appelé une « hégémonie culturelle »). En prétendant à l'objectivité, les académiciens reproduisirent ce qu'ils critiquaient chez les historiens italiens : ils défendaient autrement dit leurs compatriotes, les peintres français. Félibien a donc beau jeu de critiquer la partialité de Vasari en mettant en avant Poussin contre Rubens. L'histoire de Félibien « oublie » en apparence qu'elle participe d'une « mémoire » en objectivant, paradoxalement, son procès de sélection<sup>285</sup>, tandis qu'aux yeux de ce Français du dix-septième siècle, celle de Vasari « oublie » de sélectionner en se posant d'emblée comme une mémoire d'un genre plus sûr que celui des médailles. Mais des véritables médaillons aux médaillons de papier, l'histoire d'un Félibien comme celle d'un Vasari écartent, de fait, des artistes, au profit d'autres jugés plus méritants.

---

<sup>281</sup>Sur les liens entre mémoire royale, figure du monarque et histoire universelle, nous vous renvoyons à la troisième partie de ce travail.

<sup>282</sup>Germain Bazin, op. cit., p 83.

<sup>283</sup>« Comme l'on n'a pas lieu de craindre que l'intérêt ni l'envie me fassent rien dire qui soit désavantageux aux uns plutôt qu'aux autres, on peut croire que si j'en fais quelque jugement, ce sera dans dessein de nuire à leur mémoire, mais plutôt avec l'intention d'être utile à ceux qui étudient d'après eux lesquels doivent toujours considérer exactement ce qui est digne d'être imité & ne se pas laisser surprendre par des choses qui ne méritent pas d'être estimées. » André Félibien, op. cit., p 45.

<sup>284</sup>Quelques lignes plus bas, Félibien fait l'éloge de Poussin : « J'aurai pourtant cet avantage de parler avec éloge d'un Peintre François, qui a été l'honneur & la gloire de notre Nation, & qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la Peinture, comme d'entre les bras de la Grece & de l'Italie, pour l'apporter en France, où les plus hautes Sciences & les plus beaux Arts semblent s'être aujourd'hui retirés. » *Ibid.*

<sup>285</sup>Le frontispice doit nous faire relativiser cette remarque : Poussin est bien placé dans un médaillon, héritage du projet mémoriel de Vasari.

Nous l'avons dit, la « mémoire » produite par Vasari n'a jamais été pur archivage : s'il s'agissait d'édifier des *monumens* de papier pour pallier les destructions des *monumens* de pierre, encore fallait-il choisir des artistes à même d'accéder à la *dignité* de la biographie pour faire mémoire (*far memoria*). Il n'est alors pas surprenant que Vasari achève sa biographie de Raphaël sur de véritables louanges :

« En somme, il vécut non en peintre mais en prince. Ô peinture, art divin, tu pouvais t'estimer heureuse, possédant un maître dont le talent et les grâces aimables t'élevaient jusqu'au ciel ! Oui, tu pouvais te dire vraiment heureuse, car tes disciples, en marchant dans ses traces, s'inspiraient jusqu'au ciel !<sup>286</sup>»

Ce registre ne pouvait que susciter la condescendance d'un Félibien, qui, bien qu'élogieux, peignant Raphaël en « maître de l'art », n'insistant par moins sur ses apports<sup>287</sup>, choisissait en revanche un ton que nous qualifierions de pondéré. C'était sans doute oublier que la dignité biographique, reconquise au quinzième siècle par la *fama* poétique, ne pouvait être pensable qu'à partir du moment où l'activité du peintre se détachait tout à fait de celle de l'artisan, qu'elle s'approchait, autant que faire se peut, de la libéralité du prince. Par son *laus*, par ses exagérations, Vasari ne faisait donc que colporter la *bona fama* du peintre. L'auteur ne pouvant qu'insister sur la dignité intrinsèque de son sujet, il fallait donc que ces biographies continssent leur propre justification. Ce problème n'ayant visiblement plus cours dans la France du dix-septième siècle, Félibien ne retint alors que les exagérations de ce héraut de l'*eterna fama*. Là se situe, peut-être, le passage d'une figure à l'autre : au dix-septième et au dix-huitième siècle, il ne s'agit plus seulement de préserver les noms, mais aussi de discuter de leur place, sur les abords du temple de Mémoire<sup>288</sup>.

#### *Bilan et perspectives*

Au seizième siècle, l'oubli semble partie liée d'une mémoire conçue, par l'intermédiaire de la dignité biographique, comme dispensatrice de la *fama*. Mais contre l'oubli d'anéantissement, le projet de faire mémoire n'est pas moins solidaire d'un certain oubli d'occultation : il faut un peu de seconde mort pour que d'autres, dignes *a priori* des honneurs biographiques, aient les faveurs de la résurrection. Cette « mémoire sélective » crée de l'oubli à l'endroit même où elle entend lutter contre celui-ci. Il s'agit-là d'un véritable paradoxe historiographique, paradoxe ne pouvant être résolu qu'à la condition d'un certain nominalisme : en prétendant

<sup>286</sup>Giorgio Vasari, *Vies des artistes*, Paris, Ed. Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges, 2007, p 254.

<sup>287</sup>« Car si Raphaël a été le maître de l'Art, & qu'il en ait découvert les tresos, on peut dire aussi qu'il a donné moyen ) ses disciples & à ceux qui l'ont suivi, de s'enrichir de sa découverte » André Félibien, op. cit. , p 340.

<sup>288</sup>Sera étudiée l'image du temple de Mémoire dans la troisième partie de ce travail.

éviter à certains l'oubli d'anéantissement, l'historien pratique plus ou moins malgré lui un oubli d'obstruction<sup>289</sup>. Au moment où d'Argenville formule sa critique contre Vasari, l'histoire de l'art travaille donc avec quatre formes, avec quatre puissances d'oubli. Les deux premières sont illégitimes, la troisième est assumée, la dernière est ambiguë : il s'agit d'une part de l'oubli de *partialité*, et, d'autre part de celui de *profusion*. La troisième force est celle de l'oubli comme *œuvre du temps*. Peut-être aura-t-il fallu combattre l'action du temps, l'oubli d'anéantissement, pour espérer, une fois la mémoire fixée, faire à nouveau confiance aux forces positives de l'occultation, afin de prétendre ne créer rien d'autre qu'un bien légitime oubli, qu'un oubli d'omission. Enfin, la quatrième forme subvertit le projet même d'une lutte contre l'oubli : finalement bien éloigné de l'idée d'un archivage pur et simple, le modèle biographique produit paradoxalement un *oubli de sélection*, oubli peut-être plus profond que celui du temps<sup>290</sup>. Un siècle après Vasari, l'artiste doit se méfier du *laus* professé de son vivant ; dignement acquis, gloire et mérites doivent de fait passer les épreuves du temps et de l'oubli. La figure de la seconde mort, autrefois corrélée à une perception négative des effets du temps, n'occupe plus la même place dans le discours des historiens de l'art, ceux-là n'interrogeant pas explicitement l'impératif de préservation qu'entraînait la plume de leurs aînés italiens, la figure de l'oubli comme seconde mort n'étant devenue qu'un *topos*, et cela en deux sens : à la fois « fosse » et « lieu commun »<sup>291</sup>.

### *Des deux usages de la figure de la « seconde mort »*

Au seizième siècle, le faire-mémoire reposait sur l'idée qu'il était possible aux hommes dignes de gloire de parvenir à une reconnaissance éternelle, contenant, par analogie, quelque chose de la gloire divine. Ainsi, gloire céleste et gloire terrestre ne furent plus opposées avec la fermeté d'un Boèce du moment où il devint possible pour l'homme vertueux de prétendre dignement à la notoriété<sup>292</sup>. En fait, ce changement qualitatif s'appréhende dans le contexte

---

<sup>289</sup>Nous reviendrons sur ce problème de la reconnaissance dans la cinquième partie de ce travail, via l'étude, notamment, du travail de Braco Dimitrijevic.

<sup>290</sup>Nous étudierons les rapports entre histoire, mémoire, artistes et oubli dans la dernière partie de ce travail.

<sup>291</sup>Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, en 1785, dans ses *Vies des architectes depuis la Renaissance des arts*, poursuivant le travail de son père, déplore la préférence des historiens pour la peinture « sur ces deux sœurs, qui ne méritoient pas moins qu'elle d'exercer leur plume » reprenant le *topos* du temps dévoreur de choses (« la poussière du tombeau efface sensiblement le nom qui leur a survécu ; le temps dévore chaque jour les traces de leur histoire »). C'est donc pour « prévenir de ce malheur » que d'Argenville fils entreprend de faire l'histoire de Palladio, Soufflot, Mansard, Perrault, Delorme, déplorant l'absence de mémoires concernant les architectes et sculpteurs français. Contrairement à la peinture, victorieuse du célèbre *paragone*, sûre de sa mémoire au point que l'on ne *revienne plus*, ou pas, sur la nécessité de conserver, sculpture et architecture sont elles aussi vouées à un oubli en partie causé par l'absence de plume pour prêter la « voix » aux morts. Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts : avec la description de leurs ouvrages*, Paris, Impr. Desure l'aîné, 1787, pp 8-9.

<sup>292</sup>Avec l'individualisation de production artistique, la recherche de la gloire fut valorisée et ce jusqu'au dix-neuvième siècle, émergence d'une figure de l'artiste maudit qui n'en est encore que le revers. En effet, que l'artiste soit célèbre (gloire du « laus ») ou « oublié » (gloire posthume) ne modifie en aucun cas le postulat de départ : la reconnaissance se mesure au maintien *du nom glorieux dans le temps et cela contre le temps*.

humaniste de revalorisation de la dignité de l'homme, favorisant une remarquable extension de la gloire terrestre à celle de l'œuvre de l'artiste. Bien que relevant de la gloire poétique d'un Horace ou d'un Ovide, la gloire moderne n'est pas tout à fait identique à elle. Contrairement à la gloire antique, tournée vers l'avenir, celle de la Renaissance, consubstantielle à la naissance de ce que nous nommerions aujourd'hui archéologie, est tournée *du passé vers* l'avenir. Celle-ci n'est donc pas séparable d'une sensibilité grandissante pour la préservation, née peut-être d'une certaine anxiété face aux destructions perpétrées par le temps, la maladie et les hommes<sup>293</sup>. La séquence entamée au quatorzième siècle, retrouvant à partir de la fin du quinzième siècle la définition latine de la gloire, axée sur la *res publica*, le commun, le *legs*, s'épanouit sur les ruines du monde médiéval, par l'essor de la technique, de l'imprimerie plus particulièrement, support privilégié de la diffusion des œuvres<sup>294</sup>. Meilleur inducteur de la mémoire publique que les *monumens* de pierre, le livre apparaît comme le dispositif le plus adéquat pour fixer ladite mémoire. Ce dispositif de préservation part *du passé*, il puise son inspiration dans les vers célèbres d'Horace, mais il se tourne *vers* l'avenir, le livre imprimé, sa diffusion égalant en tous points les trompettes de Dame Renommée<sup>295</sup>. La renommée, malgré les prétentions à l'objectivité des académiciens, n'est pas séparable d'un certain « patriotisme », aux « mémoires » conglomérées autour d'un *commun*, allant graduellement du politique à l'esthétique. Il n'est dans ce cas pas surprenant que la gloire terrestre ait été revalorisée au moment même où les régimes politiques commençaient ce long procès de sécularisation aboutissant, à terme, aux états modernes. Ainsi, le désir de gloire ne fut mis en avant qu'au moment où celui-ci participait de la *res publica*, de la chose publique, formant en quelque sorte le socle historique de la conception moderne de la mémoire.

Il reste qu'une approche purement historique ne suffit pas à dessiner les contours d'une figure se tenant au carrefour de plusieurs conceptions du temps, de l'éternité, de l'oubli. Il faut échapper à la diachronie, pour rechercher, sur une période plus vaste, le différent et le même, pour ainsi dessiner les contours de ce qui pourrait être une première figure de l'oubli. La figure est à mi-chemin, donc, de la représentation et des représentations : pour dessiner les contours d'une figure, il faut arrêter un train en marche, à la manière du personnage de la *Flèche Jaune*, le héros de la nouvelle de Viktor Pelvine. Il y a bien sûr de l'arbitraire dans ce

<sup>293</sup>Sur le devenir de cette sensibilité, du trop plein à l'excès, nous renvoyons le lecteur aux deux dernières parties de ce travail.

<sup>294</sup>La dégradation nous semble liée, en autres, à l'essor de cette même technique, qui, de support privilégié de la mémoire, a amené à la destruction du « bien commun », de la mémoire publique. Les conflits actuels de mémoire reflètent moins une « hypertrophie mémorielle » qu'une forme d'atomisation de celle-ci. Il s'agit bien d'un saut qualitatif : le legs, la commémoration, ne sédimentent plus, ils divisent, parcellisent en de multiples intérêts parfois contradictoires.

<sup>295</sup>En ce sens, les *Vite* de Vasari sont autant un point de départ pour l'histoire de l'art qu'un aboutissement, et même une extension, du procès de sécularisation du vocabulaire de la gloire. En reprenant les plus belles pages d'Horace, Vasari donne à son projet les gages du passé, tout en produisant une réponse concrète au problème très concret de la destruction des œuvres. Le dix-septième siècle critiqua le *monumentum* des *Vite* parce qu'il n'était pas une histoire d'œuvres. Or, l'histoire conçue par Vasari n'est pas dissociable de la *virtù* italienne : puisque ses œuvres font la renommée de sa cité, l'artiste et ses vertus, son désir de gloire, sont dignes d'être portés aux nues.

geste et l'on pourrait d'ailleurs s'interroger sur ce qui semble une non-figure, creux de l'estompement des choses sous l'action du temps. Mais on peut d'ores et déjà imaginer ce que pourrait être une figure de l'oubli entre le quatorzième et le seizième siècle. On peut imaginer de quelle manière les mentalités de cette époque représentaient et se représentaient ce qui échappe paradoxalement à la représentation. Ce que nous appelons figure, par concomitance et par accumulation, correspond à des séries d'images, chacune d'elles ayant ses différences, série formant en quelque sorte un « syntagme », une « prose », qu'il nous faut pourtant embrasser d'un seul geste. Si les figures littéraires de l'oubli, telles que la seconde mort, trouvent leurs lieux dans les textes eux-mêmes, les figures plastiques, quant à elles, se perdent dans les détails, dans la minutie des peintures, des enluminures et des eaux-fortes.

Toujours est-il que la figure de la seconde mort se trouve à la jonction de deux conceptions de la notoriété. Elle implique par conséquent deux usages. D'un côté, la seconde mort participe d'une réflexion sur la « vaine gloire », sur l'oubli provoqué par le temps « mangeur de choses », destructeur de traces ; de l'autre, cette figure prend part à la réhabilitation de la *fama* politique (et poétique!), véritable entreprise de préservation, voire de « résurrection » du nom des hommes illustres, obstrués par l'oubli. Notre figure de l'oubli s'inscrit donc dans un attermoiement : celle-ci n'est pas seulement le reflet de l'action irrémédiable du temps, image de la faillite de la mémoire terrestre ; elle est également une figure d'obstruction contre laquelle l'historien *peut* lutter, par l'intermédiaire de Dame Renommée, qui *suscite à nouveau* le nom des morts.<sup>296</sup> La seconde mort n'implique donc pas une seule forme de l'oubli, mais bien deux : d'un côté, elle est figure d'un processus achevé, d'un oubli d'anéantissement des vanités terrestres et de leurs fragiles *monumens* ; de l'autre, elle fait image d'un état qui doit être passager, simple oubli d'obstruction d'une mémoire publique pensée comme analogie que la mémoire divine<sup>297</sup>. Cette différence qualitative ne tient pas pour autant de la rupture<sup>298</sup> : les deux usages de la figure cohabiteront<sup>299</sup>, et ce jusqu'à ce que l'histoire s'imagine, peut-être à tort, sûre de recouvrer tôt ou tard sa mémoire.

---

<sup>296</sup>Cette distinction relève de deux conceptions de l'oubli : oubli comme effacement, comme perte, d'une part, oubli comme amoindrissement, comme obstruction, d'autre part. Cette équivocité est au cœur de l'*oblitare* latin, et plus, récemment, de l'*obliterer* français.

<sup>297</sup>L'image de la mémoire divine était semble-t-il réservée à la mémoire dite « individuelle », notamment chez Augustin, qui développe une vision tripartite de la mémoire dans son fameux *De Trinitate*. Il ne peut, en tout cas avoir d'autre oubli qu'un oubli d'obstruction, l'oubli total relevant moins d'une « réalité » que du péché (oubli de Dieu). L'oubli d'anéantissement était naturellement réservé aux témoignages de la mémoire publique, qui, en opposition à la mémoire divine, étaient autant de marqueurs temporels voués à la corruption des années. En substituant, pour la mémoire publique, un oubli d'obstruction à un oubli d'anéantissement, on donne à celle-ci un pouvoir de « résurrection », d'« anamnèse », dont elle ne pouvait user auparavant.

<sup>298</sup>Qu'il soit prétexte à la méditation ou à l'écriture de l'histoire, le temps est ontologique, il se mesure à ses effets, à son pouvoir d'effacement.

<sup>299</sup>Une figure n'est pas un signifiant renvoyant en toute clarté à un signifiant qui aurait pour nom « chose ». Tout l'enjeu de cette partie consiste au contraire à montrer qu'il y a bien deux formes de l'oubli, l'une d'anéantissement, l'autre d'omission, qui sont à l'œuvre au *cœur même* de cette figure. Il n'y a donc pas de passage d'une figure de l'oubli à l'autre, ni d'une forme à l'autre, mais bien une modification concrète d'un *usage*. En étudiant en détail l'usage fait par Vasari de cette figure, nous espérons avoir montré que cette modification s'inscrit dans un cadre aussi bien esthétique que culturel ou politique. Dans la seconde partie, *In oblivionem patriae*, nous approfondirons, à partir d'une question d'interprétation, les rapports entre formes, figures, mutations politiques.

L'usage de cette figure de l'oubli n'est donc pas séparable de la formation des mémoires communes, et ce jusqu'à la formation des mémoires dites « nationales »<sup>300</sup>, quand bien même celles-ci se voulassent, un temps, universelles ou absolues. Cela dit, une telle étude nous mènerait bien au-delà des prérogatives de cette partie<sup>301</sup>. Là se situent, brossés à grands traits, les contours de cette première figure de l'oubli.

\*

Il serait évidemment présomptueux d'établir un certificat de décès de la gloire terrestre. Mais les mots « gloire », « renommée », appartiennent maintenant à d'autres siècles ; ils sont en déclin. Au sortir de la guerre, le pessimisme d'Hermann Hesse trouve son amère confirmation dans les propos de Curzio Malaparte. Dans son célèbre roman *La peau*, suite directe de *Kaputt*, on trouve un passage au moins aussi singulier que celui du *Loup des Steppes*, que nous avons évoqué au tout début de cette partie :

« C'était un visage de chair (une chair de fœtus et, en même temps, de vieillard, la chair d'un fœtus de vieillard), un miroir où la grandeur, la misère, la superbe, la lâcheté de la chair humaine éclataient dans toute leur stupide gloire. Ce qui me parut surtout merveilleux dans ce visage, c'était ce mélange d'ambition et de désillusion, d'insolence et de tristesse, propre au visage de l'homme. Et pour la première fois, je vis la laideur du visage humain, ce qu'à de répugnant la matière dont nous sommes faits. Quelle sale gloire, pensais-je, est dans la chair de l'homme ! Quel misérable triomphe est dans la chair humaine, jusque dans la saison fugitive de la jeunesse et de l'amour ! »<sup>302</sup>

Ce terrible *ecce homo*, présentation de Mussolini lui-même, après qu'il fut exposé Piazzale Loreto, véhicule une conception de la gloire essentiellement négative. L'homme ne peut prétendre qu'à une stupide gloire ; la fin abjecte de Mussolini n'étant finalement que la conséquence de cette « sale gloire » contenue dans la « chair de l'homme ». Cette vision de la gloire, qui n'est certes pas nouvelle, reparaît après que les idées du *legs*, de l'éternité, furent passées aux mains de régimes s'étant engagés sur la voie que l'on connaît. Avec leur disparition, croulant sous des ruines n'ayant que peu de rapport avec celles causées par l'action du temps, les mots employés, gloire, renommée, furent à nouveau voilés par les poussières de la suspicion. « Bien terrible est la tyrannie de la vaine gloire » (Jean Chrysostome, *Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants*).

---

<sup>300</sup>Nous abordons cette question dans la seconde partie, intitulée « In oblivionem patriae ».

<sup>301</sup>Nous traiterons de l'élaboration de la mémoire nationale, des *monuments* et de la relation à l'oubli comme « figure du voilement » dans notre troisième partie.

<sup>302</sup>Curzio Malaparte, *La peau*, Paris, Ed. Denöel, Coll. Folio, 1949, p 424.



*In oblivionem patriae*





**[fig 1]** *In oblivionem patriae*, gravure figurant dans l'édition Wechel des *Emblèmes* d'André Alciat (1536), attribuée au graveur Mercure Jollat.

Un point de départ à l'étude d'un emblème : Erasme et l'adage « Lotum gustavit » – Emblème, image, interprétations : sens et contresens – Des figures de l'amour et du désamour de la patrie – L'oubliance du pays, des formes et des figures.

Une gravure, un titre, un poème. Une phrase, l' « oubli de la patrie », une référence à un épisode de l'*Odyssée*, plusieurs personnages couchés sous un arbre aux traits féminins, tout cela dans un livre d'emblèmes du seizième siècle. Dès le départ, la traduction pose problème : doit-on nommer une figure « oubliance du pays » ou bien « oubli de la patrie » ? Il ne s'agit pas là d'un excès de subtilité : le titre éclaire-t-il l'image, lui donne-t-il tout son sens ? Ne risque-t-il pas au contraire d'empêcher tout autre regard sur elle ? La figure précédente était traversée par au moins deux forces : l'une tenait d'une réflexion sur les vanités et l'autre d'une pensée de la postérité. L'une faisait de l'oubli le corollaire irrémédiable de l'action du temps, l'autre une sorte d'opposant contre lequel il était nécessaire de lutter. La figure de la seconde mort, se fût-elle incarnée en peinture, gravure, dessin, fût-elle purement littéraire, renvoyait donc à deux blocs, deux ensembles culturels. Mais il ne s'agissait pas là de continents ou d'entités étrangères : les deux formes de l'oubli, les deux ensembles de textes, de paroles, d'images, se croisaient, se recouvraient selon divers usages, aspirations, désirs. Notre approche consistait à faire en quelque sorte la généalogie d'une figure généralement employée lors de l'édification d'une mémoire publique. Le but de cette seconde partie consiste cette fois-ci à approfondir une mutation culturelle et politique majeure au seizième siècle français, plaçant l'idée de *patrie* au centre de la conception moderne de la puissance publique, par le biais de l'étude serrée d'une figure, de ses usages et de ses relations aux diverses formes de l'oubli,

Il sera pour cela nécessaire d'appréhender la figure dans son site. De même que l'emblème n'est pas réductible à une image gravée, la figure déborde cette dernière, elle possède sa durée spécifique, son mouvement propre. Mais d'un autre côté, la figure s'appréhende toujours dans un lieu : si le livre d'emblèmes consiste en un point de rencontre entre la gravure, l'imprimerie, la poésie, s'y tient de surcroît la figure d'*In oblivionem patriae*. Ainsi, la figure s'impose à la fois de l'extérieur, sur l'image et le texte qu'elle inspire, comme elle se tient dans le subtil maillage du visible et du dicible. Cela dit, l'une des caractéristiques notables de l'emblème réside sans doute dans l'impossibilité d'une analyse pure et simple de l'image gravée. Pire, l'image pourrait à bien des aspects paraître secondaire : le poème, la parole, dominant. Pourtant, la gravure produit elle aussi du sens : sans être parfaitement autonome,

elle participe de la production d'un discours apportant en quelque sorte un surcroît de lisible au poème. S'agissant d'une étude de la figure, il faut néanmoins se méfier d'une partition aussi tranchée que celle formée *a priori* par le couple dicible/visible. En effet, les interprétations, le discours, les textes, ne participent-ils pas autant que les images de geste que serait la figure ? Complexe, *In oblivionem patriae* entraîne dans son sillage un tourbillon de paroles. Nous proposons par conséquent d'étudier la figure sans discriminer visible et dicible. Nous aimerions prendre au sérieux le discours, en ce qu'il produit des images, et les images, en ce qu'elles suscitent symétriquement du discours. Une étude serrée de la figure consistera donc moins en un partage du dit et du vu qu'en la compréhension d'un geste. Amorcé par le récit homérique, repris dans l'Europe de la Renaissance, ledit geste se poursuivrait enfin dans le déracinement décrit plus tard par Simone Weil. L'étude de cette seconde figure se confondra dès lors avec celle d'un geste poétique, graphique, pour ne pas dire *sensible*.

De l'emblème, de l'image gravée et de la figure seront tirés les trois grands axes de cette seconde partie. Avant de déterminer les formes de l'oubli renvoyées par *In oblivionem patriae*, il sera bien nécessaire de recenser dans un premier temps les principales interprétations de cet *emblème*. Il paraît bel et bien indispensable de se plonger dans les diverses interprétations du texte homérique, puis dans celles concernant l'emblème en tant que tel. Au fil des éditions, des gravures de Mercure Jollat, de Pierre Eskrich, de Bernard Salomon, nous chercherons les origines, les différences et répétitions de ce qui forme avec le texte la chair de l'emblème. Plusieurs interprétations seront donc dégagées : une établira un rapport entre la figure d'*In oblivionem patriae* et l'oisiveté<sup>303</sup>, tandis qu'une autre fera de celle-ci image de l'acculturation. Nous verrons que l'emblème, parce qu'il est aussi une image, résiste à toute interprétation définitive. Si le poème d'*In oblivionem patriae* évoque l'épisode d'Ulysse chez les Lotophages, le motif de l'arbre féminin, apparaissant dans les éditions du célèbre livre d'emblèmes d'André Alciat jusqu'à la première moitié du dix-septième siècle, est quant à lui issu des *Fastes* et des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans un second temps, nous glisserons donc d'une étude de l'emblème à celle de l'*image*, en examinant entre autres ce curieux ajout iconographique. L'association de l'équipage d'Ulysse sous l'emprise de lotos et de la nymphe Lotis relève-t-elle de la libre invention du graveur ou bien d'une interprétation erronée du texte d'Alciat ? Apporte-t-elle quelque chose à l'appréhension de la figure ? Ce détour par une iconographie latine devrait non seulement permettre de mesurer les limites d'une interprétation arrêtée de l'emblème, mais aussi d'étendre la compréhension de la figure qu'il contient. Ainsi, dans un troisième temps, nous proposerons de poursuivre notre réflexion en

---

<sup>303</sup>Nous verrons qu'il ne s'agit plus de la mise en figure du procès de destruction de la mémoire de la réputation, mais plutôt d'un rapport plus intime à l'oubli de soi, à sa propre mémoire, bien avant l'émergence de quelque chose comme une « psychologie ». A propos de l'émergence d'une psychologie de la mémoire, nous renvoyons le lecteur à la quatrième partie de ce travail.

étudiant cette fois-ci les implications de la *figure*, nous aidant notamment du couple formé par *l'amour du pays*, d'une part, et *l'acculturation*, de l'autre. À quelles formes de l'oubli renvoie par conséquent la figure de *In oblivionem patriae* : oubli du retour ? Oubli de soi ? Oubli du pays natal ? Acculturation ?

La figure d'*In oblivionem patriae*, fût-elle exclusivement centrée sur l'oubli de soi, ne s'inscrit pas moins dans un contexte politique touchant à la formation plus générale de la puissance publique. Il s'agira par conséquent de montrer que la figure d'*In oblivionem patriae* se situe au carrefour d'une patrie entendue comme *pays* des pères et d'une patrie comprise comme périmètre de l'*État*, figure-passage, figure-symptôme, figure-témoin d'une mutation déterminante pour l'étude de la mémoire publique. À l'impossibilité de fixer le *sens* définitif de l'emblème, nous voudrions dès lors substituer la possibilité d'une compréhension plus fine des enjeux posés par la figure qu'il contient. En fait de sens, il se peut en effet que la figure d'*In oblivionem patriae* s'inscrive dans une *direction*, participant alors aux modifications du rapport de l'homme à sa patrie, à l'*État*, à sa propre langue<sup>304</sup>. C'est donc montrer que la figure relève non seulement d'un geste, mais aussi d'un entrelacement : aussi contient-elle son lot d'ambiguïtés, de contresens, d'anachronismes. Telle est l'ambition de cette seconde partie : examiner cet entrelacement entre les formes de l'oubli venant à la parole et les figures, afin de replacer ledit entrelacement dans le cadre général de la formation de grands ensembles culturels et politiques.

### *Un point de départ à l'étude d'un emblème: Erasme et l'adage « Lotum gustavit »*

Dans les *Adages*, une anthologie de textes grecs et latins compilés et commentés par Erasme, se trouve un texte intitulé *Lotum Gustavit*<sup>305</sup>. L'auteur y mentionne l'« histoire des Lotophages » (*fabula Lotophagorum*), les voyageurs ayant goûté du Lotus (*Lotum gustavisti*) contractant l'oubli du retour (*obliti reditus*), celui-ci les rendant « oublieux de leur pays » (*advenarum oblivionem patriae*). Citant Dioscoride, Theophraste et Pline, Erasme ne produit pas à proprement parler d'interprétation, dans ce qui ressemble parfois à une riche compilation de sources. Cette anthologie, célèbre en son temps mais aujourd'hui à demi oubliée, fut certainement portée à la connaissance du jeune et néanmoins brillant Andrea Alciati ; on se souvient d'« André Alciat », juriste et humaniste d'origine milanaise, pour son *Emblematum liber*, ouvrage devenu célèbre par la suite et cela pendant près d'un siècle et demi. Dans l'Europe du seizième siècle, Alciat est un universitaire reconnu ; il entretient une

<sup>304</sup>Cette partie, bien que située dans des plus intimes de la mémoire et de l'oubli, contient donc, en creux, une réflexion sur la formation de l'entité « patrie ». Nous examinerons les implications de ces mutations en terme explicitement mémoriels (plus particulièrement, l'émergence de l'idée d'une mémoire de la Nation) dans la troisième partie de ce travail.

<sup>305</sup> L'on sait qu'Erasme admirait beaucoup Alciat.

correspondance avec Erasme, celui-ci admirant dès 1521 un savoir qualifié de « presque incroyable » pour son âge<sup>306</sup>. C'est un humaniste ayant enseigné à Avignon, Bourges, Milan... La première édition des *Emblèmes*, ouvrage influencé en premier lieu par l'épigraphie latine<sup>307</sup>, voit le jour en 1531 à Ausbourg<sup>308</sup> ; à partir de 1534, date de la parution de l'ouvrage en France sous la direction du libraire Chrétien Wechel, le livre connaît un retentissement international<sup>309</sup>, comme en témoignent ses multiples éditions en langue latine, en français, en italien, en espagnol, ainsi que le succès immense qu'aura ensuite, de manière générale, le genre du livre d'emblèmes<sup>310</sup>. Se trouvent dans l'ouvrage d'Alciat d'énigmatiques poèmes, influencés, donc, par le modèle épigraphique<sup>311</sup>; à chaque poème sont associés une devise, ainsi qu'une gravure<sup>312</sup>. C'est semble-t-il sur la suggestion d'un ami de l'auteur, l'humaniste Konrad Peutinger, que l'imprimeur fit ajouter au texte latin des gravures sur bois<sup>313</sup>. Bien que cet agencement puisse *a priori* renvoyer à une structure tripartite<sup>314</sup>, il faut garder à l'esprit que les gravures furent ajoutées au texte *a posteriori*<sup>315</sup> et qu'Alciat, n'ayant vraisemblablement revu celles-ci qu'au moment de l'édition de 1534<sup>316</sup>, n'a pas à proprement parler « conçu » le livre d'emblèmes<sup>317</sup>.

Depuis une quarantaine d'années, beaucoup de choses ont été dites et écrites à propos des livres d'emblèmes ; il s'agit moins d'entrer dans les subtilités de l'emblématique que d'examiner une surprenante figure de l'oubli. Cela dit, l'examen d'une figure ne peut être réduit à celui de l'image. Car du moment où la nature de l'emblème est composite, l'examen des rapports entre texte et image se révèle en de nombreux points problématique. Il faut garder à l'esprit que ces gravures, bien qu'ayant dépassé les frontières « non seulement

---

<sup>306</sup>Erasme, *La correspondance d'Erasme, volume IV*, Bruxelles, Ed. Presses Académiques Européennes, 1970.

<sup>307</sup>Pierre Laurens « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche » in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149<sup>e</sup> année, N. 2, 2005. pp. 883-910.

<sup>308</sup>Par l'imprimeur Henrich Steyner. Les gravures sont attribuées à Jörg Breu le jeune.

<sup>309</sup>Voir Jean-Marc Chatelain : *Livres d'emblèmes et de devises : une anthologie (1531-1735)* (Paris : Klincksieck, 1993 ; in-8°, 182 pages, illustrations), *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1994, vol. 152, n° 1, pp. 277-279.

<sup>310</sup>Le terme même d'emblème a été remis à la mode à la Renaissance. Il eut plus de cent éditions d'*Emblemata*

<sup>311</sup>Laurens Pierre. L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149<sup>e</sup> année, N. 2, 2005. pp. 883-910.

<sup>312</sup>La recherche récente ne peut qu'entrer en contradiction avec l'interprétation de Carlo Ginzburg, p.

<sup>313</sup>Alison Adams « La conception et l'édition des livres d'emblèmes dans la France du xvii<sup>e</sup> siècle », *Littérature* 1/2007 (n° 145), p. 10-22.

<sup>314</sup>Soit un titre, un poème et une gravure.

<sup>315</sup>Il y aurait une « édition fantôme » du livre, imprimée sans gravures une dizaine d'années plus tôt. Pour le compilateur Jean-Pierre Nicéron, Alciat aurait composé la première version contenant une centaine d'emblèmes environ et édité celle-ci à Milan en 1522.

<sup>316</sup>Au 104 emblèmes de l'édition de 1531 ont été ajoutés neuf emblèmes. Le tout est nouvellement illustré, sans doute par le graveur Mercure Jollat, qui illustra le *De Dissectione partium corporis* de Charles Estienne.

<sup>317</sup>Dans sa préface dédiée à Peutinger, Alciat se veut avant tout poète : Pendant que enfans au jeu de noix se amusent, / Et les plus grands souvent aux dez se abusent, / Pendant que aucuns auz cartes perdent temps. Jay cy dresse (selon que jentends) / Quelques propos composez par hystoires.

nationales, mais aussi confessionnelles »<sup>318</sup>, ne sont pas à proprement parler autonomes. La structure de l'emblème pose à elle seule de nombreux problèmes interprétatifs. Peut-on étudier l'image pour elle-même ? Cette dernière est-elle forcément subordonnée au poème ? Connaît-elle au contraire une certaine autonomie ? Peut-elle apporter un éclairage sur le sens du texte ? Bien des images paraissent aujourd'hui mystérieuses. Le succès manifeste d'*Emblematum liber* laisse supposer que les lettrés du seizième siècle étaient capables de déchiffrer ces emblèmes, pour lesquels des manuels apparurent<sup>319</sup>. De plus, le succès des livres d'emblèmes participe d'un accroissement de l'intérêt de la Renaissance pour l'hermétisme, le *Songe de Poliphile*, signé Francesco Colonna, rencontrant le succès que l'on connaît. *Emblematum liber* connaîtra plusieurs traductions : en 1536, il est mis en rimes françaises par Jean Lefèvre, imprimé à Paris sous le titre de *Livret des Emblèmes*<sup>320</sup> par C. Wechel. Sur les cent treize emblèmes contenus dans l'édition de 1536<sup>321</sup>, l'un porte le titre mystérieux d'*In oblivionem patriae*<sup>322</sup> :

*Iamdudum missa patria, oblitusque tuorum,  
Quos tibi seu sanguis, sive paravit amor,  
Romam habitas, nec cura domum subit ulla reverti,  
Aeternae tantum te capit urbis honos.  
Sic Ithacum praemissa manus dulcedine loti  
Liquerat & patriam, liquerat atque ducem.*

Voici comment Jean Lefèvre traduit ces distiques :

*Depuis que tu te tiens a Romme  
Tu as oublié tes amys  
Et tous tes parens: ainsi comme  
Les gens par Ulixes transmis.  
Qui furent ainsi que endormis  
Quand du fruit de Loton tasterent:  
Et d'eulx fust tel oubly commis  
Par la douceur qu'ilz y gousterent.*

<sup>318</sup>Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Ed. Verdier, Coll. Verdier/Poche, p. 172.

<sup>319</sup>Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, Paris, 1636.

<sup>320</sup>Andrea Alciato, *Livret des Emblemes*, Paris, Ed. Chrestien Wechel, 1536.

<sup>321</sup>Les éditions ultérieures verront croître le nombre de leurs emblèmes. *In oblivionem patriae* n'apparaît ni dans l'édition de 1531, ni dans celle de 1534. A ce sujet, lire Stéphane Rolet, « Le grand œuvre d'Alciat », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5.

<sup>322</sup>Voici une traduction littérale : « Tu as renoncé depuis longtemps à ton pays et, oublieux de tes propres gens, de sang ou d'amour, tu habites Rome, et aucune pensée du retour à la maison ne se produit en toi. Seule la gloire de la cité éternelle te possède, comme pour le détachement d'avant-garde des habitants d'Ithaque, qui par la douceur du lotus, avait abandonné son pays et son chef ».

L'*Obliance de ton pays* est caractérisée par son étrange gravure [fig 1]. On y voit donc un arbre à la silhouette anthropomorphique, presque féminine ; cinq personnages masculins se tiennent autour du tronc et l'un d'eux, à droite, mange ce qui ressemble à un fruit<sup>323</sup>. Parmi ces personnages, deux sont vêtus en militaires, à gauche ; l'un désigne l'arbre tandis que l'autre tend ledit fruit. En fait, le poème fait allusion à un épisode peu représenté de l'*Odyssée*, survenant au chant IX :

*Alors, pendant neuf jours, des vents funestes m'emportèrent  
Sur la mer poissonneuse, et le dixième on atteignit  
Le pays des mangeurs de fleurs, appelés Lotophages*<sup>324</sup>

À la suite de leur départ de Troie, Ulysse et son équipage sont attaqués par les Cicones. Les Cicones, vengeant la mise à sac de leur cité par les Grecs, mettent la flotte d'Ulysse en déroute, non sans massacrer une portion non négligeable des équipages. Mouillant près de l'île des Lotophages (*Lotophaoi*) après une tempête de plusieurs jours, Ulysse envoie en éclaireurs quelques-uns de ses compagnons « enfin de reconnaître à quels mangeurs de pain appartenait cette contrée »<sup>325</sup>. Or, ceux-là ne reviennent pas, puisqu' :

*Aussitôt ils partirent se mêler aux Lotophages ;  
Ceux-ci, bien loin de méditer le meurtre de nos gens,  
Leur firent manger du lotos au cours de leur repas  
Or quiconque en avait goûté le fruit doux comme miel  
Ne voulait ni revenir ni donner de nouvelles*<sup>326</sup>

Les amis d'Ulysse ne reviennent pas seulement parce qu'ils ne le veulent pas, mais parce que l'idée même du retour (*nostoi*) est chez eux oubliée. Ainsi, se repaissant du lotos au cœur de leur repas, ils sont entrés dans ce qu'Homère appelle l'oubli du retour. On comprend que cette « oubliance » du retour entraîne chez le consommateur de lotos un bien-être manifeste, Ulysse étant alors contraint « de les [ses amis] ramener de force, en pleurs, à nos vaisseaux », afin de « les tirer et les mettre à fond de cale sous les bancs ». Confronté aux Lotophages, Ulysse réagit d'ailleurs en plusieurs temps : d'abord, il constate que sous l'effet du lotos ses amis ne veulent « ni revenir ni donner de nouvelles » ; puis en exhortant son équipage « de monter au

---

<sup>323</sup>Le mot « patrie » n'apparaît plus tardivement en France. On ne trouve pas ce terme avant 1500, *Patria* étant plutôt traduit par le mot « pais ». Il devient courant à partir de 1540. Le terme de « patrie » apparaît dans le commentaire de l'édition de 1615. A ce sujet, voir l'article de William Kemp, « L'introduction et la diffusion de patrie en français au seizième siècle », in *Interpreting the History of French: A Festschrift for Peter Rickard on the Occasion of His Eightieth Birthday*, Ed. Rodopi B.V., Amsterdam – Ney-York, 2002.

<sup>324</sup>Homère, *L'odyssée*, Paris, Édition de la différence, 1991, p 243.

<sup>325</sup>*Ibid.*

<sup>326</sup>*Ibid.*

plus vite à bord de nos rapides nefes », il prend conscience que cet oubli concernera fatalement celui du retour au pays (« de peur que le lotos ne fit oublier le retour »). L'épisode des Lotophages met donc Ulysse à rude l'épreuve : lui qui n'a visiblement pas consommé le fruit du lotos est contraint de ramener de force son équipage, afin d'éviter que celui-ci n'oublie le but premier de leur entreprise. Par conséquent, l'oubli provoqué par le fruit du lotos n'empêche pas seulement de méditer sur les meurtres des Grecs, comme le ferait le *Nepentès*, cette drogue entraînant l'oubli des maux. Ceux qui consomment le fruit du lotos oublient l'idée même du retour. Ledit fruit relève, sinon du poison, d'un puissant narcotique du moins<sup>327</sup> : en effet, l'exotique pharmacopée ne se contente pas de panser les maux, puisqu'elle entraîne fatalement l'oubli des causes. Ce faisant, le fruit annule la volonté même du retour, bloquant à jamais l'équipage sur une île lointaine, située bien au-delà de la Borée. En incitant l'équipage à consommer quotidiennement le lotos, les Lotophages instillent donc un mal plus grand encore que le souvenir des massacres perpétrés précédemment par l'équipage d'Ulysse<sup>328</sup>.

Dans l'*Odyssée*, Homère met en œuvre plusieurs formes de l'oubli, formes différentes, quoique complémentaires, chacune matérialisant un danger, un empêchement pour le héros. Mais peut-être faut-il distinguer particulièrement l'oubli du retour, d'une part, et l'oubli de la terre natale, d'autre part : bien que les deux formes de l'oubli fassent obstacle au retour d'Ulysse, celles-ci ne se saisissent pas tout à fait du même objet. Ainsi, dans le chant X de l'*Odyssée*, la forme de l'oubli pratiquée par Circée n'affecte pas l'idée du retour, mais bien le souvenir même de la terre natale<sup>329</sup>. Au contact de Circée, Ulysse fera à nouveau les frais de la puissance de l'oubli ; la crainte exprimée au contact des Lotophages, la peur que l'oubli du retour eût provoqué celui de la terre natale, en quelque sorte se confirme. Des Lotophages à la magie de Circée, l'effet miroir est d'ailleurs saisissant : l'oubli Circéen affecte d'abord l'oubli du pays, amenant par cela l'oubli du retour, tandis que l'oubli des Lotophages, en provoquant l'oubli du retour, entraîne ensuite celui de la terre natale. Dans ce cas, les Lotophages ne sont-ils pas des voyageurs eux-mêmes égarés par cette terrible pharmacopée, restés là, voyageurs prisonniers de leur éternelle hébétude, plongés, ainsi, dans l'oubli de leur pays ?

---

<sup>327</sup>« Les nourritures d'oubli, thème de nombreuses légendes folkloriques, sont à la fois un mal et un bien, poison et remède. » In Michèle Simondon *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du VK siècle avant J.-C. : Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris, Éd. Les belles lettres, Coll. Études mythologiques, 1982.

<sup>328</sup>Michèle Simondon consacre de très belles pages aux formes antiques de l'oubli. Celle-ci distingue deux natures de l'oubli, « nettement distinctes chez Hésiode comme chez Pindare » : soit l'oubli est un « effet de Mnémosyne », « maîtresse d'oubli, d'un certain oubli », comme l'oubli des souffrances, image spécifiquement hésiodique, soit l'oubli est lié à des « puissances nocturnes », investissant de fait un champ négatif. Dans l'*Odyssée*, l'auteur distingue au moins trois formes négatives de l'oubli : l'oubli des Lotophages, comme oubli du retour, l'oubli de Circée, comme oubli de la terre natale, et l'oubli de Calypso, comme promesse d'immortalité. *Ibid.*

<sup>329</sup>Si « La drogue de Circée paraît beaucoup plus redoutable que les fruits du lotos », c'est qu'au-delà du retour elle ôte directement le souvenir du pays. *Ibid.*, p 138.



Platon à Théophraste et de Pline à Plutarque<sup>330</sup>, l'épisode des Lotophages fit l'objet d'un nombre non négligeable de commentaires. Cherchant parfois une réalité géographique<sup>331</sup> à l'île des Lotophages comme une réalité botanique au lotos<sup>332</sup>, les commentateurs suscitèrent même l'ironie d'un Philostrate<sup>333</sup>. Ainsi, le mot « lotos » a recouvert dès l'antiquité de nombreuses variétés de plantes ; rien de plus différent en effet que le *lotos celtis*, le *lotos herba* ou le *nymphaea lotos*..., la place de l'imaginaire étant restée cela dit très importante<sup>334</sup>. Mais les Lotophages, fussent-ils nommés « mangeurs de Fleurs », mangeaient bel et bien un *fruit*, cette plante magique suscitant chez les commentateurs bien des conjectures. Homère ne décrit nul arbre et pourtant, voici que le lotos devient tour à tour micocoulier<sup>335</sup>, dattier, alisier, jujubier... Selon Victor Berard, le mot *lotos* n'est pas grec, il n'est « usité parmi les Hellènes que pour désigner une herbe de prairie, sorte de trèfle, dont se régalaient les chevaux »<sup>336</sup>. Théophraste, élève d'Aristote, rappelait déjà que plusieurs plantes portaient le nom de lotos<sup>337</sup>, ne décrivant pas moins un arbre de la taille d'un poirier, donnant des fruits de la taille d'une fève. Dans le livre XII de ses *Histoires*, Polybe décrivait le fruit d'un arbre « rude et épineux » ayant une saveur rappelant « celle de la figue et de la datte »<sup>338</sup>, n'évoquant ni le peuple des Lotophages, ni l'oubli causé par la consommation du fruit<sup>339</sup>. Enfin, dans le livre XIII de *L'Histoire naturelle*, Pline distinguait en premier lieu le lotos comme arbre (*lotos arbor*) et le lotos comme herbe (*lotos herba*)<sup>340</sup>, donnant une description du fruit reprenant dans les grandes lignes celle de Théophraste. Le *lotos africain*, discriminé du *lotos celtis*<sup>341</sup>, « abonde surtout

<sup>330</sup>Dans son *Des contradictions des stoïciens*, l'utilise celui-ci à des fins comparatives.

<sup>331</sup>Le grec Strabon (-64 av JC et mort en 25) désigne l'île des Lotophages par celle de Meninx, l'actuelle Djerba. Il est intéressant de noter que l'historien, dans sa *Géographie*, suppose que Lotophages se nourrissent encore, de Lotos.

<sup>332</sup>Voir Victor Berard, *Nausicaa et le retour d'Ulysse*, Paris, Librairie Arman Colin, 1929. Si, « Avec eux, il jette l'ancre au large d'une côte inconnue – peut-être l'île de Meninx, aujourd'hui Djerba ? », Harald Weinrich souligne que « Les spécialistes d'Homère et les pharmacologues se sont donné beaucoup de mal pour savoir à quelle plante pouvait correspondre cette drogue de l'oubli. [...] En particulier, nous ne savons pas si cette drogue procure un oubli durable ou régulier. In Harald Weinrich, *Léthé, Léthé, Art et critique de l'oubli*, Ed. Fayard, 1999.

<sup>333</sup>On considère Philostrate, rhéteur du deuxième siècle, comme le fondateur de l'*ekphrasis*. Il fut en grande partie redécouvert au début du 16ième siècle. Si l'on en croit, en tout cas, la traduction de 1615, les poètes ayant accordé « bien plus de crédit et réputation au Lotos que ne l'a fait la nature même » (Philostrate de Lemnos, *Les Images ou Tableaux de plume peinte des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, Paris, Veuve d'Abel L'Angelier et veuve de Mathieu Guillemot, 1615). La première édition en langue française date de 1578.

<sup>334</sup>Pour Victor Berard, « le poète odysseén a fait sur ce mot étrange un de ces calembours auxquels nous sommes habitués : le *lotos* pour lui est devenu le fruit de l'oubli, [...], comme le *Léthé* était le fleuve de l'oubli dans la mythologie grecque : le *lotos* a fait tout oublier à ceux qui le mangent. Victor Berard, op. Cit., p. 110.

<sup>335</sup>Il s'agit du *celtis australis* de Dioscorides.

<sup>336</sup>*Ibid* p. 109.

<sup>337</sup>Théophraste, *Recherches sur les plantes*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2006, p 15.

<sup>338</sup>Polybe, *Histoires*, Paris, Société d'éditions « les belles lettres », 1969, p 70.

<sup>339</sup>Pour Polybe, l'odyssée d'Ulysse se déroulait dans les « eaux de Sicile », l'île des Lotophages correspondant, pour lui, à l'île de Méninx.

<sup>340</sup>Pline distinguera par la suite le lotos africain et le lotos d'outremer.

<sup>341</sup>Celui-ci aurait poussé en Italie et aurait disparu dans l'incendie de Rome. En désignant sous le même nom deux arbres, le *celtis* ayant selon lui été changé par la nature du sol, Pline confond sans doute les micocouliers, *celtis*, donc, et le lotos africain qu'il n'a sans doute jamais vu.

aux environs des Syrtes et de Nasamons »<sup>342</sup> ; « sa taille [l'arbre] est celle du Poirier [...] ses fruits ont la grosseur d'une fève [...]. Leur saveur est là-bas si agréable qu'ils ont donné leur nom aux peuples qui s'en nourrissent et à leurs pays, trop hospitalier puisqu'il fait oublier la patrie (*obliuione patriae*)»<sup>343</sup>.

Jusqu'où peut-on maintenir la tension entre description « naturaliste » et aspects fabuleux du récit homérique ? Contrairement à Théophraste et Polybe, Pline suture ces deux aspects en réintroduisant la dimension mnémonique du lotos ; il le fait bien sûr sur un plan en apparence fort différent de celui d'Homère, puisque ce n'est pas tant le fruit du lotos qui fait oublier que l'*hospitalité* du pays et de ses habitants. Évidemment, le fruit du lotos est suave ; cela dit, il semble que Pline ne puisse donner à ce fruit « couleur de Safran » d'autres propriétés que les vertus susnommées. La suture réalisée par Pline vide le lotos de ses propriétés narcotiques pour attribuer celles-ci au pays *même* des Lotophages. Autrement dit, l'oubli décrit n'est pas le produit de la consommation du fruit : il est celui, plutôt, d'un *délaissement* de la patrie d'origine par le voyageur. En faisant coïncider récit homérique et description de tendance naturaliste, Pline opère donc un double déplacement : d'une part, c'est la terre accueillante des Lotophages qui devient génératrice d'oubli, non ses fruits ; d'autre part, cette terre ne fait pas perdre le souvenir du retour mais bien celui, d'une façon en somme très imagée, du pays d'origine<sup>344</sup>.

À la suite de l'édition *princeps* de l'*Odyssée*, les humanistes ont à leur tour commenté l'épisode des Lotophages aux fruits mystérieux<sup>345</sup>. Dans la première moitié du seizième siècle, les principaux textes botaniques concernant le lotos étaient bien connus, et l'on s'était semblé-t-il déjà confronté au problème de l'identification de l'arbre<sup>346</sup>. Toutefois, le lotos posa vraisemblablement un épineux problème de traduction : si le mot n'apparaît pas dans le dictionnaire de Budé, on trouve celui-ci dans *Les mots françois selon l'ordre des lettres, ainsi que les fault escrire, tournez en latin, pour les enfans*<sup>347</sup>. Le *lotos celtis* y est désigné comme

---

<sup>342</sup>On trouve dans le livre V des indications géographiques.

<sup>343</sup>Rien n'est dit en revanche, sur les propriétés (a)mnésiques contenues par le fruit ; on sait qu'il est suave, qu'il pousse sur un arbre plutôt petit. On apprend qu'en manger permet d'agir « contre les maux d'entrailles »

<sup>344</sup>On peut se demander, effectivement, ce qui fait réellement oublier : est-ce le fruit ? L'hospitalité de ses habitants ? Ou les douceurs de leur pays ? Oublie-t-on *vraiment* en consommant le fruit du lotos ou s'oublie-t-on, plutôt, dans le pays étranger ?

<sup>345</sup>Florence, 1488. En France, l'*Odyssée* ne fut traduite intégralement qu'au début du dix-septième siècle.

<sup>346</sup>Ainsi, le fruit du lotos est connu sous le nom de « lote », fruit « étrange », selon Jean Lemaire de Belge, l'auteur des *Illustrations de Gaule et singularités de Troie* ; la lote « naissant en Afrique (qu'on dit maintenant Barbarie) sur de hauts arbres, [...] excédant point la grosseur d'une fève », fut donnée au « gens d'Ulysses », ceux-là « ne faisaient plus compte de retourner aux navires, mais voulaient y faire séjour ». La description donnée par Lemaire renvoie pourrait être celle de la figue de Barbarie, implanté à la même période dans tout le pourtour de la Méditerranée, s'il ne s'agissait pas, au rebours des descriptions antiques, d'un « haut arbre », Polybe décrivant le lotos comme étant un épineux « arbrisseau ».

<sup>347</sup>Robert Estienne, *Les mots françois selon l'ordre des lettres, ainsi que les fault escrire, tournez en latin, pour les enfans*, Lyon, Thibault Payen, 1552.

Alisier, de même que dans le *Dictionarium latinogallicum*<sup>348</sup> d'Robert Estienne, qui compte deux entrées pour le mot *lotos*. C'est visiblement l'interprétation de Dioscoride qui fait ici autorité. Robert traduit le *lotos arbor* par celui d'*Alisier*, le *lotos herba* par ailleurs désigné comme « treffle ».<sup>349</sup> Robert n'opère pas de distinction entre *lotos africains* et *lotos celtis*, ce choix dépasse le cadre de la traduction, l'auteur reprenant en substance l'identification proposée par Dioscoride.

L'Alisier n'est pas à proprement parler une plante magique. Il fut croisé au seizième siècle avec le poirier, donnant un fruit vermeil, à peine plus gros qu'un abricot. Mais voir dans la gravure de 1534 une image de cet hybride est par trop spéculatif. S'il n'est pas magique, l'Alisier de Dioscoride partage néanmoins certaines caractéristiques du *lotos* de Pline, comme celle de traiter les maux intestinaux. À la même période, le botaniste Pierre Belon désigne l'Alisier comme *Sorbus torminalis* dans ses *Observations de plusieurs singularitez...*<sup>350</sup>, de même que son maître Valerius Cordus, dans un commentaire sur Dioscoride. Et l'anatomiste Jacques Dubois, in l'édition Rouillé de son *Medicamen*, décrit quant à lui ses propriétés médicinales<sup>351</sup>. Ainsi, la recherche d'une correspondance avec le savoir antique, mouvement du retour, pensée déductive, partant des mots et d'ailleurs caractéristique des débuts de ce que nous nommerions aujourd'hui « archéologie », semble paradoxalement côtoyer le dépassement du savoir antique par ce qu'il convient d'appeler un « empirisme », tout fait de pensées inductives, de regards tournés vers les choses<sup>352</sup>. Pourtant, la description botaniste du *lotos* n'est pas incompatible avec son interprétation, l'arbre fonctionnant aussi comme signe, le monde étant lui-même « couvert de signes qu'il faut déchiffrer »<sup>353</sup>. Si l'arbre, le fruit, le rameau, n'appartiennent pas à une pensée « positiviste », c'est parce que ceux-là sont en fait les signes d'une prose dont les auteurs, de *L'Ovide Moralisé* aux interprétations christianisées de *l'Odyssee*, ont partout cherché les similitudes<sup>354</sup>. Il n'est ainsi pas un secret que l'histoire des Lotophages prit très tôt une signification allégorique chez certains commentateurs anciens<sup>355</sup>.

---

<sup>348</sup>Robert Estienne, *Dictionarium latinogallicum*, Paris, 1549.

<sup>349</sup>Rembert Dodoens, dans son *Histoire des plantes*, désigne également le trèfle sous le nom de *lotos*.

<sup>350</sup>Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularitez & choses memorables, trouvées en Grec, Judées, Egypte, Arabie, & autres pays étranges, Rédigées en trois Livres, par Pierre Belon du Mans*, Anvers, Ed. Christophe Platin, 1555.

<sup>351</sup>Jacques Dubois, *De Medicamentorum simplicium delectu, praeparationibus, mistionis modo...*, Lyon, , Ed. Guillaume Rouillé, 1549.

<sup>352</sup>Mais il n'y a pas, cela dit, deux Renaissances, l'hermétisme d'un Colonna d'un côté et les dissections de Vésale de l'autre ; dans des pages fameuses, Michel Foucault montre au contraire l'étrange identité de ce « mélange instable de savoir rationnel, de notions dérivées des pratiques de la magie, et de tout un héritage culturel dont la redécouverte des textes anciens avait multiplié les pouvoirs d'autorité » Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Ed. Nrf Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, p 47, 1966.

<sup>353</sup>Michel Foucault, op. cit., p 47.

<sup>354</sup>Il faut apporter, cela dit, une légère (si légère!) nuance à cette vision du seizième siècle portée par Foucault, le renouveau des écrits alchimiques, ceux de Paracelse notamment, n'apparaissant en France qu'à partir du milieu du seizième siècle. Didier Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Ed. Droz, 2007.

<sup>355</sup>Michèle Simondon : « Les commentateurs modernes ont approfondi le sens de cet oubli en faisant un « oubli de soi », un véritable changement de personnalité. » op. cit., p. 137.

Mais pour ses interprètes, de quels usages, de quelle prose, de quelle signification relevait l'épisode des Lotophages ?

\*

On trouve une allusion aux Lotophages dans un vaste exposé des différents régimes politiques fait par le Platon de la *République*<sup>356</sup>. En décrivant l'homme démocratique, fils de l'« homme avaricieux et oligarchique »<sup>357</sup>, le philosophe évoque sa relation aux faux-bourdon<sup>358</sup>, ces amateurs oisifs de désirs non nécessaires. Il compare ceux-là aux *Lotophages*<sup>359</sup> (IX-560c). En quelque sorte, Platon fait œuvre d'une cartographie intérieure : les frontières ne se situent pas au-delà d'Ithaque, mais bel et bien dans l'âme, la tempérance étant « expulsée » et la pudeur « repoussée à l'extérieur », le type d'homme démocratique étant alors en « lutte de lui-même contre lui-même »<sup>360</sup>. Dans *La République*, Platon décrit une forme de désir en jeu chez l'homme de type démocratique (*epithumia*), germe véritable de l'homme tyrannique. Lorsque Platon rapproche les faux-bourdon, image utilisée par Hésiode à propos des femmes et de leur oisiveté, du peuple des Lotophages, c'est pour n'évoquer ni à la mémoire et l'oubli, ni la consommation du lotos. L'usage fait par le philosophe de l'histoire des Lotophages, évoquée de manière fort allusive dans un discours beaucoup plus général au sujet de la *polis*, est avant tout d'ordre comparatif. Il ne s'agit alors pas tant de décrire le lotos que d'établir un point commun entre le mode de vie des faux-bourdon et l'hospitalité du peuple des Lotophages (on trouve dans le livre IX une réflexion approfondie sur la nature des désirs non nécessaires comme condition de « production » de l'homme tyrannique<sup>361</sup>). Ainsi, lorsque dort le reste de l'âme, la « partie bestiale et sauvage, gavée de nourriture ou de boisson enivrante, bondit et rejette le sommeil pour chercher à aller assouvir ses propres penchants »<sup>362</sup> (571d). Car il existe bien ainsi une part « désirante » de l'âme<sup>363</sup>, cette partie étant donc pétrie de *désirs sensibles*. Et puis en grec ancien, l'*epithumia* est de genre féminin : pratiquer son *union* engendre par conséquent une foule de désirs non nécessaires.

<sup>356</sup>Régime de sparte, oligarchie, démocratie, tyrannie.

<sup>357</sup>L'oligarchie précède la démocratie dans le discours de Socrate, l'homme démocratique, « élevé [...] sans éducation et de façon avaricieuse, a goûté au « miel » des faux-bourdon, et qu'il s'est lié à ces bêtes ardentes et terribles, capables de procurer des plaisirs multiples, multicolores, et multiplement variés, alors, crois-le, c'est le début de la transformation en lui d'un régime oligarchique en un régime démocratique »

<sup>358</sup>Dans la *Théogonie* d'Hésiode.

<sup>359</sup>Platon, *La République*, Paris, Ed. Gallimard, Trad. Pierre Pachet, 1993, p. 434.

<sup>360</sup>Au contact de ces « faux-bourdon », l'homme démocratique affirme que tous les désirs sont semblables, « à égalité » ; il ne laisse même pas entrer dans la salle des gardes ce discours qui prétend que certains plaisirs sont propres aux désirs honnêtes et bons, mais les autres aux désirs mauvais » Ibid. p.

<sup>361</sup>« En ce qui concerne les désirs, il me semble que nous n'avons pas distingué de façon satisfaisante à la fois ce qu'ils sont, et quel est leur nombre » (571 b)

<sup>362</sup>*Ibid.*, p 452.

<sup>363</sup>« chargés d'encens, de myrrhe, de couronnes, de vins, et de plaisirs auxquels on se laisse aller dans de telles compagnies » (573 b) *Ibid.*, p. 454

On le sait, le philosophe a fermement condamné Homère. En utilisant le peuple des Lotophages comme figure comparative, Platon produit peut-être malgré lui une interprétation toute particulière de l'épisode Homérique, ouvrant pour ainsi dire la brèche dans laquelle s'engouffreront les commentateurs suivants. Ainsi, le livre *Allégories d'Homère*<sup>364</sup> d'Héraclite le Rhéteur s'inscrit pleinement dans la controverse produite par l'attitude de Platon vis-à-vis du poète. Il est d'ailleurs surprenant qu'après avoir honni Platon, « flatteur tout ensemble et détracteur d'Homère », Héraclite, cherchant à dissiper tout soupçon d'immoralité de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, ait repris une interprétation déjà en germes dans la brève allusion faite par la *République*. En effet, Héraclite fait de l'épisode Lotophages une allégorie du plaisir et de la « jouissance exotique »<sup>365</sup>, Ulysse parvenant à se « dominer »<sup>366</sup> face à l'un de ces « vices qui ravagent l'humanité ». Il ne s'agit évidemment pas de faire coïncider Homère avec quelque morale chrétienne, ainsi que le firent plus tard les *Centons homériques*<sup>367</sup>, mais plutôt de lire le poète de manière allégorique, c'est-à-dire d'étudier les figures « parlant d'une chose alors qu'on veut en désigner une seconde toute différente », afin de préserver ledit Homère des accusations d'« irrévérence envers la divinité ».

L'idée d'un Homère allégorique n'est pas chose isolée dans le temps ou dans l'espace. Elle perdura jusqu'à la Renaissance<sup>368</sup>, suscitant d'ailleurs l'ironie d'un Rabelais. Au seizième siècle, l'interprétation allégorique des textes homériques trouve donc un terreau fertile, sous l'impulsion notamment de l'humaniste Jean Dorat, « père » de la Pléiade et précepteur de Ronsard. De 1547 à 1556, Dorat enseigna la poésie grecque au Collège des Conquerets, suscitant l'admiration de ses élèves, tel qu'entre autres Du Bellay<sup>369</sup>. Ainsi, l'herméneutique du texte homérique s'est développée dans un contexte d'épanouissement des textes grecs dans l'horizon intellectuel français, lesdits écrits, ceux d'Homère notamment, ayant été plusieurs fois édités. Dans les cours composant son *Mythologicum, ou Interprétation allégorique de l'Odyssée*, Dorat fait ainsi de l'*Odyssée* une allégorie du désir de la « sagesse vraie », représentée par sa femme Pénélope et la patrie d'Ithaque, image, selon Philip Ford, du retour de l'âme humaine à la patrie céleste. Reprenant dans son interprétation des Lotophages l'argument d'Héraclite le Rhéteur, Jean Dorat interprète ce passage en opérant un curieux rapprochement entre *lotos arbor* et *lotos herba* : pour lui, « Les lotophages représentent ici ceux qui se divertissent sans modération car le lôtos est la canne ou le roseau dont on

<sup>364</sup>Heraclidis Pontici, *Allegoriae in Homeri fabulas*, 1544.

<sup>365</sup>Philip Ford, *De Troie à Ithaque: réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Ed. Droz, 2007, pp 62- 69.

<sup>366</sup>On retrouve ici le couple désir/tempérance. On pensera à la fameuse interprétation psychanalytique du réalisateur allemand dans le roman de Moravia, *Le mépris*.

<sup>367</sup>Il s'agissait d'une version expurgées du texte homérique, parues au cinquième siècle, attribuée à Eudoxie, l'épouse de l'empereur romain d'Orient Théodose II.

<sup>368</sup>Philip Ford, Op cit. P 62

<sup>369</sup>Philip Ford, op. cit., p. 212.

fabriquait les flûtes de Pan et désigne la musique ou l'harmonie mélodieuse »<sup>370</sup>. Ce curieux rapprochement entre le lotos et le roseau joue évidemment avec le caractère profondément équivoque du mot<sup>371</sup>. Comme allégorie, l'épisode des Lotophages est donc image, représentation, la jonction entre les vers et la « vérité cachée qu'ils renferment » étant fondée sur un rapprochement philologique ingénieux entre deux acceptions du mot *lotos*. Ce qui pourrait paraître comme relevant du sens propre du mot, ici la canne, le roseau, « dont on fabriquait les flûtes de Pan », participe, comme signe allégorique, de son sens figuré.

Guillaume Paquelin, avocat né au milieu du seizième siècle ayant probablement étudié chez les jésuites<sup>372</sup>, n'interprète pas autrement Ulysse et les Lotophages dans son *Apologeme pour le grand Homère*, reprenant dans son commentaire une allusion faite par Platon dans la *République*. Le livre de Paquelin ne s'inscrit pas dans le seul cadre de la *Scholè*, mais dans le contexte polémique cité plus haut ; ainsi rédigé « contre la répréhension du divin Platon » et imprimé à Lyon en 1577, il pourrait être, comme le soupçonne Marc Bizer, une réponse au *De la servitude volontaire* de La Boétie<sup>373</sup>. L'*Apologeme*... contient en tout cas un commentaire de Platon évoquant les Lotophages dans le livre VIII de *La République*. Selon l'auteur, quiconque oublie la pureté de « la vie et la lumière », se satisfaisant seulement des plaisirs des sens, « participe des ténèbres de la mort » :

« Cela nous est magnifiquement démontré par notre excellent Homère au chapitre neuf de l'Odyssée, disant que les Lothophages mangèrent du Lothos, ce qui leur fit oublier par la douceur la souvenance et le désir de retourner en leurs pays, tellement qu'Ulysse fut contraint de les retirer par la force de la dite île. Platon lui-même interprétait au chapitre VIII de la République ce passage d'Homère, qui dit que le Lothos est un fruit très doux, mais très malsain, signifiant les *voluptés de la suavité*, mais cause de tous nos maux, induisant oubli de notre pays ancien, qu'est le ciel, pour avertir chacun de tant manger de ce fruit trompeur, qu'on soit réduit à la *méconnaissance de soi-même*<sup>374</sup>. »

Dans un premier temps, Paquelin décrit l'oubli du « désir du retour » provoqué par la consommation du lotos chez les compagnons d'Ulysse (« ce qui leur fit oublier par la douceur la souvenance et le désir de retourner en leurs pays »), suivant donc le texte de près. Cela dit, son commentaire prend place dans une réflexion plus générale à propos du *gnōthi seauton*, apportant un éclairage au lecteur à propos des dangers de la « méconnaissance de soi ». L'abandon à la volupté et la suavité ne relève pas d'une quelconque dimension politique : il

---

<sup>370</sup> Il y a, sans doute, une confusion de l'auteur avec un passage de Théocrite concernant Hercule.

<sup>371</sup> Dorie M.. Les plantes magiques de l'Odyssée. Lotos et moly. In: *Revue d'histoire de la pharmacie*, 55e année, N. 195, 1967. pp. 573-584.

<sup>372</sup> Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Ed. Droz, 2004.

<sup>373</sup> Marc Bizer, *Homer and the Politics of Authority in Renaissance France*

<sup>374</sup> Guillaume Paquelin, *Apologeme pour le grand Homère*, Lyon, Ed. Charles Pesnot, 1577, p 149. Souligné et « modernisé » par nos soins.

tient de la méconnaissance de soi, « les philosophes appelant méchants tous ceux qui se méconnaissent, car la méconnaissance procède de toute méchanceté »<sup>375</sup>, la nature du « pays ancien » étant en fait appréhendée dans un sens que nous pourrions qualifier d'anagogique. Dès lors, la référence au Platon de la *République* faite par Paquelin devient une parfaite illustration d'un parti pris intime de l'interprétation de l'épisode homérique, le fruit du lotos ne se contentant pas d'être très doux, entraînant ainsi la *perte de soi* dans les voluptés et la suavité. En revanche, ce « soi » n'a rien à voir, ou presque, avec celui de notre psychologie moderne<sup>376</sup> : pour l'auteur, « quiconque se connaît il se change en Dieu, qui est la vie et la lumière de l'homme, car se connaissant plein de vie et de lumière, il est derechef changé en vie et lumière d'autant qu'il concède facilement le corps à la mort [...], et par là retourne à la pureté de vie et lumière »<sup>377</sup>. Si le point de départ est le même que celui d'Héraclite le Rhéteur, l'allégorie ne se pense donc pas dans le même rapport au monde et à soi. Pour Guillaume Paquelin, se perdre soi, c'est bien perdre Dieu. Est-il ainsi possible d'appréhender *In oblivionem patriae* comme une image de la perte de soi dans les voluptés, la suavité ? Quelle place occuperait dans ce cas le motif de l'arbre féminin sous lequel les compagnons d'Ulysse, assommés, restent alors indéfiniment couchés?

\*

En intitulant *In oblivionem patriae* un passage faisant référence à l'épisode des Lotophages, André Alciat produit un déplacement, de l'oubli du retour à celui plus problématique encore de l'oubli du pays. Comme les compagnons d'Ulysse qui s'endormirent en consommant le fruit du lotos, celui qui se « tient à Rome » est « endormi », dans l'oubli de ses parents et amis. Dans l'édition de 1549 des *Emblèmes*<sup>378</sup>, augmentée, traduite en vers par le poète Barthelemy Aneau, imprimée par Guillaume Rouillé et Macé Bonhomme, les emblèmes sont tous commentés. Ils sont ordonnés en *loci* et composés de nouvelles gravures et encadrements<sup>379</sup>. Lesdites gravures sont attribuées à Pierre Eskrich, l'élève, peut-être, du célèbre Bernard Salomon. À propos d'*In oblivionem patriae*, on lit le commentaire suivant :

*La ou est le bien, la est le Pays, Car la douceur d'ung  
pays estrange, faict oblir le sien propre. Comme les  
Compaignons d'Ulisses quand ilz furent au bon pays*

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> In *L'Époque de la Renaissance (1400–1600): Tome IV: Crises et essors nouveaux*, Ed. John Benjamins Publishing Company, Coll. Comparative History of Literatures in European Languages, Amsterdam, 2000.

<sup>377</sup> *Ibid.* pp 148-149

<sup>378</sup> André Alciat, *Emblèmes*, Lyon, Macé Bonhomme et Guillaume Rouillé, 1549.

<sup>379</sup> Cet ordonnancement étant déjà présent dans l'édition de 1548, imprimée par Rouillé.

Dans ce commentaire, la ville de Rome disparaît, remplacée par la « douceur d'un pays étrange », transposition symbolique du pays des Lotophages. La référence à l'oubli des liens de parenté, telle qu'on la trouve dans les vers d'Alciat, est réduite (« fait oblier le sien propre »). Séduit comme les compagnons d'Ulysse, l'on préfère les douceurs d'un pays étrange à la rudesse de son pays d'origine<sup>380</sup>.

Ces données interprétatives permettent néanmoins au lecteur de comprendre certains éléments d'iconographie de la gravure de l'édition Rouillé [fig 2]. Dans cette version, l'arbre dépasse à peine la hauteur d'homme. D'une image à l'autre, la densité des feuilles et des fruits est d'ailleurs variable. Toutes conservent cela dit des branches hautes, poussant en largeur, des fruits très rapprochés. Cela permet de supposer que les descriptions antiques furent bel et bien portées à la connaissance d'un Pierre Eskrich. Bien que fort différente de celle de la première édition, la gravure conserve certaines de ses caractéristiques. Les éléments iconographiques de la gravure précédente se trouvent même accentués, et du pubis à la poitrine, voici que les contours de l'arbre deviennent sans aucune ambiguïté féminins. Sur les cinq personnages, deux cueillent les fruits, un troisième tend un fruit du lotos à l'un de ses compagnons. Le cinquième personnage renvoie-t-il à l'état d'hébétude des consommateurs du fruit du lotos, décrit sans ambiguïté par André Alciat (« Les genns par Ulixes transmis./ Qui furent ainsi que endormis/ Quand du fruit de Loton tasterent ») ?

Bien que les effets provoqués sur l'équipage soient maintenant visibles, contrairement à la première gravure connue [fig 1], il n'apparaît à l'image aucune référence au peuple consommateur de lotos. Est-ce l'arbre féminin qui porte à lui seul abondance, douceur et suavité ? On se souviendra que la « douceur » est représentée, dans l'emblème intitulé *Dulcia quandoque amara fieri*, sous les traits d'une femme nue (version de 1539). S'agit-il par conséquent, hypothèse certes peu probable, d'une fusion entre « naturalisme » botanique et symbolique toute féminine de la « douceur » ? Les questions interprétatives se révèlent extrêmement complexes<sup>381</sup> : bien sûr, l'*Obliance de ton pays* n'est pas le seul emblème à établir une connexion entre l'arbre, les pays étrangers et l'abondance. On trouve dans les *Emblèmes* d'Alciat de nombreuses planches d'arbres, chaque variété étant bien sûr dotée d'une signification particulière. En revanche, les figures arboricoles féminisées semblent généralement posséder des valences négatives. Sous le titre d'*Impudence deshontée* se trouve l'image d'un arbre féminin immense dénué de fruits et de feuilles, de longs cheveux flottant au

<sup>380</sup>C'est en tout cas l'interprétation qu'en donne Pierre Marin (in Pierre Martin, *Les Énigmes de Maistre Alciat*, Paris, Ed. Chêne, Coll. Énigmes, 2008).

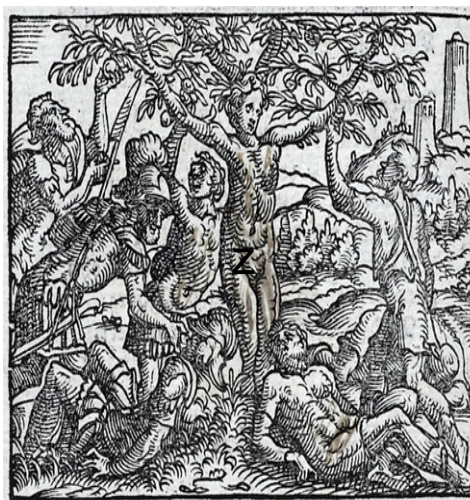
<sup>381</sup>Stéphane Rolet, « Le grand œuvre d'Alciat », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5 Ed., rééditions, traductions, Mai-Juin 2012, URL : <http://www.fabula.org/acta/document7014>.



vent, tandis qu'un navire s'échoue contre le rocher sur lequel la figure se tient. Les versions gravées de *l'Impudence deshontée* varient davantage que celles d'*In oblivionem patria* : dans la version Rouillé (Pierre Eskrich, 1549), les jambes sont cachées par le rocher, tandis que dans celle de Jean Ier de Tournes (Bernard Salomon, 1547), la figure se tient dans les flots. Mais dans presque tous les cas, il est difficile de distinguer la partie inférieure de l'arbre : jambes, racines, drapé ? La version gravée par Bernard Salomon pour Jean Ier de Tournes (1547), puis celle de 1549 [fig 2]<sup>382</sup> ou bien de Francfort<sup>383</sup>, masquent cette bizarrerie anatomique [fig 3]. Dans la gravure d'Eskrich, les deux personnages couchés sont rapprochés, prolongeant ainsi les jambes de la créature, le décor enrichi par un paysage de ruines à l'arrière-plan. Dans la version de Francfort, gravure ne comportant pas moins de sept personnages si l'on compte la créature féminine, la jambe gauche de celle-ci est placée derrière un talus, tandis que la droite est masquée par un consommateur de lotos. Enfin, si l'on compare les gravures de 1536 [fig 1] et de 1549 [fig 2], on remarque que dans le second cas la figure a gagné en féminité. Si le visage y est nettement plus caractérisé, on peine toutefois à distinguer la partie inférieure de la créature. Cacherait-elle encore des jambes ? Aurait-elle été transformée, enracinée, cela peut-être contre son gré ?



[fig 2]  
Gravure de Pierre Eskrich, pour l'édition  
Rouillé de 1549



[fig 3]  
Édition de Francfort, 1567. On notera que  
les feuilles ressemblent à celles du  
Micocoulier.

Plus généralement, la réorganisation en lieux communs implique un changement d'ordre et donc d'appréhension des emblèmes. Dans les tables de l'édition Rouillé se trouvent ainsi regroupés *Les Sirènes* et *Sur l'Obliance du Pays*, les deux emblèmes renvoyant au thème de *l'amour*. Faut-il y voir dans ce cas une image des excès de l'amour et de la sensualité ? Auprès de l'emblème intitulé *Les sirènes*, autre référence à l'Odyssée faite d'*Emblematum liber*, figure l'interprétation suivante :

<sup>382</sup>On trouve également cette gravure dans une édition espagnole de 1547. .

<sup>383</sup>Dans l'édition de 1567.

*Qui pourroit croire estre sans plume oyseaux,  
 Filles sans jambe, & poissons sans museaulx,  
 Chantantz neantmoins de bouche à voix serenes?  
 Cela possible enseignent les Sirenes.  
 Femme est attrait, Poisson soubz forme humaine:  
 Car Monstres maints Luxure avec soy maine<sup>384</sup>  
 Regard, Parolle, & Blancheur l'homme lie  
 Parthenope, Ligie, & Leucosie.  
 Muse les plume, & les trompe Ulysses.  
 Car gens savans aux putains n'hont acces.*

C'est un truisme que d'affirmer que la « belle forme extérieure »<sup>385</sup> peut cacher des monstruosité. Les sirènes sont non seulement des « filles sans jambes », « poisson sous forme humaine », mais bel et bien des femmes d'« attrait », c'est-à-dire des « putains ». Par cela, elles ne peuvent avoir accès aux « gens savans ». Dans la *République* déjà, Platon décrivait un désir hors la loi mais contenu par tous, même par ceux parvenant à dominer leurs passions<sup>386</sup>. Ainsi, le philosophe présentait l'homme doué de bon sens comme « prisant en premier lieu les connaissances qui feront cet effet à son âme » (591 c). Dans son commentaire, Barthélemy Aneau, quant à lui, voit en l'étude des arts et des sciences un remède aux séductions des sirènes<sup>387</sup>. À la lumière de cette nouvelle distribution, il paraît alors logique de placer l'emblème faisant allusion aux *Lotophages* avant celui des *Sirènes* : non seulement les sirènes interviennent plus tard dans le récit, mais l'emblème leur étant consacré entre directement en résonance avec le précédent. Alors que dans l'édition Wechel (1536), *Sur l'Obliance du Pays* était placé entre *La musique plait aux Dieux* et *Un n'est rien deux est beaucoup*, les emblèmes nouvellement distribués semblent désormais se répondre. Tout porte à croire dans ce cas que ce classement des emblèmes fait particulièrement sens : en privilégiant une organisation thématique, Barthélemy Aneau favorise en amont l'orientation allégorique que d'autres donneront ensuite à l'emblème. Dès lors, le personnage féminin figurant sur la gravure peut-il être appréhendé comme signe de l'abandon dans les douceurs de l'amour ? Il est vrai que Ronsard, par exemple, fut à l'origine de vers très proches :

*Comme du Grec la troupe errante et sote,  
 Affriandée aux douceurs de la lote  
 Sans plus partir vouloit là sejourner  
 Ainsi j'ay peur que ma trop friande âme*

<sup>384</sup>Dans l'édition Rouillé de 1549.

<sup>385</sup>Voir le commentaire de l'*Impudence*, édition de 1549, toujours.

<sup>386</sup>572 b (Platon, op. cit., p 473) Le rapport à l'*épithumia* se règle grâce à la tempérance (*sôphrosunê*).

<sup>387</sup>L'emblème *Les Sirènes* ne figurait pas dans l'édition de 1536.

Pour le poète, il s'agit moins de ne plus parvenir à rentrer dans son pays qu'en dedans de soi, « raffriandé » aux douceurs de sa dame comme les Grecs l'étaient par les douceurs de la « lote ». Écrit en 1552, ce poème fait usage d'une image, qui avec le temps prendra un caractère proverbial<sup>389</sup> : l'oubli du pays natal pour un pays étranger est comparable à celui des gens d'Ulysse qui consommèrent de la lote. Mais qu'il soit celui d'un pays étranger ou celui d'une jolie dame, l'amour amène l'âme friande à oublier son propre « dedans » ; l'oubliance du pays, par le jeu subtil des analogies entre pays et intériorité, douceur féminine et suavité du fruit, fait alors image de l'oubli de soi.

Dans son catalogue raisonné, Jean-Pierre Nicéron<sup>390</sup> fait mention d'une « traduction libre » en italien, imprimée en 1551 sous le titre de *Diversese imprese se accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichia rano insieme con molte altre nella lingua Italiana non piu tradotte. Tratte da gli Emblemata dell'Alciato*<sup>391</sup>. L'on découvre avec surprise que le titre de notre emblème a changé, *In oblivionem patriae* cédant la place à *Che l'amor fa al'huomo uscir di memoria tutte le cose*<sup>392</sup>. De plus, le poème est sensiblement différent<sup>393</sup>. Il s'agit en fait d'une traduction libre, la première en italien, sous forme de livre d'*Impresa*<sup>394</sup>. Ce livre vient après la fameuse édition Rouillé, dans laquelle les emblèmes avaient donc été classés en lieux communs par Barthélémy Aneau. Ainsi, furent entre autres regroupés sous le thème de l'amour l'*Obliance du Pays* et *Les Sirènes*. À propos de ce livre d'*Impresa*, il est intéressant de noter que c'est tout justement l'amour, sa « griffe féroce » (*il fero artiglio*), qui condamne l'homme à errer dans les rues (*Caminando per vie*), comme le fils d'Ithaque (*il figlio d'Ithaco*), qui après avoir mangé du Lotos (*che mangiò del Loto*) en a oublié son pays (*si scordò la patria*). L'homme erre donc dans l'oubli de ses amis (*scorda e de gli amici*).

Le poème a ceci de particulier qu'il introduit d'abord la référence à Ithaque et les Lotophages pour *terminer* sur l'oubli de ses amis. Soit exactement l'inverse du poème original ! Cette inversion met sans aucun doute en avant le caractère moral de l'histoire: *comme* le fils

<sup>388</sup>Ronsard, *Les Amours*, Ed. Gallimard, Coll. Poésie Gallimard, p. 94.

<sup>389</sup>J. B. Morin, *Dictionnaire étymologique dérivé des mots français dérivés du grec*, Paris, 1803, entrée « Lotophages ». « Manger le lotus », c'est « oublier son pays pour un autre ».

<sup>390</sup>Jean-Pierre Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, Ed. Briasson, 1775.

<sup>391</sup>Andrea Alciato, *Diverse imprese*, Lyon, Macé Bonhomme et Guillaume Rouillé, 1551. Trad. Marquale, Giovanni.

<sup>392</sup>Ici, nous avons traduit grossièrement : « L'amour fait oublier à l'homme la mémoire de toutes choses »

<sup>393</sup>*Subito, che mangiò del Loto il figlio/D'Ithaco, si scordò la patria, e'l Duce/Così l'huom, nel cui petto il fero/artiglio/Pone Cupido, a tal sovente adduce,/Che povero di mente e di consiglio,/E smarrita del ciel la chiara luce,/Caminando per vie cieche e infelici,/Di se stesso si scorda e de gli amici.*

<sup>394</sup>Au sujet de la différence entre livres d'emblèmes et livres d'*impresa*, consulter l'article de Pedro F. Campo, in *L'Époque de la Renaissance (1400–1600): Tome IV: Crises et essors nouveaux*, op. cit.

d'Ithaque, l'homme pris par la griffe féroce de Cupidon est condamné à errer dans les rues, dans l'oubli de toutes choses, y compris de ses amis. Ici, la référence à l'oubli du pays est plus diffuse, la traduction libre se bornant à comparer les effets de la griffure à ceux de la consommation du lotos<sup>395</sup>. Car c'est bien Cupidon qui provoque chez le personnage l'oubli de ses amis, véritable parallèle entre deux formes de l'oubli (celui de la patrie par la consommation du lotos et celui de toutes choses, mais en particulier l'amitié)<sup>396</sup> ! Toujours est-il que dans l'interprétation d'Aneau comme dans cette traduction italienne, l'allusion à Rome a disparu, seule persiste l'allusion au lotos. La classification par *loci* a eu bel et bien un impact direct sur la traduction libre de l'édition italienne : les hommes sont désormais couchés au pied de l'arbre de l'amour, celui-ci dispensant ses terribles fruits d'oubli. Si dans la première interprétation, c'était la « douceur d'un pays étrange » qui faisait oublier, dans la seconde il s'agit donc du sentiment amoureux. À partir d'une seule même image, il fut donc possible d'infléchir considérablement le sens donné à l'emblème. Cette inflexion est selon nous directement induite par l'ajout d'un autre poème, par le changement de titre, mais aussi par les choix de classement *même* des différentes gravures. Si l'image gravée, loin d'être arrimée au texte, passant donc d'un lieu à l'autre, est en quelque sorte mobile, c'est peut-être parce que les éléments qui la constituent ne relèvent pas *a priori* d'une véritable clarté sémantique. Il est alors possible de se demander si poèmes et interprétations n'orientent pas directement la compréhension de la gravure, transformant alors de simples motifs en signifiants, tant la volonté d'effectuer une *lecture* à partir de l'image semble tributaire d'une orientation textuelle. Si poèmes et interprétations ne renseignent pas une image réduite à quelque chose comme une forêt de signes, s'ils en fondent au contraire la signification, alors arrêter une interprétation de l'image gravée sans en appréhender concrètement les usages, les déplacements, les déformations et les sources, sans en décrire autrement dit les *gestes*, tiendrait d'une illusion rétrospective voulant que ses éléments eussent été dès le départ pleinement codifiés. C'est faire là, selon nous, un important contresens.

#### *Bilan et perspectives*

En rééditant et approfondissant l'héritage grec, les érudits de la seconde partie du seizième siècle ne se sont pas contentés de traduire ces textes : Jean Dorat comme Paquelin ont réinvesti le champ allégorique, s'inscrivant l'un comme l'autre dans un débat fort ancien. Mais de l'antiquité d'Héraclite au collège de Conquerets, les termes mêmes du débat, s'ils semblent proches, ne s'inscrivent pas dans le même contexte historique, politique et culturel.

<sup>395</sup>A moins que derrière le mot « pays », il faille comprendre celui d'amis. Nous étudierons ce problème plus tard.

<sup>396</sup>Il ne s'agit pas du seul fléchissement de l'interprétation. Si l'emblème *Les Sirènes* conserve la même appellation, il comporte un changement lui aussi inattendu. Il s'agit maintenant de s'armer de vertu. Voici les deux dernières strophes du poème : « Ma chi di virtù s'arma alma & honesta. Con Ulisse le vince, e intatto resta ».

À la Renaissance, il ne s'agit pas seulement de proposer une interprétation morale de l'Odyssée, mais bien d'opérer une forme de syncrétisme entre christianisme et récit antique. Citant Platon sous l'angle particulier du *gnōthi seauton*, Paquelin « allégorise » la comparaison opérée par le philosophe entre Lotophages et faux-bourçons, afin de faire de la fréquentation des premiers non seulement un signe de l'abandon aux plaisirs, mais aussi un synonyme de la méconnaissance de soi par ce *même* abandon. Pour Dorat comme pour Paquelin, l'allégorie morale s'inscrit donc dans le canevas immense de la connaissance du véritable soi. Chez Dorat, c'est le néoplatonisme, dont on sait la portée chez les humanistes, qui permet de penser le récit homérique au *sein* du christianisme, afin de proposer un Homère en quelque sorte moralisé. Le paradis des Lotophages est alors l'exact revers de la patrie céleste : dans la cité de Dieu, pour paraphraser les mots célèbres de Saint Augustin, on oublie la cité des hommes, et dans cette curieuse cité des hommes, on oublie, peut-être à jamais, celle de Dieu<sup>397</sup>. Or, nous avons vu que l'image gravée était labile, suscitant des interprétations différentes d'un contexte à l'autre. En d'autres termes, l'*image* résiste aux interprétations arrêtées de l'*emblème*. Ainsi, peut-on véritablement fixer l'interprétation du motif arboricole que la gravure contient ? Par conséquent, doit-on appréhender cette créature féminine comme une *femme métamorphosée en arbre*, seule figure de la douceur et de l'hospitalité d'un pays étranger, induisant l'*oubli des siens*, ou au contraire comme un *arbre métamorphosé en femme*, créature renvoyant aussi bien aux séductions, aux douceurs de l'amour, qu'à la concupiscence et à l'oubli de soi ? Il semble nécessaire de passer d'une étude stricte de l'emblème à un examen serré de la gravure qu'il contient.

### *Emblème, image, interprétations : sens et contresens*

Stephane Rolet, faisant le compte rendu d'une édition commentée du livre d'Alciat pour la revue *Emblematica*, s'interroge sur les conséquences d'une interprétation strictement philosophique ou morale de ces emblèmes, celle-ci risquant « de dissoudre dans les généralités la subtile combinaison magnifiée par le symbole entre la permanence des signifiants allégoriques et l'évanescence de l'événement (autobiographie<sup>398</sup> historique) qui leur confère une forme ingénieuse de réactualisation »<sup>399</sup>. On retrouve à première vue cet équilibre entre « permanence des signifiants allégoriques » et « évanescence de l'événement » dans le commentaire figurant dans la version de l'imprimeur Jean II de Tournes. Cette version vient

<sup>397</sup>L'oubli total, qui engloutit l'image divine, est, pour le Saint Augustin du *De Trinitate*, un autre nom de la mort.

<sup>398</sup>Denys L. Drysdall appelle cela « l'emblème personnel ». Pour lui, « Il n'est pas rare qu'Aneau fausse par ses classifications le sens de certains emblèmes en faisant des exemples de vices ou de vertus, là où le texte d'Alciat révèle la préoccupation de personnes ou de situations particulières, et parfois un humour satirique ou pessimiste ». « Alciat et l'emblème », in *Le modèle à la Renaissance*, dir. Claudie Balavoine, Pierre Laurens, p 178, Ed, Vrin, 1986.

<sup>399</sup>*Ibid.*

après l'édition latine imprimée par son père Jean de Ier Tournes en 1547, édition contenant les nouveaux emblèmes de l'édition vénitienne de 1546, d'ailleurs rééditée en 1556. La version de Tournes fils, imprimée après l'exil de celui-ci à Genève, contient la traduction des commentaires contenus dans la version augmentée, ceux-là enrichis et moralisés, ainsi que les gravures, déjà présentes dans l'édition précédente, du célèbre Bernard Salomon<sup>400</sup>. Mais à propos de l'*In oblivionem patriae*, voici qu'

*Alciat reprend icy quelcun, lequel s'estoit telle-men  
amouraché de l'excellence & magnificence de  
la ville de Romme, qu'il en avoit oublié sa propre pa-  
trie, ne se souvenant plus de ses parents, de ses alliés,  
de ses amis, de ses familiers, n'ayant plus aucun desir  
de retourner chez soy: ne plus ne moins que les com-  
pagnons d'Ulysses ne se soucierent plus de revoir leur  
patrie, ny de faire compagnie à leur Prince, dès qu'ils  
commencerent à savourer le fruict appellé Lotos: &  
falut les y contraindre à coups de baston: autrement  
ne les eust-on peu jamais faire embarquer. De là est  
venu le Proverbe, Il a gousté le Lot. C'est un grand  
malheur à l'homme, quand les plaisirs, & autres al-  
lechements, le font detracquer du chemin de la vertu<sup>401</sup>.*

L'interprétation de cet emblème présente l'épisode des Lotophages comme une allégorie morale. Il s'agit bien de « quelqu'un », personne « amourachée » de « l'excellente et magnifique ville de Rome », qui oublie « parents », « alliés », « familiers » (de même que chez Pline, ce n'est pas le lotos qui entraîne l'oubli du retour, mais bien le pays des Lotophages qui en ôte le désir). Cela dit, le commentaire de l'édition Jean II de Tournes évite de trop naturaliser le *lotos*, puisqu'il s'agit avant tout d'une image. Celle-ci sert maintenant ce subtil *ars symbolica*, l'histoire du lotos établissant une jonction entre l'« évanescente de l'événement » constituée par ce voyageur épris de Rome et le « signifiant allégorique » qu'elle contribue alors à produire. En revanche, la dernière partie de l'interprétation de la version de ce commentaire ne fait pas l'économie d'une réflexion morale : la référence aux plaisirs « et autres allechements » ne rappelle-t-elle pas les réflexions de Platon à propos des désirs non nécessaires ? C'est en tout cas le commentaire de l'édition Jean II de Tournes qui insiste le plus sur les dimensions morales des épigrammes : en faisant respectivement de *Sur l'Obliance*

---

<sup>400</sup>Dans la version de 1557, on trouve à nouveau des gravures de Salomon, ainsi qu'un commentaire latin de Sebastian Stockhammer, évoquant Pline, *le lotos arbor* africain, ses fruits, l'adage d'Erasmus intitulé « Lotum Gustavit » (in Andrea Alciato *Emblematum libri II*, Lyon, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1556, p 180).

<sup>401</sup>Le commentaire est en réalité bien différent de celui de 1557 !

*du Pays* et des *Sirènes* les déclinaisons de la concupiscence d'une part et de la luxure d'autre part, écho lointain, peut-être, aux descriptions platoniciennes de l'*épithumia*, le commentaire clôturé en apparence les interprétations des deux emblèmes. La terre des Lotophages ne signifie pas seulement l'abondance et la douceur, symboles de la séduction d'une ville étrangère et vecteur de l'oubli des liens familiaux, amicaux et du rude pays qui les abrite, ainsi que l'interprète Barthélemy Aneau ; elle renvoie également à l'*union* entre l'homme « détraqué du chemin de la vertu » et ses désirs non nécessaires, plaisirs et autres allèchements.

Doit-on donner raison à cette interprétation du poème ? Faut-il forcément voir en Rome, siège de l'excellence et de la magnificence, le pays des plaisirs, et « autres allèchements » ? L'interprétation proposée dans une édition traduite et savamment commentée par Claude Mignault<sup>402</sup>, imprimée par Jean Richer, sème naturellement le doute. Selon Mignault, l'épigramme est peut-être inspirée par un commentaire d'Ammien Marcellin, le grand historien latin du quatrième siècle<sup>403</sup>. Si l'on ouvre le livre XIV de son *Histoire de Rome*, on trouve effectivement un long commentaire sur les « vices du sénat et du peuple romain », nous laissant par conséquent supposer que l'épisode des Lotophages viendrait illustrer ces mœurs vicieuses. Mais pour ne pas être trop long, Ammien Marcellin passe sous silence les « tables insatiables et l'attrait des plaisirs de toute sorte »<sup>404</sup>, déplorant l'abandon des bibliothèques, « closes pour toujours », « à la manière de sépulcres », mais aussi la disparition du philosophe et de l'orateur, respectivement remplacés par les chanteurs et les maîtres *ès* des arts scéniques. Et lorsqu'il en vient à évoquer l'épisode des Lotophages, ce n'est absolument pas pour comparer ceux-ci à la population romaine de son temps, plèbe éprise de courses de char, de chansons et des plaisirs de la table. C'est au contraire pour *louer* la Rome du passé :

« Ce qui est hors de doute, c'est qu'au temps où Rome était jadis la demeure de toutes les vertus (*cum esset aliquando virtutum omnium domicilium Roma*), la plupart des grands cherchaient à retenir les étrangers de naissance libre avec toute sorte de marques de bienveillance, comme les Lotophages d'Homère les retenant par la douceur de leurs fruits (*ut Homerici bacarum suanitate Lotophagi, humanitatis multiformibus officiis retentabant*).<sup>405</sup>»

Rome était la demeure des vertus ; c'est justement pour ces mêmes vertus que les « grands », à l'image du peuple des Lotophages, retenant les étrangers « de naissance libre ». Car ce n'était pas tant le vice qui retenait les voyageurs visitant l'éternelle Rome que les vertus de

---

<sup>402</sup>*Tu as laissé ton pays,/Dont plusieurs sont esbahis,/Qui te sont de congnoissance,/Soit de sang, soit d'alliance./Semble que tu n'as desir,/Et ne prens aucun plaisir/A ton ancienne demeure./En la grand' ville tu es,/Où tes affaires tu fais./Et ton profit à toute heure./Les gens d'Ulysse ont quitté,/Ayans une fois gousté/La lote qu'ils trouvoient bonne,/Entièrement leurs amis,/Et capitaine & pays,/Oublians toute personne./*

<sup>403</sup>Ammien Marcellin, *Histoire, livres XIV-XVI*, Paris, Ed. Belles lettres, 1968.

<sup>404</sup>*Ibid.*, p 76.

<sup>405</sup>*Ibid.*, p 78.

cette dernière, ainsi que la bienveillance de ses habitants. L'allusion à l'épisode homérique, loin de faire du peuple des Lotophages des faux-bourbons, permettait en réalité à l'auteur de fustiger au contraire l'orgueil d'une cité marquée par le manque d'ouverture de ses habitants pour ce qui leur est extérieur, Rome ne sachant visiblement plus amener à elle les gens de « postérité »<sup>406</sup>. L'originalité de l'emploi de cet épisode par Marcellin, réside peut-être dans le fait que celui-ci fait usage de l'histoire *du point de vue* des Lotophages. Ce ne sont pas les vices de la Rome actuelle, pourtant faits « d'amusements chers à l'indolence et à la paresse »<sup>407</sup> qui retiennent les visiteurs : *étaient retenus par Rome les gens épris de ses vertus*.

À l'opposé de l'interprétation donnée par Ammien Marcellin, le commentaire de l'édition Jean II de Tournes fait donc de cette épigramme l'image ultime de l'oubli de soi *par* l'oubli du chemin de la vertu. Ladite vertu est en quelque sorte le véritable pays oublié, et le chemin nulle autre chose que celui de son retour. Car le véritable pays, la « patrie », c'est bien la vertu, celle-ci *procédant*, pour reprendre le mot de Calvin, de Dieu<sup>408</sup>. De la même manière que Paquelin usait du commentaire de Platon à des fins religieuses, l'interprétation de l'édition Jean II Tournes s'ancre donc dans une vision chrétienne<sup>409</sup>. De plus, l'interprétation morale n'a-t-elle pas été induite par le classement d'Aneau et son rapprochement de l'emblème *Les sirènes* ? N'a-t-elle pas été pour ainsi dire radicalisée dans l'interprétation morale de l'édition de Jean II de Tournes ? Si l'interprétation d'Aneau, évacuant tout caractère anecdotique, faisait de Rome un « pays étranger » dont la douceur était comparable à la terre des Lotophages (en cela, il était fidèle à la description de Pline : ce n'est pas tant le fruit qui fait oublier que le pays où on le trouve), la référence faite par Claude Mignault à Ammien Marcellin nous permet de supposer que la référence à Rome pourrait être tout aussi bien *littérale*, la ville étant comparable à la terre des Lotophages non pour ses vices, mais bien pour ses vertus. En oubliant son naturel pays le visiteur du poème d'Alciat reste donc à Rome, *séduit*<sup>410</sup>. S'il est admis qu'Alciat écrivit le poème sans avoir en tête l'image lui étant ensuite associée, il est en revanche difficile d'affirmer que Barthelemy Aneau, Claude Mignault ou Jean II de Tournes n'en eussent pas pris connaissance, les interprètes s'orientant vers une lecture essentiellement morale de l'emblème. Il reste que lesdites interprétations n'épuisent pas sa densité sémantique : à partir d'Ammien Marcellin, pourrait être en effet proposée une lecture parfaitement *inverse* du distique. Mais c'est sans doute l'image, ajoutée pourtant après coup, qui résiste le

---

<sup>406</sup>« Mais aujourd'hui le vain orgueil de certains regarde tout ce qui est né hors les murs de la Ville comme méprisable, à l'exception des gens sans postérité et des célibataires, et l'on ne saurait croire de quelles multiples complaisances se voient entourés, à Rome, les gens sans enfants ». *Ibid.*

<sup>407</sup>*Ibid.*

<sup>408</sup>Il s'agit du « Il n'y a que Dieu seul par lequel nous cheminons vertueusement » de *l'Institution de la Religion Chrétienne*.

<sup>409</sup>Bien que la référence à la « magnificence et à l'excellence » de Rome est loin de salir, à première vue, la cité éternelle.

<sup>410</sup>On comprend la prudence de Mignault interprétant l'emblème : après tout, Alciat s'est peut-être contenté de *reprendre* et d'organiser en distique ces quelques mots d'Ammien Marcellin !



plus à cette interprétation essentiellement morale. En effet, le motif de l'arbre féminin trouve-t-il véritablement sa légitimation dans une lecture morale du poème d'André Alciat, ou est-il inspiré par une tradition différente ?

\*

Dans l'atlas de notre mémoire, d'autres images d'arbres anthropomorphiques se bousculent : Daphné en laurier d'Ovide, forêt des suicidés chez Dante, bronzes de Giuseppe Penone... En effet, la réponse ne se trouve ni dans les commentaires d'Homère, ni dans ceux des emblèmes. C'est à l'aide d'une toute autre source qu'il est peut-être possible d'expliquer cet étrange choix iconographique. Un passage des *Métamorphoses* d'Ovide, abondamment illustré au quinzième puis au seizième siècle, est consacré au sort funeste de Dryope, changée en arbre après avoir cueilli les fleurs du lotos. C'est sa sœur Alcème qui raconte : Dryope, beauté « la plus célèbre d'Échalie », femme d'Andrémon, vint près d'un lac, son enfant au bras : or,

« Non loin un lotus d'eau (*aquatica lotos*) se colorait de pourpre, dont les fleurs promettaient autant de baies nouvelles, Dryope avait cueilli pour les tendre à l'enfant, et l'amuser, des fleurs. J'allais en faire autant (j'étais là), quand je vis ces fleurs goutter du sang et leurs tiges trembler, secouées d'un frisson. Car la nymphe Lotis (nous le sûmes trop tard des pays), fuyant l'ordure Priape, s'était faite lotus en conservant son nom. Ma sœur, qui l'ignorait, terrifiée, veut rentrer chez elle et s'éloigner des nymphes vénérées, ses pieds on pris racine en terre. Elle se bat pour s'arracher les cheveux, sa main s'enfeuille, aussi s'enfeuille tout son chef [...] Seul ton visage encor n'était pas, sœur chérie, d'un arbre<sup>411</sup>. »

Cet arbre au visage humain n'est qu'une étape de la métamorphose<sup>412</sup>. Dans cet intrigant passage, récit de l'origine du nom « lotus », Ovide fait œuvre d'une certaine ambiguïté au sujet de la nature de la plante. La première transformation procède de la nymphe Lotis : doit-on comprendre que celle-ci s'est transformée en *nymphaea lotus*, puisqu'il est sujet d'un « aquatique lotos »<sup>413</sup>? Cette hypothèse est, nous le verrons, peu probable. La seconde transformation ne contient quant à elle aucune ambiguïté ; en baisant le tronc encore chaud de Dryope transformée, Andrémon, Alcème et son père touchent des lèvres le *bois* du lotos. Ainsi, Alcème embrasse des branches, un tronc, tandis qu'« une rosée de pleurs couvre les feuilles ».

---

<sup>411</sup>Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2009, pp 421-422

<sup>412</sup>« Adieu, mon cher époux, et vous, ma sœur, mon père, si vous m'aimez, gardez mes feuilles des blessures de la serpe tranchante et des dents du troupeau. Puisqu'il m'est interdit de me pencher vers vous, élever-vous vers moi, que mes lèvres vous baisent tant que l'on peut les toucher, et levez mon bébé. Je n'en puis dire plus, l'écorce tendre gagne mon blanc cou, et mon chef sous la cime s'enfouit [...]. » *Ibid.* p 425.

<sup>413</sup>Martial, dans ses célèbres *Epigrammes*, fait également mention du lotos, poussant dans un « lieu humide ».

Apparaissent à la fin du quatorzième siècle de nombreuses éditions illustrées des *Métamorphoses*, traduites en italien avec liberté<sup>414</sup>, parfois condensées sous des formes rappelant celles des livres d'emblèmes. Les éditions françaises de l'ouvrage héritées du Moyen Âge, telles que l'*Ovide moralisé*, étaient des adaptations, de nombreux commentaires ayant été ajoutés, faisant des fables ovidiennes autant d'« allégories » préfigurant les Saintes Écritures. Carlo Ginzburg a d'ailleurs montré que les éditions italiennes contenaient elles aussi des extrapolations, quoi que dans un esprit sensiblement différent de celle observée pour *Emblemata*<sup>415</sup>. Dans l'édition Vénitienne de 1497<sup>416</sup>, enrichie de cinquante-trois gravures sur bois, le traducteur insiste sur l'histoire de Lotos, en puisant davantage dans un autre texte d'Ovide : les *Fastes*. Lotis, une nymphe, fuit Priape, épris (*inamorato*) d'elle (*nipha Lotos*). Dans la gravure, Priape étant présenté deux fois, son vêtement soulevé laissant deviner son érection, lui n'hésitant pas à soulever la robe d'une femme, à gauche, puis saisissant sur la droite le buste de la nymphe. Ainsi, le graveur a choisi de représenter la transformation de Lotos engagée, mais non terminée, ses jambes déjà enracinées et ses bras poussant en rameaux [fig 4]. La nymphe, précédemment tournée vers Priape, lui tourne le dos, le visage dirigé vers l'extérieur de l'image. En revanche, on ne voit nulle trace d'un quelconque environnement « aquatique », la gravure comme la traduction se préoccupant du seul cas de la nymphe Lotos. L'âne gardé dans la partie droite de l'image, elle-même séparée en deux parties par un arbre, est sans doute une référence à l'âne de Silène, présent dans les *Fastes* (celui-ci retint Priape et permit ainsi de laisser fuir Lotis)<sup>417</sup>. On trouve une gravure similaire, quoique moins élaborée, dans l'édition latine de 1526 ; la gravure présente le même genre de composition, les deux actions à nouveau séparées par l'âne de Silène. Mais la transformation est plus avancée, ne restant au-dessus des branches que la tête de Lotos [fig 5]<sup>418</sup>.

<sup>414</sup>Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Ed. Verdier, 1989, p 201.

<sup>415</sup>*Ibid.* p 201.

<sup>416</sup>Il s'agit de l'édition Zoane Rosso (Venise).

<sup>417</sup>La scène survient après le banquet de Bacchus (représenté, d'ailleurs par Titien). « Quant au rouge Priape, ornement et sauvegarde des jardins, c'est Lotis, entre toutes, qui l'avait séduit. C'est elle qu'il désire, elle qu'il convoite, c'est pour elle seule qu'il soupire ; il lui fait des signes de la tête, il l'aguiche par des gestes. Mais la morgue est l'apanage des belles ; l'orgueil accompagne la beauté : elle se rit de lui et lui lance un regard moqueur [...].Voici que l'ânon qui avait amené Silène se met à braire, émettant de son rauque gosier des sons intempestifs. Terrifiée, la nymphe se redresse, repousse Priape de ses mains et, tout en fuyant, alerte tout le bois. » Ovide, *Les fastes*, livre I, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1992, p. 16-17.

<sup>418</sup>La version de 1540 contient une image assez proche.



[ fig 4]

*Lotis et Priape, édition vénitienne de 1497. L'âne de Silène est tiré de l'épisode des Fastes, décrivant de manière plus détaillée que dans Les Métamorphoses la transformation de Lotis/Lotos.*



[fig 5]

*Gravure figurant dans une édition latine (1526)*

Dans l'édition de 1532, traduite en Français et imprimée à Lyon sous le nom de *Grand Olympe*, se trouve enfin l'histoire de Dryope ; plusieurs fois réimprimée, l'édition contient dans sa première version une lettrine représentant la naissance d'Adonis fort semblable à l'image de Lotos métamorphosée, un tronc d'arbre étant lui aussi surmonté d'une tête humaine. Myrrhe, Dryope, Daphnée, les Héliades... les métaphores arboricoles abondent dans les *Métamorphoses*. En 1526, Clément Marot traduit à la demande de François Ier les deux premiers livres du texte d'Ovide, ceux-là paraissant respectivement en 1534 et en 1543. En 1556, Barthelemy Aneau reprend quant à lui le texte et propose sa traduction du troisième livre, tandis qu'un an plus tard l'on imprime à Rouen la traduction des quinze livres de François Habert<sup>419</sup>. La traduction du poème est particulièrement intéressante, le mot lotos n'apparaissant d'aucune manière, l'arbre étant désigné comme Alisier et la Nymphe nommée Lotis. Il s'agit là nous l'avons vu d'une interprétation ayant cours au quinzième siècle<sup>420</sup>. Il ne s'agit donc plus de désigner sous le terme de « Lothos » l'arbre comme la nymphe, ainsi que le fait Romain Morin dans l'édition de 1532, mais de les séparer au contraire, afin vraisemblablement d'en atténuer les confusions. Outre Guillaume II le Roy, auteur des gravures présentes dans l'édition lyonnaise de 1510 comme dans le *Grand Olympe*, sont connus pour leurs illustrations des *Métamorphoses* Bernard Salomon et Virgil Solis. *L'illustration de la Métamorphose d'Ovide figurée*, ouvrage édité à Lyon par Jean Ier de Tournes en 1557, ressemble à s'y méprendre à un livre emblème ; l'on y découvre ainsi un titre, une image, un texte. Sous le titre *Driope en arbre*, se trouve donc la gravure de Salomon<sup>421</sup> ; introduisant de nombreuses variantes, celle-ci reprend la composition présente

<sup>419</sup>Pour ce passage, la gravure ressemble à s'y méprendre à celle présente dans l'édition illustrée éditée en 1559 à Lyon (édition Jean Ier de Tournes).

<sup>420</sup>Antoine Laurent Apollinaire Fée, *Sur les Lotos des anciens: extrait de la flore de Virgile*, Ed J. Didot, l'ainé, 1822.

<sup>421</sup> « Driope belle, & sœur de la belle rôle,/Tenant son fils Amphise entre ses bras/(petit enfant,& qui sa mere accole)/Elle lui vient presenter pour esbas/Fleurs de Lotos qu'elle vous tire à bas/Dont sang en fort : car Lotis Nymphe, estoit/Muee en l'arbre: & l'autre au même pas/En arbre aussi transmuer se sentoît ».

dans l'édition vénitienne, tout en modifiant considérablement son programme iconographique [fig 6]. L'image est à nouveau structurée par une double temporalité. Les actions sont représentées de part et d'autre : à gauche, Dryope est en cours de transformation, tandis qu'à droite, plus en retrait, cette même Dryope arrache un rameau de lotos. Dans la gravure de Salomon, seul un groupe d'oiseau sépare les deux actions, les deux *loci*, la profondeur de leur *lieu commun* jouant le rôle de séparateur. Ainsi, le graveur ne représente pas Dryope en train de cueillir les fleurs du lotos, comme il est écrit dans le poème. Accompagnée par sa sœur, son fils dans les bras et un rameau de lotos de la main gauche, elle regarde saigner la branche. La partie gauche montre donc Dryope en pleine mutation, des cheveux lui poussant des feuilles et des branches, des pieds déjà enracinés, sa sœur et son époux cherchant à dégager les racines et son père en train d'arracher l'enfant des bras de la jeune femme.



[fig 6]

La gravure de Salomon, pour l'édition de Tournes (1557), reprend le principe structurel d'une double temporalité (avant/pendant la transformation).

Une plume, malheureusement anonyme mais attribuée au maniériste Giacomo Zanguidi [fig 7], elle-même copie d'un dessin attribué au Parmesan, représente quant à elle Lotis et Priape. Au premier plan, Priape poursuit une Lotis déjà transformée aux extrémités ; de ses bras poussent des branches tandis que son sexe est pudiquement voilé. À l'arrière-plan, l'on distingue l'âne de Silène, bêlant, des personnages assis, visiblement convives du banquet de Bacchus. Ceux-là rappellent évidemment les invités du *Festin des Dieux*, tableau réalisé à la même époque par Titien, représentant la nymphe Lotis endormie, Priape s'apprêtant alors à l'importuner. L'image anonyme de *Priape et Lotis* introduit un rappel de la *storia* par un jeu subtil de plans, la présence de l'âne de Silène rappelant de facto la trajectoire de la nymphe. On trouve le même jeu de plans dans la gravure de Virgil Solis<sup>422</sup>. Inspirée par celle de Salomon, cette image apporte assez peu de variantes : l'arbre de l'arrière-plan rappelle un événement bien antérieur, à savoir celui de la transformation de la nymphe Lotos. Celui-ci est

<sup>422</sup>Édition de 1569.

placé au bord de l'eau : lotus d'eau ou *lotos arbor*, l'artiste a donc choisi. D'une métamorphose à l'autre, de Priape et Lotos à Dryope transformée en arbre, il faut peut-être voir dans ce maintien d'un même principe structurel une manière de mettre en image la transformation même du personnage, en établissant ainsi ce qu'il conviendrait d'appeler un lien de causalité.

Ce lien est nettement plus suggéré dans la gravure réalisée par Jean Mattieu quelque soixante ans plus tard [fig 8<sup>423</sup>]. L'inversion a ceci de spectaculaire que le rappel de la nymphe Lotos et de son histoire, introduit de la même manière que dans la gravure de Salomon, est placé ici au tout premier plan. L'histoire de Lotos est suggérée par la silhouette féminine de l'arbre, alors que les deux temps, autrefois localement séparés, se recouvrent : Dryope se transforme, prenant pour ainsi dire racine, ses bras intacts, des rameaux lui poussant des cheveux, alors que sa main droite serre encore le rameau brisé (à l'instar des versions précédentes, l'arbre n'est pas en fleur, et c'est le rameau que l'on brise). Il faut voir dans l'arbre à la silhouette féminine l'expression d'un *temps long*, tandis que l'instant de la branche brisée, *temps court*, se confond, *co-incide*, justement, avec celui de la transformation. L'inversion est pour ainsi dire totale : ainsi féminisé, l'arbre ne rappelle pas seulement le passé, il montre le devenir, la suite, l'*après* de la transformation. Car il y a somme toute plusieurs figures possibles de Lotis : l'une, *achevée*, correspond au récit de Dryope contenu dans les *Métamorphoses* [fig 6 et 8], tandis que l'autre, *en cours*, en renvoie à un épisode des *Fastes* [fig 4 et 7]. Lotis endormie, Lotis au bras de branche, Lotis en arbre : d'une image à l'autre, tragique et dysmorphie s'amplifient donc de concert.



[fig 7]

Plume attribuée à Zanguidi, copiant le Parmesan.  
Poursuivie par Priape, Lotis, arrêtée dans sa course, est bel est bien changée en arbre.



[fig 8]

Dans la version de Jean Mattieu (1619), la silhouette de l'arbre est un rappel à l'épisode de Lotis. L'image se concentre sur l'instant de la transformation, seul.

\*

<sup>423</sup>On trouve le même motif dans les illustrations de Tempesta (1606) et Crispin van de Passe l'Ancien (1600).

Il reste maintenant à comprendre pourquoi ce motif ovidien fut introduit dans *In oblivionem patriae*. Dans l'édition gravée par Salomon se trouve une gravure représentant *Daphné en laurier*, épisode nettement plus représenté que le premier. Remarquablement encadrée, l'image montre une femme métamorphosée en arbre. Contrairement à la figure de *Driope en arbre*, Daphné ne se dégage pas les mains des rameaux. Ses mains sont déjà métamorphosées en branches ; contrairement à Apollon, qui la suit, elle n'est donc plus en mouvement. Cette image ressemble étrangement à celle d'*In oblivionem patriae* imprimée par Jean Ier de Tournes en 1547 et gravée par ce même Salomon [fig 9]. La version attribuée à Mercure Jollat [fig 10] montrait une figure arboricole au visage est assez proche de l'image de la *Daphné* du fameux *Epître d'Othea*<sup>424</sup> [fig 11]. Par sa composition, la gravure de Salomon pour *In oblivionem patriae* [fig 9] diffère sensiblement de cette première version [fig 1]. La figure d'arbre féminisé est plus allongée, comme figée dans son mouvement, dans sa course. Comme Salomon, Pierre Eskrich illustra les *Métamorphoses*<sup>425</sup> ainsi que les *Emblèmes* d'Alciat dans la fameuse édition traduite par Barthelemy Aneau [fig 2]<sup>426</sup>. Eskrich aurait imité le style de Salomon, et la version qu'il grave pour l'édition Rouillé doit sans doute autant à celle attribuée à Jollat qu'à celle réalisée par son modèle<sup>427</sup>. Toujours est-il que cette gravure représente une figure figée dans un état encore moins avancé de la métamorphose, le « visage féminin » [fig 12] de l'arbre étant plus précisément dessiné. Autre déclinaison de l'emprunt : Eskrich reprend à Salomon les deux personnages couchés au pied de l'arbre, absents de la version de Jollat.



[ fig 9]

*Gravure d'In oblivionem patriae par Bernard Salomon pour l'édition Jean Ier. de Tournes, de 1547, soit, quelques années avant celle d'Eskrich. Doit-on y voir l'image de Lotis, arrêtée dans sa course ?*

<sup>424</sup>Écrit au quinzième siècle par Christine de Pisan, l'*Epître d'Othea* contient ni plus ni moins qu'une centaine de miniatures.

<sup>425</sup>*Les trois premiers livres des métamorphoses* sont publiés en 1556 à Lyon, par Guillaume Rouillé (traduction Clément Marot).

<sup>426</sup>Édition Rouillé. Salomon travaillait pour Jean Ier de Tournes, et Pierre Eskrich pour Guillaume Rouillé.

<sup>427</sup>Ce dernier ayant déjà gravé une version personnelle d'*In oblivionem patriae* pour l'édition de 1547 (édition Jean Ier de Tournes).



Les versions de Salomon et d'Eskrich d'*In oblivionem patriae* sont toutefois ambiguës. S'il s'agissait de représenter Lotis, pourquoi avoir arrêté la transformation ? Pourquoi ne pas avoir représenté celle-ci le visage couvert d'écorce ? Leurs versions accentuent au contraire les caractères féminins de l'arbre ; elles dessinent un effet d'*expression*. Mais qui s'exprime, dans ce cas ? Doit-on forcément identifier cette figure à la nymphe Lotis *figée* dans sa fuite du dieu Priape ? Faut-il y voir au contraire celle de la pauvre Dryope ? Il est à craindre que la réponse ne soit en aucun cas univoque. Ces réemplois, cette porosité, sont peut-être les marques d'une élaboration collective d'un même vocabulaire formel. On retrouve un nombre certain de variations : visibilité des racines, natures des feuilles, présence de fruits, forme masculine ou féminine... Certes, l'iconographie de cette gravure emprunte à un tout autre matériau que le récit homérique ; mais le problème de l'emploi et du réemploi d'un même vocabulaire iconographique eût été anecdotique si ces éléments n'avaient pas été à proprement parler déplacés d'un récit à l'autre, le matériau textuel étant d'emblée de nature composite. La première version d'*In oblivionem patria* avait probablement représenté le *lotos arbor* tel que l'on en savait l'origine depuis Ovide, c'est-à-dire comme étant né de la transformation de la nymphe fuyant le fougueux Priape, les branches hautes rappelant par conséquent les bras d'une femme.



[fig 11]

Détail de l'illustration de *Daphné et Apollon* des *Épîtres d'Othea* (1460)



[fig 10]

Détail de la gravure attribuée à *Mercure Jollat* (édition Wechel de 1536)



[fig 12]

Détail de la version Rouillé, par *Pierre Eskrich*, 1539. Comme dans les gravures représentant la nymphe Lotis, et contrairement à la gravure attribuée à Jollat, la métamorphose n'est pas complète.

Si la figure féminine d'*In oblivionem patriae* ressemble à une figure d'emprunt, comme greffée au récit homérique, il n'est donc pas tout à fait surprenant de la voir disparaître avec l'édition de 1621 d'*Emblemata*. Dans la première moitié du dix-septième siècle la notoriété d'André Alciat culmine : l'édition de Padoue, contenant plus de deux cents emblèmes, une vie de l'auteur écrite par Mignault et des commentaires nettement plus élaborés que les précédents, est sans doute la plus savante<sup>428</sup>. Se trouvent dans ces commentaires à

<sup>428</sup>On trouve les références à Pline, Théophraste, évoquées plus d'un siècle plus tôt par Érasme.

plusieurs mains des références à Polybe, à Théophraste, à Pline et l'aspect purement « botaniste » du lotos. Se trouvent aussi des références à Homère, à Hérodote, de même qu'une réflexion à propos de la localisation géographique de l'île. Le poème est de plus commenté vers par vers. Le passage à Ammien Marcellin évoqué, le texte termine par une réflexion sur la volupté des Lotophages<sup>429</sup>. C'est évidemment l'interprétation la plus complète qu'il nous a été donné de lire. Avec cette édition, également, les gravures ont davantage changé : *Impudence* conserve un aspect féminin mais n'a plus rien d'un arbre ; la figure féminine d'*In oblivionem Patriae* a bel et bien disparu [fig 13]. La structure même de l'image s'est ainsi allégée : sur les cinq personnages, deux sont à l'arrière-plan. *Malus medica*, *Amor filiorum*, *Avaricia*, *In parisitos* ont ceci de commun qu'ils figurent des arbres plantés au sol, alors que les personnages d'*In oblivionem Patriae* cachent à nouveau la base du tronc, fidèles en cela à la représentation diffusée par les gravures précédentes. Sans doute ne faut-il pas voir, dans cette apparente simplification de l'emblème, quelque chose comme un plus grand naturalisme. En revanche, certaines options de compositions sont radicalisées : seuls trois personnages sur cinq sont mis en avant ; aucun d'entre eux n'est en train de consommer le fruit du lotos, si ce n'est l'homme à gauche s'appêtant à en cueillir quelques-uns. En fait, c'est la temporalité même du récit qui s'est déplacée : dans la toute première version, l'arbre résulte bel et bien d'une métamorphose et autour de lui, les voyageurs semblent alors occupés à déguster le lotos mystérieusement tombé. Ici, le lotos semble faire effet sur la majorité des voyageurs : réduits à l'essentiel, les éléments du décor permettent au regard de se donner entièrement aux éléments principaux de l'image.



[fig 13]

<sup>429</sup>A ce propos, c'est le platonicien Héraclide Pontique, alors confondu avec Héraclite le Rhéteur, qui est cité. Quelques années plus tôt venait d'être réédité les *Tableaux* de Philostrate. Celui-ci recense sur plusieurs pages les commentaires réalisés par Pline, Polybe, Théophraste..., à propos du Lotos, pour terminer sur l'interprétation « hieroglyphique » du néoplatonicien assyrien Iamblichus ! On notera que Philostrate ne fait allusion à l'oubli provoqué par le lotos, oubli des « affaires particulières » et de son « ménage » que bien plus loin et à propos d'un tout autre sujet. Philostrate, op. cit., p. 808.



Il faut peut-être voir dans ce travail de réduction le fruit d'un perfectionnement de l'emblématique. Les gravures des *Devises ou emblemes pour princes, gens d'Église, gens de guerre et autres* de Vaenius<sup>430</sup> n'ont plus grand-chose à voir, du moins formellement, avec les images des premières éditions d'*Emblemata*. Ainsi, un nombre limité de signes sont installés dans des *tondi* au fond unique. Toujours est-il que cette gravure, expurgée ainsi de l'emprunt à Ovide, de ses ambiguïtés et de ses similitudes, fait lumière de ce qu'il conviendrait d'appeler un geste. En effet, l'image réoriente le regard sur un autre signifiant de l'image, à savoir sur les soldats vêtus à l'antique, tout comme les gravures précédentes. Le soldat cueilleur, à gauche, déjà présent dans la version gravée par Bernard Salomon, est à nouveau vêtu d'un couvre-chef. Il ne semble pas avoir encore consommé le fruit du lotos. Les autres soldats, couchés et déjà victimes des effets du fruit, ont ôté quant à eux leurs casques, conservant néanmoins leur uniforme. Et cette fois-ci, tout le monde est vêtu en militaire. Ce n'est pas un menu détail : en faisant cette économie de vocabulaire, en éludant l'enracinement forcé de Lotis ou Dryope, le graveur fait avant tout image de *l'amour oublié*. Plus que du vice et autres allèchements, il fait autrement dit figure du *désamour* de son propre pays, conséquence, peut-être, d'un bien trop long exil.

#### *Bilan et perspectives*

L'emblème contient des traditions diverses, met en jeu des références variées, anachroniques parfois. Aussi les références mises en jeu par l'emblème tiennent-elles de l'intertexte. Elles présupposent de la part du lecteur un certain bagage, une certaine orientation, une complicité culturelle. Sans doute faut-il garder à l'esprit que le livre d'Alciat, inaugurant l'emblématique, n'en avait pas fixé d'emblée tous les signifiants. Aussi les inflexions iconographiques s'inscrivent-elles dans l'idée qu'une image fût essentiellement donnée à lire. Mais si *l'emblème*, en effet, pourrait éventuellement s'appréhender de manière autonome, il reste que *l'image* ne se fonde jamais totalement dans la clarté du dicible. L'image déborde. Ne se posaient donc pas seulement aux graveurs d'importants problèmes d'interprétation : ceux-là héritaient également d'un geste, d'une durée propre de l'image, d'une mémoire des formes. Dès lors, s'il ne peut y avoir d'interprétation définitive de l'emblème, c'est que celui-ci, comme image, porte en lui les sédiments de discours, de formes, d'éléments hétérogènes, de traditions concurrentes. L'image ne se lit seulement pas : à la surface du visible, elle est aussi

---

<sup>430</sup>Considéré comme le maître du Rubens, Vaenius fut influencé par le maniérisme, qu'il découvrit lors de son voyage en Italie.

mémoire d'une trajectoire, mémoire d'un geste. Appréhender la figure pour elle-même, c'est alors déplier ce geste, lui redonner un peu de son actualité. *In oblivionem patriae* n'est-elle pas, de manière beaucoup plus générale, figure du *désamour* de son propre pays ? Renvoie-t-elle au contraire aux malheurs d'un trop long voyage, d'un exil, d'un *déracinement* ? Des œuvres avalées par le temps « mangeur de toutes choses », temps rendant l'homme, pour filer la métaphore, aussi oublieux que le consommateur du fruit du lotos, l'on ne connaît qu'une série de gravures, quelques dessins. Or, pourquoi la figure d'*In oblivionem patriae* connaît-elle dans l'Europe du seizième siècle un pic d'intensité ? L'étude de la figure et non plus de l'emblème dépasse par conséquent le cadre précis d'une iconographie. Il s'agit en effet de prendre un recul supplémentaire en examinant les implications du motif des Lotophages, et cela du Primatice œuvrant à la galerie d'Ulysse à Du Bellay écrivant, dans le souvenir d'Ovide, ses *Élégies*.

### *Des figures de l'amour et du désamour de la patrie*

Est-il nécessaire de rappeler que l'Histoire de l'art ne pose au regardeur qu'une masse immense d'énigmes, de hiéroglyphes ? Comment peut-on expliquer, si tant est qu'il soit souhaitable de s'aventurer dans cette espèce de commentaire, que les images nous étant parvenues de l'épisode des Lotophages aient principalement vu le jour dans l'Europe du seizième siècle ? Contrairement aux gravures sur bois contenues dans les *Emblemata*, il n'existe plus rien, ou presque, des peintures de la *Galerie d'Ulysse*. Autant de « vestiges d'un continent submergé »<sup>431</sup>, écrivit par le passé André Chastel. C'est Niccolò da Modena, surpassant par son talent, selon Vasari, « tous les assistants du Primatice », qui fut chargé d'exécuter les soixante scènes de la vie d'Ulysse à partir des dessins du Maître. À la mort du Rosso, Primatice devient le maître de ce qu'il est convenu d'appeler la première école de Fontainebleau, intendant des bâtiments « apportant le bon goût de la peinture et de la sculpture sous François Ier »<sup>432</sup>. Vasari lui consacra une courte biographie dans la seconde

<sup>431</sup> André Chastel, cité par Claude Mignot, « Fontainebleau revisité : la galerie d'Ulysse », in *Revue de l'Art*, 1988, n°1. p 10.

<sup>432</sup> Au siècle suivant, c'est en tout cas l'avis de Claude Nicaise, dit l'Abbé Nicaise (1623-1701) : « François Primatice, dit Bologne, qui a apporté le bon goût de la peinture et de la sculpture sous François Ier (il lui donna l'abbaye de Saint Martin de Troie) et dont M. Felibien nous a si agréablement et si savamment décrit la vie et les ouvrages, et après lui le Compte de Malvasia de Bologne [...] » (*Les Sirènes, ou discours sur leur forme et figure*, 1691). Ce point de vue semble un peu exagéré, c'est ni plus ni moins oublier l'existence du Rosso, avec qui Primatice travailla à la galerie François Ier. C'est aussi l'avis de Félibien : « Avant que ces Peintres Italiens fussent venus en France, on y travaillait peu dans le goût de l'Italie, et on ne savait guère les noms des plus habiles qui s'occupaient à cet Art, quoi qu'il y en eut assez qui travaillassent particulièrement sur le verre pour les vitres d'Eglise. » (*Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, 1679, p 25). Celui-ci ne cite « M. Roux » que très brièvement (« Pendant que M. Roux et Primatice peignaient à Fontainebleau » (Ibid, p. 34). Roger de Piles, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, en 1699, présente Primatice comme faisant partie des deux maîtres, avec le Rosso, « apportant le bon goût en France » p 223, réservant pour ces deux peintres deux biographies. Dupuy de Gretz, dans son *Traité sur la peinture*, (1699) loue pour sa part l'« excellente manière de dessiner » qu'il apporta en France. Selon Dézallier d'Argenville, l'auteur de *L'Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745), Primatice aurait peint quatorze tableaux de l'histoire d'Ulysse,

édition des *Vite*, observant que le peintre avait « toujours vécu en gentilhomme qu'en artiste »<sup>433</sup>. À Fontainebleau, cette « nouvelle Rome », il fit mouler de nombreux antiques, travaillant là-bas pendant près de trente ans, œuvrant pour quatre rois, cela jusqu'à sa mort en 1570<sup>434</sup>. L'élaboration de la Galerie d'Ulysse, parfois appelée « grande galerie », de même que celle commencée par le Rosso et achevée par ce même Primatice, s'est étalée sur plusieurs décennies. Vasari se trompe en faisant état de soixante tableaux ornant la galerie d'Ulysse<sup>435</sup> : outre les emblèmes, stucs, voûtes et compartiments, on trouve en réalité cinquante-huit peintures. Le programme iconographique paraît plus complexe que celui de la galerie François Ier, la *storia* d'Ulysse étant représentée sur plus de cent cinquante-cinq mètres et quinze compartiments. Est développée sur le mur sud l'histoire de la fuite de Troie jusqu'au départ de chez Alcinoos, tandis que sur le mur nord se déploie le récit de la reconquête de sa patrie par Ulysse. La galerie fut détruite en 1739 ; outre les nombreux dessins préparatoires, réalisés de la main du maître, restent actuellement des copies de la galerie d'Ulysse celles d'Androuet du Cerceau, les sanguines de Jacques Belly, les gravures de Van Thulden, celles-ci illustrant d'ailleurs les *Moralités* de Melchior Tavernier. Exception faite de l'ouvrage de Jacques Androuet du Cerceau et de la courte biographie de Vasari, ces documents et commentaires, tels que *Le grand dictionnaire historique*, les *Noms des peintres les plus célèbres*, *L'Abrégé de la vie des peintres* et surtout *Le trésor des merveilles de la maison royale de fontainebleau*<sup>436</sup>, offrant une description précise des peintures des galeries, appartiennent déjà au dix-septième, voire au dix-huitième siècle. Dans *Le trésor des merveilles...*, Pierre Dan vante les qualités de ces tableaux, « au jugement de tous les plus intelligents en l'art de Peinture » ; selon lui, « il n'y a Tableau qui ne soit une merveille et un riche trésor, qui sert toujours à plusieurs d'une école très parfaite, pour rendre et savant et bien instruit non seulement en cet art tous ceux qui étudient, mais encore qui porte coup et enseigne doctement tous ceux lesquels en confidèrent l'histoire, et le sens qui s'en peut tirer»<sup>437</sup>. Si, au dix-septième siècle, l'interprétation morale et didactique de l'histoire d'Ulysse était admise, au seizième siècle en revanche, le programme iconographique avait été élaboré sous l'influence des commentaires de Jean Dorat, dont l'enseignement influait sur les cercles

---

dans les compartiments ornant la voûte, tandis que Nicolo en aurait peint quarante-six autres d'après ses dessins. Mais au moment de la rédaction de cet ouvrage, la galerie est déjà entièrement détruite.

<sup>433</sup>Cet ancien collaborateur de Jules Romain, maître dans l'art des stucs, fut envoyé, si l'on en croit Vasari, par Frédéric II Gonzague en 1532 à la demande de François Ier. Duc de Mantoue et mécène, du Palais du Té notamment, sur lequel travailla le Primatice en compagnie de Jules Romain et du Corrège.

<sup>434</sup>A propos de Fontainebleau, voici ce qu'en dit Jacques Androuet du Cerceau dans le *Second volume des plus excellents bastiments de France* : le feu Roi François, qui le fit bâtir, s'y aimait merveilleusement, de la sorte que la plus grande partie du temps il s'y rendit, et là enrichit de toutes sortes de commodités, avec les galeries [...] le tout embelli de toutes sortes d'histoires, toutes peintes par les plus excellents maîtres que le Roi pouvait recouvrer de France et d'Italie, d'où il a fait venir aussi plusieurs pièces antiques.

<sup>435</sup>L'*Odyssee* avait déjà été enrichie de gravures dans l'édition de Ausbourg, en 1537 ; le génois Giovanni Battista Castello (il Bergamasco) avait également représenté des épisodes de la vie d'Ulysse.

<sup>436</sup>Pierre Dan *Le trésor des merveilles de la maison royale de fontainebleau*, Paris Ed. Sebastien Cramois, 1642.

<sup>437</sup>Pierre Dan, *Ibid.*, p 110. Celui-ci fait sans doute référence à la seconde école de fontainebleau, l'*atticisme*.

humanistes de Fontainebleau. Ainsi, l'odyssée d'Ulysse fut plutôt pensée comme une allégorie des errances et du retour à la « patrie céleste ». Rien d'étonnant dans ce cas à ce que les quatre toiles se faisant face soient éclairées par la voûte représentant une allégorie des antipodes. Étaient d'un côté disposés *Ulysse et les Lotophages* et *Ulysse et les cyclopes* et de l'autre, *Ulysse retrouvant son père* et *Ulysse salué par le vieux Dolios*. Début du voyage et épisodes du retour se faisaient donc face, sous une fresque de plafond représentant un globe terrestre ainsi que des divinités, comptant Apollon, Pallas, Neptune et Pluton. Pour illustrer l'épisode d'*Ulysse et les Lotophages*, le moment choisi par le Primatice est donc celui où le héros ramène violemment un équipage déjà sous l'emprise du lotos ; en tenue militaire, seul personnage de la composition à porter un casque, le héros tient fermement deux de ses compagnons, par les cheveux ; dans une posture rappelant l'Eve chassée du Paradis de la Chapelle Sixtine<sup>438</sup>, l'un des deux est courbé, tandis qu'enfin se trouvent sous l'arbre des Lotophages quelques fruits pelés, jonchant là, au bord de l'eau, près des embarcations sur lesquelles stationne une autre partie de l'équipage. Et puis à l'arrière-plan, ce sont des arbres noueux aux branches hautes, un véritable fond repoussoir pour les figures. Parmi lesdites figures, parmi ces malheureux soldats, personne excepté Ulysse n'a gardé son casque : sur les bateaux, les personnages sont ainsi torsés nus, ou bien vêtus civilement. Autrement dit, les malheureux consommateurs du lotos avaient débarqué sur l'île en *soldats*. Ôtant leur casque, ils se trouvèrent alors *chez eux*, suscitant alors la colère d'Ulysse qui, fidèle à sa patrie, ne pouvait en aucun cas admettre que ses propres gens fussent à ce point oubliés.

Il reste quelques images d'*Ulysse chez les Lotophages*<sup>439</sup>, impressions et survivances d'une œuvre disparue pour toujours. L'esquisse du maître, d'abord : malheureusement tronquée, elle nous montre un Ulysse nu, «casqué», figure aux elongations typiquement maniéristes, ramenant de force trois de ses compagnons. Le visage du premier compagnon est grimaçante, écho, peut-être, à l'*Eve chassée du Paradis*. La sanguine réalisée par Jacques Belly permet en tout cas d'apprécier l'étendue de la composition, son ouverture vers la mer et les fameux fruits du lotos. Sur la gravure de Van Thulden [fig 14], peintre et graveur flamand ayant copié l'ensemble des peintures du cycle d'Ulysse, les fameux fruits du lotos sont un peu plus détaillés : au sol, on distingue leurs noyaux, tandis qu'autres sont encore accrochés aux arbres. En revanche, la version de l'*Album Palange*, du *British Museum*, est plus ambiguë : à gauche, le personnage tient-il sa rame ou un rameau ? Ces menus détails mis à part, ces images diffèrent peu les unes des autres et dans tous les cas, le peuple des Lotophages n'apparaît absolument pas. Côté retour, la version de Van Thulden d'*Ulysse et Laërte*, bien qu'inexacte, représente logiquement les jardins du père d'Ulysse. Ce dernier écoute d'abord son fils.

<sup>438</sup>Primatice copia Michel Ange, son *Léda et le Cygne* notamment.

<sup>439</sup>En plus de l'esquisse du Primatice, il existe au moins cinq versions copiées du tableau.

Prodigieuse mémoire : avant d'atteindre son père au premier plan, Ulysse énumère l'ensemble des fruits donnés par le jardin. Contrairement à la version de Belly, on remarque que Laërte ne cueille pas un fruit de la main gauche, mais qu'il lève simplement le bras. De même que dans *l'Ulysse salué par le vieux Dolios*, le héros porte encore son habit de soldat. Il a néanmoins ôté son casque. Dans le croquis du Primatice, Ulysse était torse nu, au repos, tandis que dans les versions de Belly et de Van Thulden, il est vêtu du bas de son uniforme et porte encore l'épée, ne remettant vraisemblablement son casque qu'au moment de la fuite des rebelles. L'Ulysse des Lotophages est quant à lui harnaché ; il ne peut rester sur l'île, sous peine de succomber aux séductions de ses douceurs. Doit-on deviner une symétrie entre les jardins de Laërce, véritable lieu de mémoire d'Ulysse, celui-ci connaissant chaque arbre fruitier, et la terre sauvage des Lotophages, menant à l'« oubliance » de son pays ? Comment ne pas voir un contraste entre ces jardins, bien éloignés du « rude pays d'Ithaque », et les forêts sauvages de l'île, tous deux placés sous le globe terrestre ? L'effet paraît véritablement structurel : Ulysse ne voyage plus aux confins de la Borée, et les terres sauvages qu'il visite sont comparables à celles situées aux antipodes. *Il lui faut d'autant plus de courage et de vertu que les terres découvertes peuvent être hospitalières, soumettant le voyageur à la tentation de s'y installer, d'ôter son casque, afin de s'y trouver chez soi.* Car l'hospitalité est elle aussi une épreuve pour Ulysse : si les terres situées aux antipodes ne doivent pas être dissociées de la patrie d'origine, de la volonté du retour, c'est parce que ledit « retour » est bel et bien une « renaissance », départ et arrivée se *confondant*. Même le courageux Ulysse ne reconnaît pas tout de suite son pays, devenu en quelque sorte étranger à ses yeux ! Et lui-même est étranger en son propre pays. Aussi, le « mouvement centrifuge dont Ulysse fut au seizième siècle la figure s'achève en retour au foyer, ramène au centre d'abord quitté, comme l'exil du peuple élu prépare la rentrée en terre promise [...] »<sup>440</sup>, écrit Alain Montandon, pour qui l'aventure se clôturait avant tout sur *elle-même*. Le soldat Ulysse, guide *casqué*, ne succombe pas à la vénéneuse hospitalité du pays étranger<sup>441</sup>.

Au dix-septième siècle, Ulysse incarne un modèle de « brave courage », n'hésitant pas à « châtier la mollesse de ceux qui le suivent », lit-on dans l'édition commentée par Melchior Tavernier des gravures de Thulden<sup>442</sup>. Dans l'opéra de Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Minerve chante le « courageux Ulysse ». Il faut châtier la mollesse ! On en devine la cause : l'affliction provoquée par le départ, c'est donc en quelque sorte la quête renouvelée du retour, tandis qu'auparavant, dans le confort d'un pays étranger, les compagnons vivaient *tête*

---

<sup>440</sup> Rose Duroux et Alain Montandon, (dir.), *L'émigration, le retour*, Ed CRLMC, 1999, p 19.

<sup>441</sup> C'est à Ithaque qu'il devient dans un premier temps étranger, troquant alors l'habit militaire pour celui du mendiant. On sait qu'Ulysse ne fut reconnu que par son chien. Dans l'iconologie de Ripa, le chien sera d'ailleurs identifié comme image de la mémoire.

<sup>442</sup> *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau* (collectif), Ed. Presses universitaires de France, 1985, p. 108

*découverte*, « dans les plaisirs de l'instant »<sup>443</sup>, mangeant ce que James Joyce appellera, dans son fameux *Ulysse*, les « fleurs d'oisiveté »<sup>444</sup>. Dans son dictionnaire historique, Moreri rappellera que le mot *Lotophage*, entré dans la langue usuelle, désignait ceux qui avaient oublié leur patrie d'origine<sup>445</sup>. Le courage d'Ulysse est bien double : s'il lui faut à châtier son équipage, il lui est également impératif de ne pas devenir à son tour *Lotophage*. Devenir Lotophage, c'est donc ni plus ni moins qu'*oublier* d'aimer sa patrie. Selon nous, cette opposition entre oubli dans les plaisirs et nécessité de rentrer au pays se traduit plastiquement par le jeu formé entre héros casqué, combattant, et équipage « décasqué », désespérément passif. Car poser le casque, c'est en effet reproduire le geste de celui qui se sent chez lui, geste menant à l'immobilité, geste aboutissant à la fin de tout mouvement. Or, cesser tout mouvement, c'est ni plus ni moins qu'empêcher l'indispensable *retour sur soi* ! Afin de poursuivre et d'achever sa quête du retour, le héros doit logiquement s'inscrire en *négatif* de l'oublieux de son pays. Il n'est donc pas étonnant qu'Ulysse, et plus généralement la figure du militaire, soient dans la seconde partie du seizième siècle symétriquement associés à *l'amour de la patrie*.



[fig 14]

Même si les peintres, tels que Bronzino, firent usage de l'emblématique, il faut attendre le fameux *Iconologia* de Cesare Ripa pour bénéficier d'une complète codification de ses éléments. Paru en 1593, *Iconologia* fut traduit et enrichi plusieurs fois. S'il ne peut

<sup>443</sup>Harald Weinrich, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Ed. Fayard, 1999, p 32.

<sup>444</sup>Il s'agirait d'une allusion à l'opium,

<sup>445</sup>Abbé Moreri, *Le grand dictionnaire historique...*, Ed. Coignard, Paris, 1725.

objectivement apporter une compréhension intégrale d'*In oblivionem patriae*, le vocabulaire symbolique décrit par l'auteur ayant été en partie tiré d'*Emblemata*, ce livre peut toutefois éclairer les interprétations données à la figure au seizième et au dix-septième siècle. Près de cinquante ans après la mort d'Alciat et des premiers dessins du Primatice pour la Galerie d'Ulysse<sup>446</sup>, le livre de Ripa, traitant en priorité de figure, apporte un éclairage intéressant sur les choix iconographiques réalisés par les peintres et les graveurs. Dans la version de 1636, « traduite et moralisée » par Jean Baudoin, on trouve une entrée concernant l'*Amour de la patrie*. Bien que ne figurant visiblement pas dans l'édition de 1593, il s'agit déjà au dix-septième siècle d'un *topos*. Voici le début du texte :

« On le représente [l'amour de la patrie] par un vigoureux et jeune guerrier, qui se tient debout entre une grande flamme de feu et une épaisse exhalaison de fumée, vers laquelle il tourne les yeux avec une mine résolue, et une assurance inébranlable [...]. Il est amené armé à l'antique, pour les raisons que nous dirons ci-après [...]. »

L'auteur n'évoque effectivement pas les guerriers au hasard. Il fait ainsi référence à Homère, à Ulysse en particulier, pour qui Ithaque « était plus agréable qu'une belle nuée qui environne le soleil quand il se couche »<sup>447</sup>. Or, l'amour d'un chevalier pour sa dame, celui d'un courtisan pour la fortune, d'un capitaine pour la gloire et d'un marchand pour les biens de ce monde, peuvent amener ces derniers à s'écarter de celui de la patrie. Et pourtant,

« Quelque passion qui les entraîne[...] l'expérience montre tous les jours qu'on ne peut détruire l'amour dont nous parlons, non pas même par la mort, puisque c'est par elle que ceux qui se sacrifient pour la patrie s'ouvrent un chemin à l'immortalité<sup>448</sup>. »

La figure du soldat, son habit, sont préférables pour l'auteur à l'image du bon citoyen, puisque « pour défendre le lieu de naissance, il fait toujours gloire de mourir courageusement »<sup>449</sup>. Ainsi, ce « n'est donc pas sans sujet que pour servir au prix de tant de grand courage en cherchant si passionnément les occasions dans les pays étrangers », car après tout, « quel désir ne brûlent les points d'y retourner pour en revoir la fumée ? »<sup>450</sup>. Fumée, guerrier à l'antique sont donc justifiés par le sens de leur sacrifice, puisque ces hommes-là,

---

<sup>446</sup>Du modèle mnémonique au modèle rhétorique.

<sup>447</sup>Cesare Ripa, *Op. Cit*, p. 22

<sup>448</sup>*Ibid.*

<sup>449</sup>*Ibid*, p 24.

<sup>450</sup>*Ibid.*

« aiment leur pays, plutôt à cause qu'ils y sont nés que pour la grandeur et la fertilité qui lui donnent de l'estime. *Sans mentir l'air natal à des douceurs extrêmes Et défend aux mortels de s'oublier eux-mêmes*<sup>451</sup> »

Citant Euripide<sup>452</sup>, l'auteur présente l'amour inconditionnel du pays natal *pour ce qu'il est*. Ce passage a cela d'intéressant qu'il introduit en filigrane le danger que représente un séjour chez les Lotophages. Si l'on trouve dans ce commentaire la thématique de l'oubli du pays, devenant ici oubli de l'amour du pays (l'amour d'un chevalier pour sa dame, d'un courtisan pour la fortune), c'est le caractère *incomparable* de celui-ci qui frappe. Il ne s'agit pas d'aimer son pays pour ses qualités, mais bel et bien parce qu'on y est *né*. Connaissant très bien Alciat, Ripa décrit deux « marques d'honneur » dans les mains du soldat, dont une couronne de gramin [fig 15], la description donnée renvoyant à l'emblème éponyme. Celui-ci raconte comment le Sénat romain récompensa Fabius d'avoir résisté devant Hannibal, les romains ayant « accoutumé de donner [la couronne] à celui de leurs Citoyens, qui par quelque action extraordinaire avait délivré leur ville de la violence des ennemis qui la tenaient assiégée »<sup>453</sup>. En fait, le danger réside moins dans les vices qu'offrirait le pays étranger que dans le fait que l'on puisse l'aimer *davantage* que son pays d'origine, à la manière du loup de l'emblème *Oblivio paupertatis parens*, cet « avare », qui regardant dans une autre direction oublie ce qu'il vient de chasser.



[fig 15]

<sup>451</sup>*Ibid.* Souligné par nos soins.

<sup>452</sup>*Ibid.*, p 28.

<sup>453</sup>*Ibid.* p57.



On trouve pareille réflexion dans certains discours de Machiavel. Il faut savoir que celui-ci considérait l'amour de la patrie (*amore della patriae*) comme permettant l'oubli des maux<sup>454</sup>, tandis que Ripa voyait dans les « valeurs et fidèles compatriotes » les seules « dignes de la mémoire des hommes ». La référence à Euripide est alors tout à fait appropriée, puisqu' :

*Qu'aimer un país étrangers  
Plus que celui de la naissance  
C'est avoir peu de connaissance  
De l'esprit, ou faible ou léger*

À la lumière de ce détour iconologique, la gravure de l'édition de 1621 d'*Emblemata* [fig 13] apparaît alors comme l'exact revers de l'*ekphrasis* de départ. Nulle trace d'exhalaisons de fumée, nul signe d'attitude « vigoureuse » ou de « mine résolue ». Un soldat cueille le fruit du lotos sur un arbre rappelant plus directement les descriptions de Pline ou de Théophraste, tandis que deux autres s'effondrent, s'oubliant eux-mêmes dans l'amour d'un pays étranger. Dès lors, ce ne sont pas tant les vices du pays étranger qui font entrer le consommateur du lotos dans l'« oubliance » que le fait même de préférer ce pays à son pays d'origine, conséquence d'un excès d'hospitalité. Aussi, un tel « retour sur soi » de l'analyse est d'autant plus évident qu'il est tout en fait limpide dans le poème d'origine. S'il n'est pas honnêtement prudent d'arrêter une interprétation d'Alciat à partir de Ripa, plus de soixante ans séparant les deux ouvrages, celui-ci apporte néanmoins un éclairage certain sur le sens de la comparaison de l'*Impresa* de l'édition italienne, sur la classification d'Aneau de cet emblème dans le lieu commun de l'« amour », si tant est bien sûr que ledit amour soit celui, *malheur*, d'un pays étranger.

\*

Pourquoi ce désamour ? Est-il le fait d'un simple voyage ou bien d'un exil ? Le « racinement » de l'arbre ne fait-il pas écho, symétriquement, au déracinement du voyageur ? On trouve dans la traduction libre proposée par Simon Bouquet, malheureusement non datée mais contenant des tirages des gravures réalisées par Bernard Salomon pour l'édition Jean de Tournes, une très belle variation sur la thématique de l'oubli de soi. *L'oubliance de son pays*, sous-titré, si l'on peut dire, par *Sur mon retour à Paris*, fait état de dix années passées par le poète hors de Paris, années passées « chez les lotophages », lui faisant perdre la connaissance de soi, de son pays et de sa parenté. Sous la gravure, les trois distiques du poème latin sont maintenus en caractères imprimés. Le recueil ne contient pas seulement les emblèmes

---

<sup>454</sup>En revanche, l'oisiveté en temps de paix, chez les auxiliaires notamment, peut provoquer l'oubli du pays, voire la convoitise des terres de son employeur ! Ainsi Machiavel exhorte-t-il le Prince, à ne pas employer d'auxiliaires, ceux-là oubliant bien plus facilement leur pays (Machiavel, *Le prince*, Ed Librairie générale française, 1962, p 96) .

d'Alciat, mais aussi les poèmes de l'auteur, ceux-là donnant au livre une allure de somme. Pourtant, il ne s'agit pas à proprement parler de traduction et formellement, le distique a laissé place au sonnet<sup>455</sup>. La métrique de ce poème est tant éloignée du poème latin, et plus généralement de l'épigramme, que l'on peut dire qu'il s'agit moins d'une traduction que d'une appropriation, voire d'une véritable création littéraire<sup>456</sup>. Dans le premier quatrain, le poète annonce s'être éloigné pendant dix ans de sa ville natale, « sans avoir aucune connaissance de moi, de mon pays et de ma parenté »<sup>457</sup>, ces vers n'évoquant plus la ville de Rome. L'absence de connaissance de soi, du pays et de la parenté devient, ici encore, véritable oubli de soi, l'auteur recourant à l'image de la lote, reprenant et développant l'allusion faite par Alciat à l'épisode des Lotophages dans le second quatrain :

*Que j'ai bien à mon dam la lote goûté  
Lote hélas qui m'a fait perdre la jouissance  
D'un fruit plus savoureux maudit soit l'ignorance  
Qui sous tel horizon me tint en amnésie*

Le fruit plus savoureux, c'est évidemment le pays natal. Bouquet fait ensuite un emprunt à Ronsard (« *longtemps affriandée aux douceurs de la lote* »), avant de souligner la dimension personnelle du poème sous un angle comparatif (« *de même ayant été dix ans Lotophage* »). L'angle adopté par le poète ne réduit l'œuvre à sa dimension morale, ni même philosophique, cette traduction libre contenant des éléments visiblement autobiographiques<sup>458</sup>.

En fait, Bouquet connaissait la poésie élégiaque, puisant non seulement dans celle de Ronsard, mais aussi dans celle de Du Bellay. Ainsi, le thème dégagé par le poète, celui de l'amour du pays et de son regrettable oubli, dépasse de loin ce seul poème, rejoignant non seulement une forme élégiaque, mais aussi les réflexions du dernier Du Bellay :

« Tout homme insensible, use ses loisirs en des terres inconnues, et, à l'aventure, cherche à se fixer dans un monde étranger (*Quicumque ignotis lentus terit ocia terris/Et uagus externo quaerit un domum*), celui que ni un doux amour, ni ses parents, ni un lien plus doux n'ont pu faire revenir (*Quem non dulcis amor, quem non reuocare parentes,/ Nec potuit si dulcius esse potest*), est un être de fer, digne, au sortir du

---

<sup>455</sup>Selon Charles Brucker, cette évolution formelle participe d'un mouvement d'appropriation du livre d'emblèmes par les auteurs français. En 1540 paraît à Paris l'*Hécatomgraphie*, de Gilles Corrozet, reprenant la structure tripartite de *L'Emblematum liber*; livre influencé, selon Brucker, par les *Moralia* de Plutarque.

<sup>456</sup>Plus généralement, la forme distique fut délaissée. C'est le cas, par exemple, du *Premier livre d'emblèmes* de Guillaume Guérault, imprimé en 1550 à Lyon (cf. Charles Brucker « Pour un statut d'auteur d'emblèmes au 16<sup>ième</sup> siècle : Simon Bouquet et le modèle alciatique », in *Le statut littéraire de l'écrivain*, Genève Ed. Droz, 2007).

<sup>457</sup>Manuscrit malheureusement non paginé.

<sup>458</sup>Ce choix peut paraître surprenant si l'on adopte un point de vue de traducteur. Si l'on considère en revanche que le texte accompagnant l'emblème puisse trouver son inspiration dans des registres tout à fait différents de celui de l'épigramme, formant une emblématique « à la française », alors le choix de Bouquet de donner au texte la forme du sonnet élégiaque paraît pleinement justifiée. Le manuscrit n'était pas destiné à la publication.

ventre de sa mère, d'avoir été allaité par des tigresses d'Hyrcanie [...] (*Ferrueus est, dignusque alim cui matris ab aluo/Hyrcanae tigres ubera praebuerint*)<sup>459</sup>. »

Comme dans le poème de Simon Bouquet, l'homme se fixant dans un monde étranger est présenté comme Lotophage. Or Du Bellay, qui de même que Bouquet et selon ses propres mots, n'a pas un cœur de pierre, ni un cœur bardé de fer dur, ne peut qu'être touché par l'amour de la patrie (*Non mihi saxea sunt duroue rigentia ferro/Pecotora, nec tigris, nec fuit ursa parens, ut dulci patriae durus non tangar amore*). On sait que le poète rédigea à la fin de sa vie ce recueil d'élégies (*Elegiae*) dans le souvenir d'Ovide. Déjà évoquée dans *Les Antiquités de Rome*, l'expérience romaine devient celle de l'exil. Et c'est dans cet exil que surgissent les risques de l'oubli et de l'acculturation. :

« Trois fois le soleil inexorable a accompli sa révolution annuelle depuis que j'ai été contraint à m'engager sur de si longues routes, à vivre au loin, étranger, sous des toits inconnus, (*Annua ter rapidi circum acta est orbita Solis/Ex quo tam longas cogor inire uias, /Ignose procul peregrinus degere tectis*) à peine puis-je me souvenir de mon cher Liré, contraint à me familiariser avec d'autres usages, d'autres mœurs, à me créer un autre langage, qui sonne étrangement (*Et Lyrri tantum uix meminisse mei, /Atque alios ritus, aliosque ediscere mores /Fingere et insolito uerba aliena sono*).<sup>460</sup> »

Rome a beau être la « patrie du monde » (*Roma orbis patria est*), la vie a beau être douce, le souvenir du lieu natal revient. Avec lui, l'image du pays s'impose au poète (*Ipsa mihi patriae toties occurrit imago*), image des « rives de la Loire, les pacages, les forêts chevelues, les grasses cultures d'Anjou, qui pour le lait, pour Bacchus et pour la fécondité de la plaine blonde, rivalisent de gloire avec l'Italie Antique ». Ce n'est pas l'opulence des terres de Loire qui provoque le désir du pays, puisque l'Ulysse retourne lui aussi dans sa patrie, en dépit que la « terre de Laërce fut stérile et ne portât ni les présents de Bacchus, ni ceux de Cérès ». Sans doute Du Bellay pense-t-il à ses vers célèbres sur le bonheur d'Ulysse: ainsi, après avoir découvert « les villes d'un grand nombre de peuples », il est bon pour le poète de vieillir chez soi. Dès lors, si l'amour de la patrie est plus doux que les douceurs de Rome, il ne faut oublier ni celle-ci, ni sa famille, ni ses amis. C'est donc une belle variante de l'oubli de soi qu'offre ce poème d'exil, le risque de l'oubli intérieur étant aussi celui de l'oubli de sa terre natale. En effet, nul besoin ici des séductions du pays étranger ; l'exil, un langage étranger aux sonorités inédites suffisent, l'exotisme des mœurs et des usages suscitant à eux seuls la tentation de l'oubli<sup>461</sup>.

<sup>459</sup> Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, VII, Paris, Ed. Société des textes français modernes, 1984, p 63.

<sup>460</sup> *Ibid.* p 65.

<sup>461</sup> Il peut paraître paradoxal que Du Bellay ait vanté, à la fin de cette *Elegie* en langue latine, l'écriture d'un poème en « langue barbare » du temps de son « exil ». C'est oublier qu'il écrivit en langue française *Les Regrets* et les *Antiquités de Rome*, alors qu'il accompagnait son parent, cardinal. Qu'offrait ce « naturel langage » sinon un antidote aux dangers représentés par les usages de la ville de Rome ?

Depuis son exil de Thrace, Ovide n'avait pas dit autre chose dans la lettre à Maxime des *Pontiques*, lui qui pensait avoir avec le temps « désappris le latin »<sup>462</sup> :

« Oubliant les mœurs de ma patrie, apprendrai-je à tendre l'arc sarmate et serai-je attiré par l'art qui se pratique ici ? (*Moris an oblitus patrii contendere discam/Samarticos arcus et trahar arte loci ?*)<sup>463</sup>»

En renouant avec la langue latine, Du Bellay inscrit donc ses *Elegies* dans la pure tradition ovidienne<sup>464</sup>. Ovide exilé se dit retenu par l'amour de la patrie<sup>465</sup>, ne cessant de faire référence à l'oubli et aux dangers de l'oubli causé par l'exil<sup>466</sup>. On peut voir dans ces références latines la marque d'une pénétration plus profonde, plus subtile, des thématiques de l'exil et de l'oubli de soi dans les milieux humanistes du seizième siècle. Que Du Bellay en eut imité le ton n'est nullement étonnant. Dans le cas d'Ovide, l'exil n'était pas simplement littéraire, il était réel, irréversible. Or l'exil peut potentiellement faire tout oublier, patrie, amis, bref, tout ce qui vient manquer au poète. Et l'endroit est suffisamment hostile pour inspirer à celui-ci une peur plus grande encore. Certes, les lettres des amis peuvent bien donner des armes pour apaiser le chagrin ; seulement, « l'amour de la patrie, plus fort que toutes les raisons », en « défait l'ouvrage » (*rursus amor patriae ratione ualentior omni*)<sup>467</sup>. Dans la dixième lettre du tout dernier livre des *Pontiques*, soit la lettre Albinovanus, Ovide évoque alors Ulysse, « ballotté pendant deux lustres sur la mer incertaine »<sup>468</sup>. *A contrario* des nombreux commentaires précédents, le poète n'y voit pas pour sa part l'exemple d'un esprit endurant, celui-ci ayant eu des moments de repos<sup>469</sup>. Ainsi,

*Il n'est pas fatigant d'entendre un beau chant de jeunes filles et le lotos qu'il goûta n'était pas amer.*<sup>470</sup>

La saveur du lotos n'est pas amère, ni même les épreuves que rencontre Ulysse, qui, on le devine, aura fait seulement *un beau voyage*<sup>471</sup>. Car la tentation du pays étranger est aussi celle

---

<sup>462</sup>Ovide, *Elégies*, V-12, Paris, Ed. *Les belles lettres*, 1968.

<sup>463</sup>Ovide, *Pontiques*, Paris, Ed. *Les belles Lettres*, 1993,

<sup>464</sup>Depuis que je suis privé de ma patrie, deux fois les péis ont été battus sur l'aire, deux fois le raisin a éclaté, foulé par le pied nu. Ovide, *Elégies*, op. cit. P 116.

<sup>465</sup>« Quid facerem ? Blando patriae retinebar amore, /ultima ses iussae nox erat illa fugae Que faire ? Le doux amour de la patrie me retenait : mais cette nuit était la dernière avant l'exil imposé », *Ibid.* p 14.

<sup>466</sup>Dans sa poignante lettre à Atticus, Ovide exhorte son ami de ne pas oublier : « Non, quand tu boirais les coupes du Léthé qui chasse les soucis, je ne croirais pas que ces souvenirs puissent s'effacer de ton cœur. Les jours seront longs dans la saison d'hiver, les nuits du solstice seront plus lentes que celles d'hiver, Babylone ne sentira plus la chaleur ni le Pont la froidure, le parfum du souci l'emportera sur celui de la rose de Paestum avant que tu viennes oublier mon sort [...] »

<sup>467</sup>Ovide, *Pontiques*, Op. Cit, in *Lettre à Ruffin*.

<sup>468</sup>*Ibid.* p 140

<sup>469</sup>« Lui fut-il pénible de caresser pendant six ans la belle Calypso et de partager le lit d'une déesse marine ? » *Ibid.* p 140.

<sup>470</sup>*Ibid.* Souligné par nos soins. *Ibid.*, pp 140-141

<sup>471</sup>Voir Philip John Usher, *Epic Arts in Renaissance France*, Oxford, Ed. Oxford Press, p 32.

de l'oisiveté, du repos, tous deux fruits de l' « influence du climat », écrira James Joyce. Le pays étranger marque la fin d'une « errance sans fin », pour,

« simplement se prélasser là : tranquillité du crépuscule : laisser courir. Oublier. Raconter où l'on a été, les coutumes étranges<sup>472</sup>»

Ovide supposait qu'Ulysse avait bel et bien goûté au repos du lotos, dans la torpeur d'un pays étranger, et que celui-ci n'était pas amer. L'hospitalité et l'exotisme, la torpeur, la somnolence, les hommes aux coutumes étranges, dormant pour Joyce « six mois sur douze », autant de *tentations* de se sentir chez soi bien au-delà de son pays. Seulement, l'exil d'Ovide est subi (l'on n'en connaît pas clairement les causes, mais il est probable qu'il fut causé par la diffusion de son *Art d'aimer*). C'est donc un déracinement. Le pays étranger, bien différent de l'île des Lotophages, est hostile. Avec un courage plus grand encore que celui d'Ulysse, il faut donc lutter contre une *acculturation*, qui, dans le déracinement, devient donc synonyme d'oubli de la patrie.

\*

De quoi parle au juste Du Bellay, regrettant sa « patrie », évoquant les Muses, « désormais installées sur les bords de Seine ? ». La « Patrie » désigne-t-elle tout à fait la même réalité que celle chantée par Ovide en exil ?<sup>473</sup> Dans *L'enracinement*<sup>474</sup>, son dernier livre, Simone Weil rappelle qu'avant Charles VI « Le fol », « le patriotisme était diffus, errant, et s'élargissait ou se resserrait selon les affinités et les périls », l'obligation envers son pays étant désignée, selon l'auteur, par le mot de « bien public ». Le mot *patrie* n'apparaît que tardivement en France, car on lui préfère celui de *païs*<sup>475</sup> ; or le pays, ce n'est pas encore l'Etat, c'est autre chose, c'est une *collectivité*, correspondant à des *territoires*, nous dit Weil<sup>476</sup>. L'amour de la patrie, avant d'être

---

<sup>472</sup>James Joyce, *Ulysse*, Paris, Ed. Gallimard, 2005 pour la présente édition, p 116.

<sup>473</sup>Au seizième siècle, l'Italie est tout sauf une entité politique «unifiée», ce qui vaut à Machiavel d'exhorter Laurent le Magnifique à « prendre l'Italie et à la délivrer des barbares »; pour aimer sa patrie, il faut être capable de la défendre. En France, après un quatorzième siècle marqué par les désastres de la Guerre de cent ans, entraînant un délitement du système féodal et le développement d'un sentiment «patriotique», à bien des aspects imposé d'en haut, l'obligation envers la patrie se traduisant concrètement par la levée d'un impôt pour financer l'armée régulière et les fonctionnaires. Dans la seconde partie du seizième siècle, on cherche des ancêtres, des racines communes, et l'on fait ainsi renaissance d'une « fierté nationale », ce jusqu'aux *Tragiques* d'Agrippé d'Aubigné (cf. Arlette Jouanna, *La France de la Renaissance*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2001, p 631).

<sup>474</sup>Simone Weil, *L'enracinement*, Paris, Ed. Gallimard, 1949.

<sup>475</sup>Voir William Kempff, « L'introduction et la diffusion de patrie en français au seizième siècle », in *Interpreting the History of French: A Festschrift for Peter Rickard on the Occasion of His Eightieth Birthday*, Amsterdam-New-York, Ed. Rodopi B.V., 2002.

<sup>476</sup>« Le sens de ces collectivités a presque disparu, excepté pour la nation. Mais il y en a eu beaucoup d'autres. Certaines plus petites, toutes petites parfois: ville ou ensemble de villages, province, région; certaines englobant plusieurs nations; certaines englobant plusieurs morceaux de nations. La nation seule s'est substituée à l'Etat; car on ne peut trouver d'autre définition au mot nation que l'ensemble des territoires reconnaissant l'autorité d'un même Etat. » Simone Weil, *L'enracinement*, op. cit., p 129.

la vertu politique chère à Machiavel, c'est donc ce souvenir de ceux qui sont nés il y a cinquante ans ; la patrie d'Ovide n'est pas l'Etat moderne, ni la « Nation souveraine », ni la nation tout court ; il ne faut pas voir dans cette forme de l'oubli de la patrie quelque chose comme un manque de patriotisme, dans le sens moderne du mot, c'est-à-dire comme un manque de fidélité vis-à-vis de la Nation. La patrie, c'est tout justement le pays des pères, le pays des ancêtres, des proches : c'est pourquoi le mot, qui n'apparaît qu'au quatorzième siècle dans la langue française, ne s'est pas immédiatement substitué à celui de pays. Bien sûr, l'usage historique du mot ne peut tout à fait correspondre à la réalité qu'il désigne, et ce que l'on appelle « patriotisme » à l'égard du Royaume de France trouve sans doute naissance durant la Guerre de cent ans, Jeanne d'Arc, pour ne citer qu'elle, contribuant autant « au développement du patriotisme anglais qu'à celui des Français »<sup>477</sup>. Mais de manière concomitante, la patrie désignera encore le pays, la ville et toutes ces « collectivités » dont Simone Weil décrit précisément la disparition. Déjà, Rome était une terre de Lotophages ainsi que le pensait avec une pointe de nostalgie Ammien Marcellin. Mais les Romains, cette « poignée de fugitifs qui se sont agglomérés artificiellement en une cité », ont privé « les populations méditerranéennes de leur vie propre, de leur patrie, de leur tradition, de leur passé ». Contrairement à Marcellin, Simone Weil ne voit rien de positif à ce que la Rome antique eut fait goûter à l'Italie le fruit de la romanisation, acculturant l'Italie, la Méditerranéenne, les Gaules. Simone Weil voit au contraire dans ce processus l'exemple de réécriture historique, voire de manipulation du passé (on ne parle pas encore de « mémoire collective »)<sup>478</sup>. Aussi, le dénominateur commun de ces amours multiples du pays se trouve-t-il peut-être dans le vide provoqué par le déracinement, lesdites « mémoires collectives » devenant autant de contrepoints, de tiers vis-à-vis d'une culture hégémonique<sup>479</sup>.

Récemment retraduit en français, Jean Dorat aurait-il bel et bien substitué *patria* par le mot de pays ? Nous avons vu que les traducteurs d'Alciat ont longtemps préféré le mot pays à celui de patrie. Pareillement à Guillaume Budé, le *Dictionarium latinogallicum* de Robert Estienne traduit le mot *patria* par celui de pays, *Patria in qua multis virtutibus & beneficiis princeps fuit*, devenant « qui estoit le plus vertueux & le plus secourable de tout son pais ». Par analogie, c'est aussi cette « patrie céleste » appelée, par le Calvin du *Traité de la vie chrétienne*, « pays »<sup>480</sup>. On trouve cette même formulation dans la traduction française des paraphrases d'Erasmus<sup>481</sup>. William Kempp voit dans l'extension du mot, dans un premier temps

<sup>477</sup>Georges Minois, *La guerre de cent ans*, Ed ? Perrin, 2010, p 435.

<sup>478</sup>Simone Weil, op. cit., p 66

<sup>479</sup>Sur l'idée de « tierce mémoire », nous renvoyons le lecteur à la dernière partie de ce travail.

<sup>480</sup>Jean Calvin, *Traité de la vie chrétienne*, Genève, 1550.

<sup>481</sup>« Mais que nous présente la foi ? Elle dit : tu as trésor au ciel. Tu t'es ennuyé en exil, mais le pays céleste attend son citoyen. » (Erasmus, *Paraphrases*, Lyon, Ed. Claude Lavielle, 1550, p. 93. En 1572, soit plus de soixante ans après les thèses de Luther, la France est déchirée par les guerres de religion ; l'archidiacre Gabriel de Saconay, qui s'opposa violemment à la réforme dans sa *Généalogie et la fin des Huguenaux, & découverte du*

réservé au domaine du Roi pour s'étendre à tout le Royaume, l'expression et la raison d'être d'un certain « sentiment national », permettant au beau milieu d'une crise sans précédent de trouver sa raison d'être<sup>482</sup>. Au seizième siècle, les deux mots cohabitent, l'acception moderne ne se dessinant qu'au milieu du chaos des guerres de religions. Rabelais, observe Kempff, rapproche le mot patrie de celui d'amis, tandis qu'Etienne Pasquier, l'auteur des *Recherches de la France*, écrit dans l'une de ses lettres qu'« Il est ainsi comme le dictes; l'amour de nostre patrie ne nous sollicite point tant d'un retour, quand nous en sommes esloignez, comme la reveuë de nos bons amis: & quelque chose que l'on veuille dire d'Ulixé, j'estime que le plus grand esperon qu'il eust pour retourner en sa maison, n'estoit point tant le desir qu'il eust de revoir son païs, que sa femme & son fils, pour une amitié viscerale qu'il avoit en eux. »<sup>483</sup>. Ulysse n'est jamais loin. Car il s'agit toujours de trouver des similitudes entre le *pays* d'Ulysse, et « nostre patrie », patrie à laquelle Pasquier joint très souvent le mot de roi. La défense de la patrie se confond alors avec celle de son roi et de ses successeurs<sup>484</sup>. Cela dit, contraint de quitter Paris durant la ligue, Pasquier parle-t-il seulement du Royaume, ou bien de la collectivité formée par son propre « pays »<sup>485</sup> ?

Au milieu du seizième siècle, l'idée d'une « renaissance de la fierté nationale », insufflant selon Arlette Jouanna « un élan conquérant » aux poètes de la pléiade, cohabite avec une politique fiscale désormais centralisée. Et l'on sait que le français est devenu langue administrative depuis l'ordonnance de Villers-Cotterêts<sup>486</sup>. Aussi Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la Langue française*, emploie-t-il dès 1549 le mot patrie. La France est donc mère des arts, des lois, des armes. Seulement, la patrie, c'est aussi la langue, les tuiles de Liré, les amis avec lesquels on entretient une correspondance, dans ce que Simone Weil appelle le

---

*calvinisme, où est sommairement décrite l'histoire des troubles excitez en France par lesdits Huguenaux jusques à présent* emploie bien les mots de *patrie celeste*, que l'on trouve désormais dans de nombreux ouvrages parus dans la seconde partie du seizième siècle (Gabriel de Saconay, *Généalogie et la fin des Huguenaux, & découverte du calvinisme, où est sommairement décrite l'histoire des troubles excitez en France par lesdits Huguenaux jusques à présent*, Lyon, Ed Benoist Rigaud, 1772).

<sup>482</sup>William Kempff, op. cit.

<sup>483</sup>Etienne Pasquier, *Lettres*, Lyon, Jean Antoine Huguetan, 1607.

<sup>484</sup>Ainsi, à propos du Duc de Guise et du phénomène des « ligues », peut-on lire dans une autre de ses lettres « que Ceste declaration & association apportée à Paris, il y en avoit quelques-uns qui estoient d'advise que Monsieur de Guise, le Connestable & le Mareschal Saint André s'eslongnassent de la Cour; mais ils ne les ont voulu croire, estimans que celui qui laisse la partie, la perd. Contre ceste declaration, ceux de deçà ont couché d'une protestation plus hardie que leur premiere, parce qu'ils dient qu'ils seroient à l'advenir, declarez deserteurs de l'honneur de Dieu, *infidelles à leur Roy, & ennemy de leur patrie*, si par eux n'estoit donné prompt remede aux invasions & entreprises de ces Chrestiens & liberateur de leur Roy : parquoy estimoient necessaire non seulement pour l'acquis de leurs consciences, ains de celle du Roy, suivant le serment qu'il avoit fait à son sacre, & pour ne confondre tout ordre divin & humain, dont s'ensuivroit après la fin du Royaume; que le Roy ne devoit autoriser diversité de Religion par la France, ains la seule Eglise Catholique Apostolique, Romaine, receuë de tous ses predecesseurs & de luy [...] ». Mots soulignés par nos soins (in Etienne Pasquier, *Lettres*, Paris Ed. Abel l'Angelier, 1586, pp 112-113).

<sup>485</sup>Dans une édition d'ailleurs posthume des *Recherches de France*, on découvre le « pays de Bretagne » ou le « pays de Provence », du « pays du Languedoc ». D'un autre côté, l'auteur évoque un « amour extraordinaire que chacun porte naturellement à sa patrie » (in Etienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, Paris, Ed. Pierre Menard, 1543, p. 645).

<sup>486</sup>Selon Colette Beaune, l'identité institutionnelle de la France s'est ainsi formée aux XVe XVIe siècle. (Op. Cit, p 314).

« déracinement géographique ». Au seizième siècle *L'Obliance du pays* peut donc à la fois désigner l'oubli de la collectivité, de sa langue ou ses amis, comme faire référence à un manquement au devoir envers son Roi. En tout cas, c'est suite à l'identification du royaume à ce qu'il conviendrait d'appeler la patrie *politique* que celui-ci peut devenir sujet d'attribution de la mémoire. Ainsi, l'émergence au seizième siècle de monuments commémoratifs « autres qu'églises, chapelles ou croix »<sup>487</sup> participe de l'élaboration d'une mémoire à la fois hégémonique et séculière<sup>488</sup>, mémoire dont le sujet d'attribution ne serait plus seulement la dynastie, mais bien la royauté, royaume et couronne, monarchie et patrie, étant vénérés en quelque sorte pour eux-mêmes<sup>489</sup>. Le mot patrie recouvre donc deux réalités : il y a, d'une part, la collectivité, infinité de « pays » différents, et ce qui d'autre part fut assimilé peu à peu à l'ensemble du Royaume de France. Ces deux réalités se superposent. Chez Du Bellay semble-t-il, elles se recouvrent, le rapport au passé relevant de l'élaboration d'un héritage poétique, de la formation de ce que nous pourrions appeler une « conscience nationale » affranchie, du moins partiellement, de l'influence italienne et antique<sup>490</sup>. Car on ne se tourne vers l'avenir qu'à la condition d'être, de même que Dryope exhortant ses proches à se souvenir d'elle, *enraciné*.

#### *Bilan et perspectives*

Au tout début de *Non ou la vaine gloire de commander (Non, ou a Vã Gloria de Mandar)*, de Manoel de Oliveira, les soldats d'un Portugal empêtré dans le conflit en Angola évoquent la nature de ce qu'ils nomment « patriotisme » : défense du périmètre de l'État ou nostalgie de la terre, de la langue, du village natal ? Il est utile de rappeler que le nationalisme est un phénomène moderne<sup>491</sup> : la figure d'*In oblivionem patriae* fait écho à une conscience plus ancienne, à la fois proche et différente, plus universelle<sup>492</sup>. *In oblivionem patrie* fait donc

<sup>487</sup>Colette Beaune, op. cit., p 187.

<sup>488</sup>Évidemment, nous n'avons pas employé le mot de mémoire « laïque », tant mémoire publique et rituels religieux sont interreliées (à ce sujet, voir notamment le deuxième livre de *Naissance de la nation France*, de Colette Beaune).

<sup>489</sup>Selon Johann Michel, le XIVe siècle est donc le théâtre du passage d'une mémoire dynastique à la « mémoire publique nationale, royale et sacrée », enracinée « de manière continue sur les territoires conquis » (Johann Michel, *Gouverner les mémoires*, op. cit., p 25). Par souci méthodologique, nous avons préféré réserver le syntagme « mémoire nationale » à la mémoire publique post-révolutionnaire, préférant parler, pour caractériser ce régime mémoriel, de « mémoire royale ».

<sup>490</sup>Arlette Jouannais cite Jean Bodin Celui-ci abandonne l'hypothèse troyenne des origines gauloises de Lemaire de Belges ou de Pasquier, pour faire des gaulois les ancêtres des Francs. Il est considéré comme l'un des théoriciens de la souveraineté. A propos de la question plus générale des origines troyennes, voir Colette Beaune, *La naissance de la nation France*, op. cit. Concernant la théorie de la *Res publica* formulée par Bodin, cf. Jean Bodin, *Les six livres de la République*, Paris Ed. Jacques Du Puys, 1576. Pour une version « fac-similé » malheureusement incomplète, voir *De la République: Traité de Jean Bodin, ou Traité du gouvernement. Revu sur l'édition latine de Francfort 1591 chez les associés Jean Wechel & Pierre Fischer*, Ed. Adamant Media Corporation, 2001.

<sup>491</sup>Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail.

<sup>492</sup>Cette forme de l'oubli aura, bien sûr, des survivances dans les siècles ; il se peut qu'à l'heure du crépuscule des États-nations, temps de la « globalisation », nos sociétés ressentent d'autant plus ce besoin d'enracinement qu'elles se sentent dépossédées de leurs propres souvenirs (nous traiterons de ce problème dans notre dernière partie).



indirectement image des grands basculements politiques et culturels. Au moment où Du Bellay écrit à Rome, le Primatice et Nicolo travaillent aux fresques de la Galerie d'Ulysse à Fontainebleau ; début et fin de l'odyssée d'Ulysse se contemplent sous le globe des *antipodes* et Giordano Bruno, l'auteur du *De l'infinito universo et Mondi*, vient de naître. S'il ne faut pas voir, pour autant, l'objet d'une brusque prise en compte des « espaces infinis », éternels et effrayants, on peut toutefois avancer que l'emblème nommé *In oblivionem patriae* se tient au milieu d'un progressif basculement d'échelle. Aussi *In oblivionem patriae* est-elle dans ce contexte précis une figure *réactive*. Image, peut-être, de l'inquiétude, de l'anxiété de ne point se souvenir de ce qui *fait soi par* son pays, elle reparaît alors que la patrie commence sa longue assimilation à la forme-État. Si l'idée de « pays » n'a pas toujours été réductible à quelque chose comme la Nation ou même l'État, Simone Weil rappelle que ladite Nation s'est substituée aux collectivités après avoir remplacé « tous les autres attachements »<sup>493</sup>. Si, avant 1789, le patriotisme était fondé sur l'amour du passé, la rupture établie par la Révolution française avec ledit passé<sup>494</sup> entraînera une véritablement mutation du patriotisme, celui-ci se tournant dans un premier temps vers le présent et l'avenir<sup>495</sup>. Quoiqu'« une et indivisible », la Nation sera elle aussi capable, nous le verrons, d'oubli<sup>496</sup>. Bien que l'argument de Simone Weil ne perde pas une miette de sa puissance et de son actualité, la poursuite de son commentaire nous mènerait bien au-delà des prérogatives de cette partie. Retenons néanmoins que la notion de patrie joua un rôle clé dans la fabrique de la puissance publique ; l'étude d'*In oblivionem patriae* aura donc permis de prendre mesure, en creux, de la considérable extension de son périmètre politique.

### *L'oubliance du pays, des formes et des figures*

Arrivés au terme de cette étude, nous n'avons qu'à peine esquissé le problème de la figure d'*In oblivionem patriae*. La figure n'est pas un signifiant pur, transparent à lui-même, renvoyant à un signifié tout aussi limpide. Au contraire, cette figure se place au cœur d'un véritable champ de force : les Lotophages d'Homère ne sont pas ceux de Marcellin, ni ceux de Jean Dorat ; l'oubli du retour, chanté par le poète, ne recouvre pas tout à fait celui du pays ; à

---

<sup>493</sup>Pour Simone Weil, la famille n'existe plus (*Ibid.* p 130).

<sup>494</sup>Nous étudierons le rapport à la mémoire introduit par la Révolution française dans le chapitre suivant.

<sup>495</sup>*Ibid.*, p 143. Tandis que Weil écrit *L'Enracinement*, les États-nations connaissent une crise sans précédent dans leur histoire. On raconte que dans la Roumanie des années trente, Codreanu et ses gardes de Fer portaient sur leur cœur un sachet contenant un peu de leur terre natale. Cette conception substitue l'idée d'un pays comme collectivité à celle d'un pays comme sol, comme terre, comme sang. Elle conçoit l'amour de la patrie d'une manière purificatrice et exclusive (les gardes de Fer montaient des chevaux blancs et cherchaient à être assimilées aux archanges par la population paysanne). A propos des métamorphoses du patriotisme au vingtième siècle, voir Traian Sandu « La Garde de Fer: méthodes de mobilisation et d'encadrement », dans *Temps, espaces, langages, la Hongrie à la croisée des disciplines*, Les Cahiers d'Études hongroises, L'Harmattan, 2008, 2 volumes, vol.2, pp 395-415.

<sup>496</sup>Nous traiterons en détail de ce point dans la troisième partie de ce travail.

son tour, l'oubli du pays désigne-t-il celui de Dieu, celui des siens, celui de sa patrie ? Peut-on voir cette figure avec le regard d'une Simone Weil déracinée à Londres ? Ladite figure participe de diverses déclinaisons, de diverses formes de l'oubli du pays, de l'exil à l'acculturation, en passant par l'oubli de soi dans les vices. Par souci de clarté, nous distinguerons tout de même quatre formes différentes de l'oubli, chacune correspondant à une acception du mot *patrie*. La première forme de l'oubli est celle de Dorat, la patrie étant entendue comme « patrie céleste », *le danger d'un non-retour étant celui de l'oubli de Dieu*. Pénélope, Ithaque, représentent la fidélité à la Patrie. La seconde acception découle de la première. Ainsi, l'interprétation anagogique se double d'une interprétation morale ; la patrie de Guillaume Paquelin, c'est, par analogie, « soi », et ce « soi » ne se trouve nulle part ailleurs qu'en Dieu. Résider chez les Lotophages, succomber aux allèchements, *fait oublier sa patrie comme on s'oublie soi*. La troisième forme de l'oubli de soi est une variante de la seconde, à ceci près qu'elle se pense sur un mode ouvertement comparatif : l'amour d'une femme, l'« oubli » qu'il provoque, sont *comparables* à celui provoqué par la lote sur les troupes d'Ulysse. La patrie ressemble à soi, mais aussi à ses amis, injustement « oubliés » par un amant trop épris de sa belle, nous dit Ronsard. L'amour est un fruit comparable à la lote ; dans l'amour, *on oublie les siens comme on s'oublie soi*. La dernière forme de l'oubli découle de la précédente : aussi précède-t-elle en quelque sorte toutes les autres. La patrie, avant de représenter quelque chose comme la Nation, ou bien l'État, c'est la terre des « gens du pays ». Mais aucun poète ne chante plus clairement le lien entre la patrie et la collectivité qu'Hölderlin dans son *Retour au pays (Heimkunft)*, les montagnes, les « gens du pays », annonçant l'arrivée sur le sol natal<sup>497</sup>. Oublier son pays, c'est en quelque sorte oublier les siens ; oublier les siens, c'est non seulement s'oublier soi, mais aussi tout ce qui fait que nous ne naissons pas hors sol. C'est donc, au sens étymologique du mot, une culture. L'*acculturation*, cette forme de l'oubli de soi et des siens, trouve une belle expression dans la figure d'Ovide craignant de perdre sa propre culture et d'oublier sa propre langue. Peut-être faut-il voir dans les bizarreries de la figure arboricole d'*In oblivionem patriae* une paradoxale image du *dé-racinement*. C'est le danger principal d'Ulysse : cueillant ces fruits doux, opiacés peut-être, « fleurs d'oisiveté » (Joyce), il risque d'oublier ses propres racines, d'oublier le sol rugueux d'Ithaque. Il risque, enfin, d'oublier sa propre famille, ses propres amis, et de *s'enraciner* ailleurs, de même que la pauvre Dryope, *contre son gré*.

\*

---

<sup>497</sup>« J'ai beaucoup prié, par amour pour la patrie, de peur que /Importun s'abatte tout à coup l'esprit /Beaucoup aussi pour vous qui dans la patrie avez vos soucis,/A qui la sainte grâce souriant ramène les fugitifs/Gens de mon pays ! Pour vous, et cependant le lac me berçait/Et le rameur, assis, tranquille, louait le voyage » (In Hölderlin, *Odes, Elégies, Hymnes, Paris*, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1993 pour la présente édition).

Quelque cinq siècles après le célèbre poème de Du Bellay, un autre poète, Guillaume Apollinaire, chante le retour du sage Ulysse dans sa patrie. Là se situe l'amour véritable, celui de Pénélope en premier lieu, qui l'attend. Ulysse est sage, c'est un « Roi Heureux » qui a retrouvé sa femme, l'époux royal de Sacontale... Le faux amour, miroir déformé du premier, était une femme ressemblant à « celle dont je suis encore amoureux », se tenant semble-t-il sur un « ciel d'oubli ». Le narrateur croit ainsi retrouver dans les traits d'une autre femme un amour perdu. C'est un travail de mémoire, un hivernage sur son « beau navire », qui permet enfin de dissiper la confusion entre le faux amour et l'amour perdu. Contrairement au Roi Heureux, le narrateur a-t-il goûté aux plaisirs de la loto ? « Décasqué », s'est-il perdu à confondre l'amante avec l'amour perdu, le pays des Lotophages avec les jardins de Laërte ? Il serait bien présomptueux d'apporter une réponse. Somnolence, séduction et perte de soi dans un ailleurs absolu sont devenus à eux seuls de véritables *topos*<sup>498</sup>. Mais enfin, de quoi le faux amour d'Apollinaire, les faux plaisirs, les fleurs d'oisiveté dont parlait encore James Joyce sont-ils le remède ? Pour Joyce, les Chinois préfèrent l'opium, les Européens « la senteur froide des pierres sacrées », les uns l'ailleurs des opiacés et les autres celui des sermons. Seulement, est-il véritablement possible d'entièrement s'oublier ? Il n'y a pourtant pas de fleur d'oubli pour le personnage féminin des *Voix de la Mémoire*<sup>499</sup>, d'Anna Akhmatova. Pour cette femme qui se remémore « les mots de son époux » et ne « cesse de sangloter »,

*Il en ira ainsi tant que la neige silencieuse  
N'aura pas de pitié de la malheureuse lasse*

car,

*Oublier la douleur, oublier les caresses,  
On donnerait pour cela plus que la vie*

Dans le poème Akhmatova, c'est la mort qui sert de fleur d'oubli, et non quelque expédient, religion, opiacés, faux amour ou pays étranger. Pour la personne qui attend, du sol d'Ithaque à celui couvert de neige silencieuse, la personne aimée ne peut être oubliée. Il n'y a pas de ciel d'oubli sur la neige silencieuse, ni de fuite vers un pays étranger. On aimerait oublier. Mais dans son propre pays, le deuil est impossible<sup>500</sup>. La Mémoire règne.

---

<sup>498</sup>Nous reviendrons sur le motif de l'oubli de soi dans la quatrième partie de ce travail.

<sup>499</sup>Anna Akhmatova, *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2007.

<sup>500</sup>A propos du motif de l'impossible deuil, nous renvoyons le lecteur aux parties III et IV du présent travail.

*« Le pavot croît sur les feuillets du livre de Mnémosyne »*



**[fig 1]** *Mnémosine déesse de la Mémoire, pleurant les infortunés Louis XVI, Roi de France, et Marie Antoinette, archiduchesse d'Autriche.* Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris, vers 1793-94.

Cette voix d'airain sur le temple de Mémoire – Le temple de Mémoire comme lieu symbolique du *kleos* - Des hiérarchies dans la mémoire publique : à propos d'un certain médaillon conjugué – De l'oubli impossible à l'impossible retour au passé

Mnémosyne, mère des muses, paraît tenant un vêtement. Ce n'est pas *son* vêtement mais *un* vêtement. En fait, Dame Mémoire apparaît déjà vêtue d'une robe aux couleurs du marbre dont elle est faite, son coude droit posé sur un médaillon figurant le double portrait de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Les profils royaux semblent faits du même matériau que celui de Mnémosyne. Dans cette image, le tissu se voit-il aussi sculpté ? A-t-on représenté la sculpture d'une mémoire d'emblée sans visage, ou fait au contraire image d'une Mnémosyne cachée ? Soit, la personnification a le visage recouvert d'un tissu Mais on lui suppose une expression : Mnémosyne pleure Louis XVI et son épouse [fig 1], tous deux infortunés. Que pleure donc Mnémosyne, si ce n'est la fuite de la mémoire ? Mais si Mnémosyne pleure sur la mémoire, c'est qu'elle se pleure elle-même, qu'elle déplore sa propre fuite. En d'autres termes, la mémoire paraît ici conscience d'elle-même ; elle paraît, par extension, consciente de son propre voilement. Or ce voile, est-il seulement posé sur Mnémosyne ? Prive-t-il purement et simplement cette dernière de visage ? Doit-on voir dans ce voilement une figure d'un oubli passager ou au contraire, celle d'un radical oubli d'effacement, de destruction ? Oubli, certes, mais oubli de quoi ou de qui ? L'équivoque de la mémoire rejoint celle de l'oubli.

En 1787<sup>501</sup>, le médaillon de Louis XVI s'envolait pour le temple de Mémoire [fig 2]. Un groupe de personnages composé de *putti* et de figures allégoriques, telles que la Renommée, seins nus, deux trompettes à la main, et le Temps, entourent le portrait en médaillon ; le temple de Mémoire, sur le bord droit de l'image, contient les médaillons d'Henri IV et de Louis XIII, tandis que Louis XVI entame son ascension. Entre ces deux gravures, quelques années seulement ont passé ; elles correspondent aussi à deux événements historiques, soit la convocation de l'assemblée des notables, en 1787, présentant le projet de réforme de Calonne, soit l'exécution de Louis XVI, après le procès dressé par la Convention nationale pour trahison et conspiration. Ainsi, le « *Monarque des François tes vertus et ta gloire/Brilleront pour jamais au temple de Mémoire* », de 1787 fait-il étrangement écho au « [...] vous ne faites donc pas attention que l'homme le plus vertueux, le plus chéri, est souvent oublié huit jours après sa mort. Tel est le cœur humain. Or, comment voudrait-on que le peuple, occupé

---

<sup>501</sup>Soit deux ans avant la fameuse convocation des États Généraux, moment considéré comme point de départ des troubles révolutionnaires.

de ses travaux journaliers, et des intérêts de sa chère république, aille se caresser l'imagination du ressouvenir d'un tyran qui lui fit tant de mal, et commit tant de crimes ? *Ce serait plutôt pour maudire mille fois sa mémoire [...]* »<sup>502</sup>, de 1793. De la gravure de 1793 au discours à charge du citoyen Carra, même préoccupation : quel statut accorder à la mémoire de Louis Capet ? Si l'oubli en jeu dans ce voile concerne la destruction de la *personne* du roi, alors, force est de constater que cette entreprise échoua. Certes, la Révolution parvint à maudire la mémoire de Louis Capet. Mais elle le fit en installant une paradoxale mémoire, une *réputation* en quelque sorte damnée. Peut-on seulement dans ce cas parler d'oubli ? Du fait, sans doute, du recul de l'idée de monarchie absolue, la mémoire du dix-huitième siècle n'était pas dissociable des idées d'opinion publique, de points de vue, toutes traversées des tensions politiques du temps.



[fig 2]

*Monarque des François tes vertus et ta gloire, brilleront pour jamais au temple de Mémoire.* M. Bellet. Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris, 1787.

Mnémosyne, mère des muses, est-elle sculptée tenant ce vêtement? Ou bien : le vêtement la recouvrant a-t-il été au contraire placé au creux de sa main droite ? Peut-elle, dans ce cas, relever le voile, recouvrer sa propre mémoire ? Comme ce fut le cas pour la figure d'*In oblivionem patriae*, nous ferons donc une généalogie des éléments visibles de la figure. Pour cela, seront isolés trois *motifs* : Mnémosyne et son temple, les médaillons gravés ou sculptés,

<sup>502</sup>L. F. Jauffret, *Histoire impartiale du procès de Louis XVI, ci-devant roi des Français*, Paris, Ed. Perlet, 1793, p. 14. Souligné par nos soins.

les différents voiles posés sur les figures. En opérant une généalogie de ces trois motifs, nous voudrions éclairer la figure, ses enjeux, tout en replaçant celle-ci dans une problématique plus large concernant la mutation de la mémoire publique, qui, d'une conception royale, se transforme au dix-huitième siècle en une mémoire nationale<sup>503</sup>. Pour cela, nous partirons de la mémoire pour aller vers l'oubli et c'est le *temple de Mémoire*, haut lieu de la réputation du prince, qui fera l'objet d'une particulière attention, non l'oubli même, auquel nous réserverons *de facto* nos dernières pages. Quelle est la nature du temple de Mémoire et quelles sont ses fonctions<sup>504</sup> ? Quel est le rôle des médaillons gravés ? Enfin, question centrale de cette partie, à quelle forme de l'oubli renvoie ce recouvrement de Mnémosyne ? Figure de l'oubli, certes, mais d'un oubli de quelle *sorte* ?

Si les médaillons accrochés au temple de Mémoire, traces de la perpétuelle renommée, sont la mémoire vivante des hommes illustres, alors le voile fait d'une manière ou d'une autre obstruction. Et cette même obstruction s'inscrit dans la fabrique d'une mémoire publique dissociée de la figure du roi : le voilement de Mnémosyne, l'exclusion de Louis XVI du temple de Mémoire, sont effectivement concomitants, ou presque, de la reconversion du projet de Soufflot en un moderne Panthéon. C'est donc au cœur de ces transformations de la mémoire publique que nous appréhenderons ce voile opaque posé sur Mnémosyne. Évidemment, l'on sait avec Tocqueville que le changement opéré par la Révolution Française ne fut pas tel qu'il bouleversât l'intégralité des rapports au monde<sup>505</sup>. Nous verrons que cette figure se situe néanmoins dans le pli d'une *discontinuité de contenu* des mémoires (le contenu de la mémoire nationale, d'une part, telle qu'il fut conçu par la Révolution française, et celui de la mémoire royale, d'autre part<sup>506</sup>). Ce recouvrement de Mnémosyne nous parle tout autant des mutations de l'histoire et de la mémoire publique que de celles, plus intimes, des rapports au temps, au souvenir et oubli. Nous soutiendrons, enfin, que ce recouvrement désigne, met en jeu au moins trois formes de l'oubli, la première concernant la destruction des symboles de l'Ancien régime, la seconde oblitérant la réputation du roi, la troisième couvrant Mnémosyne de l'épaisseur du temps.

---

<sup>503</sup>Nous avons préféré distinguer mémoire royale et mémoire nationale, réservant la première aux représentations du roi, et la seconde à l'imagerie républicaine, afin d'en saisir plus précisément les différences iconographiques. Cela ne signifie pas que ce que Johann Michel appelait « régime mémoriel d'unité nationale » (in *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, op. cit.) n'ait pas existé pas avant la Révolution, mais plutôt que l'histoire nationale, ainsi que le rappelle Colette Beaune, se confondait encore avec celle de la royauté (in *Naissance de la nation France*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1985).

<sup>504</sup>Au nombre de quatre (assignation, glorification, hiérarchisation, et, pour ce qui concerne le Panthéon, concrétisation).

<sup>505</sup>Voir Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1967.

<sup>506</sup>Nous verrons que cette continuité de la mémoire publique est particulièrement problématique, puisque marquée par l'instabilité des régimes politiques du dix-neuvième siècle, et ce jusqu'à la réactivation de la fonction commémorative du Panthéon et l'hégémonie politique de la mémoire républicaine, durant la Troisième République.



« Sur les voûtes d'airain du temple de Mémoire »

Au premier plan, ce qui ne semble être au départ qu'un détail, deux cygnes blancs (l'un porte une petite chose dans son bec) ; au second plan, un vieillard ailé secoue les plis de son manteau, laissant choir dans l'eau ce qui semble des médaillons. Un groupe de personnages se tient derrière lui : l'un d'eux semble tout droit sorti d'une fresque célèbre de Raphaël (il lève le bras gauche). D'un détail presque insignifiant à l'autre, l'œil est porté vers le sommet d'une colline, celle-ci apparaissant en premier lieu comme un élément décoratif, architecture antique, peut-être temple. « (...) scuote / Il lembo pieno ; e nella torbida onda / Tutte lascia cader l'impresso note »<sup>507</sup> : nous apprenons que le Temps, secouant son manteau, jette les noms fameux dans un fleuve d'oubli.

La gravure illustrant le chant XXXV d'*Orlando furioso*, que nous décrivons, correspondant à l'édition Baskerville (1773) [fig 3]. L'image condense le récit, comme instant fécond décrit par Lessing quelques années plus tôt, et concentre sur les deux premiers temps de l'action, soit le Temps secouant son manteau dans le fleuve, soit le cygne recueillant dans son bec l'un des médaillons. Le chant s'ouvre sur Saint Jean faisant visiter la Lune à Astolphe, après que celui-ci eut rendu visite aux Parques (*Le vecchie son le Parche, che con tali stami filano vite a voi mortali*). À la fin du chant XXXIV, apparaît donc la figure du Temps, vieillard emportant sans jamais les rendre les noms gravés sur « de petites plaques, les unes en fer, d'autres en argent ou d'or » (*erano in brevi piastre i nomi impressi, altri di ferro, altri d'argento o d'oro*)<sup>508</sup>. C'est dans le chant suivant que Saint Jean et Astolphe gagnent le fleuve aux eaux troubles et souillées. Le Temps, plus agile à la course que le cerf, le manteau rempli de noms, jette donc ceux-là dans le Lethé après avoir secoué son manteau<sup>509</sup>. Si les graveurs des éditions du seizième siècle ont parfois choisi d'illustrer uniquement les combats de Bradamante<sup>510</sup>, les chants se trouvent dans plusieurs éditions réunis en une seule et même image. Dans une édition vénitienne de 1562 [fig 4], nous voyons ainsi Saint-Jean discutant avec Astolphe, le Temps jetant les noms cygnes et corbeaux récupérant les plaques, tandis qu'au second plan figurent les Parques, le fameux temple, les exploits de Bradamante. Mais qui peut encore préserver les noms de l'action néfaste du temps ? Les corbeaux en saisissent quelques-uns, ne ne les portant pas bien loin. Mais les cygnes, eux, sont déjà de l'autre côté du fleuve. Ils préservent les noms les plus fameux : si tout le reste retombe dans l'oubli (*tutto l'avanzo*

<sup>507</sup>Secoué/ Le bord plein/ et dans le flot trouble/ Il laisse tomber toutes les notes imprimées.

<sup>508</sup>L'Arioste, *Roland Furieux, tome III*, chants XXII-XXXIV, Paris, Ed. Les belles lettres, 2000, p 363.

<sup>509</sup>« Non so se vi sia a mente, io dico quello/ch'al fin de l'altro canto vi lasciai,/vecchio di faccia, e si di membra/snello, che d'ogni cervio è più veloce assai./Degli altrui nomi egli si empia il mantello;/scemava il monte, e non finiva mai:/et in quel fiume che Lete si noma,/scarcava, anzi perdeva la ricca soma. »

<sup>510</sup>*Orlando furioso*, trad. esp. avec suite par Espinosa, Anvers, M. Nucio, 1558. Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venise, G. A. Valvassori, 1566.

*oblivion consume*) les deux volatiles emmènent les noms en sûreté dans le temple, situé sur une colline, non loin du fleuve, temple dédié à l'immortalité (*All'Inmmortalitade il luogo è sacro*) ; c'est la demeure d'une nymphe consacrant les noms, s'en occupant éternellement (*quivi li sacra, e ne fa tal governo, che vi si pôn veder tutti in eterno*). Les corbeaux, métaphore des courtisans et des flatteurs, des mauvais poètes, ne peuvent préserver la renommée des hommes dignes d'elle :

« Mais en chantant les cygnes avec joie portent pour les sauver les médailles au temple, ainsi qui le mérite est-il par les poètes arraché à l'oubli, plus cruel que la mort (*Ma come i cigni iche cantando lieti rendono salve le medaglie al tempio, così gli uomini degni da' poeti son tolti da l'oblio, più che morte empio*). Oh, princes avisés, qui, dans votre sagesse, suivez l'exemple offert par l'auguste César, et qui des écrivains vous faites les amis, n'allez pas redouter les ondes du Léthé ! (*Oh bene accorti principi e discreti, che seguite di Cesare l'empio, e gli scrittor vi fate amici, donde non avete a temer di Lete l'onde*)<sup>511</sup> »

Comme il peut annoncer une mort prochaine, le cygne devient à sa manière *signe* de la gloire posthume, pour reprendre le jeu de mot de Barthélemy Aneau. Dans son *Imagination poétique*, le poète jouait sur l'homonymie :

*Et derriere elle, est un gemissant Cygne.  
Qui de sa mort prochaine faict le signe.*<sup>512</sup>

Ce signe-là est courant au seizième siècle : Rabelais évoque le parallèle entre chant du cygne et derniers instants du poète dans son *Pantagruel*. André Alciat, dès l'édition Wechel de son *Livre des Emblèmes*, présente le Cygne comme blason du poète, en référence à Apollon [fig 5]. Un peu plus tard, l'humaniste hongrois Johannes Sambucus confrontera Orphée et Homère, regrettant que le premier, « bon maistre à jouër de la lyre », à qui on « sacra le cigne doux-chantant », fût placé en premier, devant Homère, qui arrivant second, méritait pourtant la première place<sup>513</sup>. Les poètes français, sensibles à l'idée de véhiculer la gloire, tout en œuvrant pour leur propre gloire poétique<sup>514</sup>, ainsi que nous l'avons traité dans la première partie de ce travail, réutiliseront l'image. Lecteurs de l'Arioste, ils s'approprièrent et diffuseront la figure de la postérité du livre XXXV d'*Orlando Furioso*<sup>515</sup>.

<sup>511</sup>L'Arioste, *Roland Furieux*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2002, p 6.

<sup>512</sup>Barthélemy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, Ed. Macé Bonhomme, Lyon, 1552 (emblème « suycte d'amour »).

<sup>513</sup>Johannes Sambucus *Les emblemes*, Antwerp, Christophe Plantin, 1567, p 59.

<sup>514</sup>Nous invitons le lecteur à consulter la première partie de ce travail.

<sup>515</sup>La métaphore des oiseaux est reprise presque telle quelle par Joachim Du Bellay dans l'un de ses poèmes. « De vostre Dianet, des maisons la plus belle,/Les bastiments, graveures & portraits/Qui fi au vif expriment les vieux traits./D'un Archimede, & Lysippe, & Apelle./Contre les ans n'autant la force telle/Qu'un jour ne soient leus ouvrages desfaits./Mais la memoire & grandeur de voz faicts/Contre la mort se rendra immortelle./De voz vertus

Si, dans les premières traductions françaises de *Roland furieux*, de même que dans la version italienne, le syntagme « temple de la mémoire » n'apparaît pas<sup>516</sup>, les formules « temple de gloire », « temple de mémoire », étaient toutefois usitées au seizième siècle. En France, le recours à l'image architecturale trouve peut-être son origine dans le *Temple de Boccace*, du poète flamand Georges Chastellain. Paru au siècle précédent, il fut un modèle pour le *Temple d'Honneur et de Vertu* de Jean Lemaire de Belges et le *Temple de Bonne renommée* de Jean Bouchet<sup>517</sup>. La demeure de Renommée poursuit, concrétise l'idée d'une mémoire topique, d'un lieu où serait conservée la mémoire éternelle<sup>518</sup> des personnes illustres<sup>519</sup>, au repos<sup>520</sup>. Aussi le motif du temple de Mémoire participe-t-il d'une figure complexe intriquant celles de la mémoire et de l'oubli, qui, de même que la *secunda mors*, est étroitement liée à celle du Temps. L'Arioste entend en effet montrer qu'il est possible pour de rares noms d'être préservés de son action. Proche de la figure d'un temps mangeur de choses, quoi qu'en partie expurgée de la dimension morale qui caractérisait l'héritage du pétrarquisme, l'image implique aussi une personnification du temps. La figure de la seconde mort était articulée selon trois termes, trois signes, soit le Temps, la Renommée, la ruine, signes renvoyant à une foule d'autres signes, des écrits de Boèce à ceux de Pétrarque, en passant par les images traditionnelles de la forme ruinée comme méditation sur le caractère éphémère du règne temporel. Le récit de l'Arioste compile quant à lui deux figures impliquant respectivement leurs signes : cette figure d'engloutissement, de recouvrement absolu, articule Temps, Léthé noyant les médaillons

---

le bruit ne mourra pas./Ains d'auire outil, que de ligne ou compas./Se bastira une eternelle gloire:/Qui tout ainsi que vostre croissant luit/Au plu serain d'une bien claire nuit./Luira toujours au temple de Mémoire » In *Œuvres françaises de Joachim Du Bellay, Gentilhomme angevin*, Paris, Ed. Alphonse Lemerrre, 1867.

<sup>516</sup>« Les sacrez Cygnes s'en von ores nageant, & ores battant les aelles par l'air, iusques atant, que aupres de la ryue du cruel fleuve ilz troeuuent un coutault, & et sus le coutault un temple. Ce lieu est sacré a l'immortalité : ou une belle Nymphé vient du coutault à la ryue du Lethes, & prend les noms du bec des Cygnes, & les affiges autour du simulacre [...] au milieu du temple là elle les consacre, & les gouverne en forte, qu'on les y peult veoir tous eternellement » in *Roland Furieux, Compose Premierement En Ryme Thuscane*, Lyon, Ed. Sulpice Sabon, 1544.

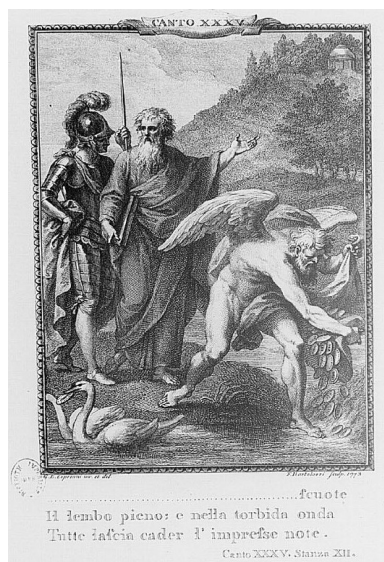
<sup>517</sup>Nous vous renvoyons au chapitre « Les séjours de l'immortalité » de Françoise Joukovsky in *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle, des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Ed. Mignard, 1969, p 517.

<sup>518</sup>« Après que ceux sous divers cytographes/Deu mettre en muer ses tres beaux épitathes/Le traverseux de deuil ayant la partagea/Me retira tout sousdain à l'écart/Et me pria prendre papier & plume/Tout entoue me nomma metre a mettre/Ce que di et cy lay voulu mettre/Et publier à l'honneur des baillans/Nobles & bons en guerre/bataillans/Semblablement des femmes vertueuses/Sans oublier les sciences fameuses/De leurs auteur & principalement/Affin que ayer le soy deffinement/De mondict maistre en memoire eternelle/Et lame fait en gloire supernelle/Dous suppliant lecteurs que entreprenez/Et doucement mes fautes reprenez » (Jean Bouchet, *Sensuit le temple de bonne renommée : et repos des hommes et femmes illustres*, Paris, Ed. Rose Blanche, 1520).

<sup>519</sup>En réponse à Charles IX demandant à Ronsard de cesser de faire son « mesnage » et son « jardinage », le poète assure au Roi que l'œuvre de ce dernier, par l'entremise du poète, pourra être « engravée » sur l'autel le « plus saint du temple de Mémoire ». On attribue à Charles IX la célèbre réponse le « je peux donner la mort, toi l'immortalité ».

<sup>520</sup>Ronsard en usait d'ailleurs dans son *Ode à Michel de l'Hospital*, le poète ramenant des cieux les filles de Mémoire).« D'une laborieuse main/La rondeur de ceste couronne/Trois fois torse d'un ply Thébain/Pour orner le haut de la gloire/De l'HOSPITAL, mignon des Dieux,/Qui çà bas ramena des Cieux/Les filles qu'enfanta Mémoire » *Œuvres choisies* de Pierre de Ronsard, Ed. Dellote.Garnier, Paris, 1841, p 77. Pour une description plus précise du poème, voir Véronique Denizot, *"Comme un souci aux rayons du soleil": Ronsard et l'invention d'une poésie de la merveille*, Genève, Ed. Droz, 2003, p 252. Nous vous renvoyons au premier chapitre de ce travail, et, plus particulièrement, aux pages concernant la revalorisation de la gloire poétique, jusqu'à l'apparition des syntagmes « renommée éternelle » ou « mémoire éternelle » pour qualifier le poète, au tout début du seizième siècle et sous la plume, entre autres, de Jean Lemaire de Belges.

gardés par les Parques, tandis que celle de la mémoire, figure topique, met en jeu les Cygnes, hérauts de l'éternelle renommée des princes, le Temple, le Cygne et la Nymphe. Le Temple *contient* les noms gravés et désigne, par analogie, l'œuvre du poète, capable de maintenir dans la durée la gloire de ses commanditaires ; la Nymphe, que l'on entraperçoit dans la version de 1562, *entretient* cette mémoire, tandis que le Cygne *sauve* les noms de l'oubli. Les poètes du seizième siècle, fussent-ils aussi dignes, nous l'avons dit, d'« éternelle renommée », que les princes, avaient-ils également droit aux faveurs du temple de Mémoire?<sup>521</sup>



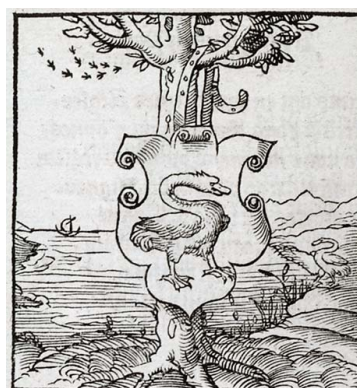
[fig 3]

Édition Baskerville de *Roland Furieux*, 1773.



[fig 4]

Gravure contenue dans l'édition vénitienne de 1562, Contrairement à la gravure à gauche, les actions principales du chant sont représentées.



[fig 5]

« Mais nous ne tenons point ces regles: ains avons trop plus nobles signes. Nous Poetes portons le Cygne de Phebus, oyseau bien chantant. Sa naissance nous est voisine. »<sup>522</sup>

Gilles Corrozet, l'auteur de *Hecatographie*, ne fait pas usage du syntagme « temple de Mémoire », dans son *Le Parnasse des poètes françois modernes*<sup>523</sup>. Car le temple tentera aussi le poète désireux de vaincre les eaux de l'oubli, ce qui vaudra, entre autres, les railleries d'un Racine. Honte au poète, en tout cas, qui ne parvient pas à sauver les noms de l'oubli ! Corbeau croassant, pie, il est *signe* d'une déliaison de ces deux figures, de l'oubli à la mémoire, là où le *cygne* parvient au contraire à pallier l'action néfaste du temps. Ainsi les images de la seconde mort et du Léthé coulant au pied du temple de Mémoire, bien que tenant toutes deux d'une analogie entre fragilité humaine et action du temps, ne se recouvrent-elles pas : l'une désigne

<sup>521</sup>Dans nos pages consacrées à la renommée poétique, nous avons vu que les champs de la gloire littéraire ne furent à nouveau labourés qu'après une relative dépréciation de la gloire militaire, au profit d'une gloire fondée sur les vertus

<sup>522</sup>André Alciat, *Le livret des Emblèmes*, Ed. Chrétien Weschel, Traduction Barthelemy Aneau, 1536, « *Insignia poetarum* ». Le commentaire fait également allusion au Cygnus, vivant, selon les Métamorphoses d'Ovide, au bord du Pô, transformé en Cygne. Il se peut que l'allusion au Pô faite par l'Arioste avant la description du Léthé ait été faite dans la mémoire de ce passage.

<sup>523</sup>Il lui préfère un « vivez Poètes sacez, immortalisez voz noms, Chantez eternellement en ce Parnasse, & le grâd Appollon toujours vivant vous abreuvera d'une vive source, laquelle s'espandra par l'universs de siecle en siecle » in *Le parnasse des poètes françois modernes : contenant leurs plus riches et graves sentences, discours, descriptions et doctes enseignemens / recueillies par feu Gilles Corrozet*, Paris, Ed. Galiot, 1571 (préface aux poètes français). On usera toutefois de la formule au siècle suivant, à propos de Malherbe, notamment.

la puissance ontologique du temps, l'autre renvoie à quelque chose comme la puissance du poète véritable dans la perpétuation de la mémoire des noms. Contrairement à la figure de la seconde mort, réflexion à propos de l'oubli du nom et des vanités de la condition humaine, cette figure est doublement flatteuse : flatteuse pour le poète d'abord, sûr de transporter les noms au temple de Mémoire, flatteuse pour son commanditaire, ensuite, certain lui aussi de résider de droit dans ce temple d'éternité<sup>524</sup>. De même que les images des choses se conservent dans l'âme, « images des choses étant légèrement gravées & imprimées dans le cerveau, [...] cachées comme dedans des lieux de réserve ou des trésors »<sup>525</sup> (Jean Fernel), les noms fameux sont inscrits et conservés dans le temple par l'intermédiaire du poète-lieur.

\*

D'où provient le motif du temple de Mémoire? Quel lien peut-il avoir entre la figure du temple et celle des eaux de l'oubli? Au deuxième siècle de notre ère, Pausanias fit la description de la fonction rituelle des eaux de mémoire et d'oubli. Des fontaines, placées près l'une de l'autre, contiennent respectivement les eaux de Léthé et celles de Mnémosyne ; ainsi les premières eaux entraînent l'oubli de l'homme, tandis que les secondes, complémentaires, permettent à celui pratiquant la descente de Trophonios, culte hermétique, de se souvenir de son voyage. Aussi Mnémosyne n'est-elle pas, dans les rituels sacramentels antiques, opposée à Léthé, la première constituant en quelque sorte le pendant du second. Une fois remonté de l'antré de Trophonios, « celui qui est sorti » est placé sur le trône de Mnémosyne, encore « tout épouvanté et méconnaissable », afin de témoigner de ce qu'il a vu. En fait, les eaux de mémoire et d'oubli participaient des rituels orphiques, la mémoire n'étant pas séparable de l'oubli, de même que l'anamnèse ; boire à l'eau de Mnémosyne, c'était donc oublier sans tout oublier ; c'était se souvenir de tout.<sup>526</sup> Hésiode, on le sait, décrivait déjà Mnémosyne comme mère des muses. Elle règne sur les collines d'Eleuthère, « pour être l'oubli des malheurs, la trêve des soucis »<sup>527</sup>, les filles de Mnémosyne, enfantées de son union avec Zeus, glorifient de leur chant « la race des dieux et celle des humains tout en visant l'oblitération du deuil et de peines »<sup>528</sup>. La puissance de Mnémosyne se confond avec celle du chant, support de la mémoire archaïque ; elle s'identifie plus particulièrement au domaine de la glorification, la tradition initiatique se doublant d'une pratique exotérique. Dans une société majoritairement

---

<sup>524</sup>Néanmoins, ne voyons pas là une valorisation excessive du métier du poète. A la Renaissance, malgré tout, le poète est *écrivain*. C'est le monarque qui est considéré comme véritable *auteur*.

<sup>525</sup>Jean Fernel, *Les VII. livres de la physiologie composez en latin par Messire Jean Fernel, premier médecin du roy Henri II*, Paris, Ed. Jean Guinard, 1655, p 432.

<sup>526</sup>Giorgio Colli, *La sagesse grecque, Volume*, Éditions de l'éclat, Combas, 1992, p 400.

<sup>527</sup>Hésiode, *Théogonie*, Paris, Ed Les belles lettres, 1996, p 34.

<sup>528</sup>Iriarte Ana, « Traits féminins de la mémoire primordiale », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 9-10, 1994. p 317.

orale, c'est invoquer Mnémosyne que de chanter le *kleos*, le renom<sup>529</sup>. Mnémosyne peut être oublieuse, puisque la « remémoration du passé a comme contrepartie nécessaire l'oubli du temps présent<sup>530</sup>.

La mémoire perdra peu à peu de sa fonction cosmique : si Platon, proposant dans le *Théétète* la fameuse image de la tablette de cire molle, fait de la mémoire un don de Mnémosyne, liant celle-ci à une théorie de la connaissance, Jean-Pierre Vernant n'en observe pas moins que la mémoire chuta des hauteurs de la hiérarchie des facultés, au moment où celle-ci se vit rattachée, par Aristote, à la faculté sensible<sup>531</sup>. Pour autant, le culte de Mnémosyne ne fut pas oublié ; le rite décrit (et déformé<sup>532</sup>) par Pausanias, proche du culte orphique, se répandit dans la Rome antique. En revanche, la *memoria* latine n'aura pas l'unicité de la mémoire grecque archaïque ; elle conservera une pluralité de sens, *memoria* désignant à la fois le souvenir, l'époque, la tradition, le récit, le tombeau, le rappel, voire l'histoire universelle, cette pluralité perdurant durant l'Antiquité tardive, puis au Moyen Âge<sup>533</sup>. Ce qui fait qu'à la Renaissance, enfin, la mémoire est loin d'être dévaluée. Gardant une fonction élevée dans la hiérarchie des facultés, la mémoire est considérée comme mère de Sapience : selon Giulio Camillo, créateur du célèbre « Théâtre de la Mémoire », elle est une incomparable disposition permettant de dispenser la vraie sagesse<sup>534</sup>. Influencées, sans doute, par l'hermétisme, les conceptions de la mémoire gardent par conséquent une part du caractère cosmique originel.

Plus généralement, c'est à partir d'une théorie de la similitude, des compartiments, héritage d'un cerveau pensé comme «(re)production de l'ordre du monde»<sup>535</sup>, que l'on aborde la mémoire. Ainsi, l'on assigne des *logis* aux facultés de l'âme : de même que dans la *Margarita philosophica* [fig 6], la planche illustrant le *De anatomia* de Mondino de' Liuzzi [fig 7]<sup>536</sup>, regroupe les facultés selon des *loci*. C'est Dieu qui *place*, qui assigne les sièges, les logis des

---

<sup>529</sup>Selon Jean-Pierre Vernant, la « mémoire collective » grecque fut jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle le fait des poètes, les *aèdes*, incarnations vivantes de la collectivité, en charge de conserver et transmettre.

<sup>530</sup>Jean-Pierre Vernant, dans un article compilé dans le célèbre *Mythe et pensée chez les grecs*, « Aspects mythiques de la mémoire et du temps », analyse finement les évolutions du couple formé par mémoire et oubli. Ainsi, Vernant conclut « qu'il n'y a pas de lien nécessaire entre le développement de la mémoire et le progrès de la conscience du passé ». Il suppose également qu'entre mémoire archaïque et mémoire « d'aujourd'hui », la distance est grande. Au niveau du discours, le couple mémoire et oubli n'est donc pas entré directement en opposition. La question de la conscience du passé, passé fragmentaire morcelé par le temps et l'oubli (à la manière du dessin à la plume Fussli, *L'artiste pleurant face à la grandeur des vestiges antiques*) n'est vraisemblablement pas une dominante dans le discours sur la mémoire. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs, étude de psychologie historique*, Paris, Ed. Le grand livre du mois, 1998. p 117.

<sup>531</sup>Il faut retenir, sur les traces du remarquable essai de Jean-Pierre Vernant, que la mémoire archaïque est antérieure à la conscience du passé : Mnémosyne désigne bien, selon le mot d'Hésiode, la connaissance de ce qui fut *et de ce qui sera*.

<sup>532</sup>Giovanni Pugliese Carratelli, *Les lamelles d'or orphiques*, Paris, Ed. Les belles lettres, Coll. Vérités des mythes, 2003.

<sup>533</sup>Cela même si la *memoria* liturgique retrouvera quelque chose de la mémoire sacramentelle. Éric Palazzo, « Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52<sup>e</sup> année, N. 1, 1997. pp. 93-118.

<sup>534</sup>Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Ed. Allia, 2001, p 49.

<sup>535</sup>A ce sujet, lire les actes du colloque *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Ed. Publications de l'université de St Étienne, 1996, p 29. Souligné par nous.

<sup>536</sup>Mondino de' Liuzzi, *De anatomia*, Ed. Alain Lotrian et Denis Janot, Ed. De 1532, p 32

vertus de l'âme<sup>537</sup>. Ambroise Paré présente la mémoire comme mère de Sapience, comme « cabinet de tout ce que nous apprenons et voyons »<sup>538</sup>. Pour Pierre de la Primaudaye, la mémoire est à la fois secrétaire et registre. Elle se situe naturellement à l'arrière la tête, source de la « moëlle de l'épine », partie du cerveau moins humide<sup>539</sup>, parce qu'« a cause qu'il faut qu'elle regarde les choses passées »<sup>540</sup>. Puisque la mémoire est « comme l'image & signe d'un anneau & d'un cachet est imprimé & engravé en la cire qui en est cachetée », il faut donc que celle-ci soit « attrempee, qu'elle ne soit pas ne trop molle ne trop dure. Car si elle est fort molle, les images seront bien plutôt effacees. Par le côtraire si elle est trop dure, il sera plus difficile à les y imprimer »<sup>541</sup>. Enfin, la mémoire est un œil, « œil spirituel en cette partie, qui est beaucoup plus excellent & plus utile, que si nous y avions des yeux corporels » ; *a contrario* de celle des bêtes, elle est condition de possibilité de l'âme raisonnable s'approchant de la nature humaine de la nature céleste. Elle est un œil plus voyant que les yeux.

Il ne s'agit pas de simples métaphores, mais d'un réseau complexe de similitudes, chaque image dudit réseau participant au procès de connaissance. La mémoire se situe à l'arrière parce que l'on regarde derrière soi lorsque l'on se souvient<sup>542</sup> ; à la fois secrétaire et registre, elle grave le souvenir et le scelle, se logeant dans la partie humide du cerveau (il faut que les tablettes de la mémoire, comme la cire, ne soient pas trop dures). Si la figure de Mnémosyne, ou de Dame Mémoire, était en partie dévolue au seizième siècle aux fonctions de conservation et de glorification, à l'image de Clio, sa fille, ne dispensant à l'origine « nulle autre chose que gloire et renommée »<sup>543</sup>, ce que l'on appelle improprement mémoire individuelle pourrait être aussi bien une image des divers témoignages, écrits ou monumentaux, de la mémoire

<sup>537</sup>Ils sont d'ailleurs réduits à trois : sens commun, imagination, mémoire. Pour le physiologiste Jean Fernel, dans la lignée des écrits antiques, l'âme sensitive a deux facultés, l'une externe, divisée en cinq sens, l'une interne, comprenant « la faculté commune de connaître », la « faculté imaginative » et la « faculté de mémoire ». Il faut noter que la définition du *sensus communis* est tributaire d'Aristote, pour qui l'on ne pouvait penser sans images (cf. *De l'âme*, livre III). Pour Fernel, « le sens commun [...] est la faculté générale qui centralise toutes les sensations dans un organe commun, et effectue leur comparaison. Cet organe, qui pour Aristote est le coeur, est le cerveau chez Galien et chez Fernel. C'est le sensorium commune, où a lieu la reconnaissance de sensations. » Jean Fernel, op. cit., p 243.

<sup>538</sup>Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, T2, Paris, Ed. Baillière, 1840, p 660. Ambroise Paré reprend la théorie des tempéraments (cerveau sec contre cerveau froid) et fait siéger la mémoire dans le cervelet : « D'avantage on voit ceux qui ont grand et eslevé, avoir communément bonne imagination. Et que ceux qui ont le derrière de la teste eslevé, on communément aussi bonne mémoire ». op. cit., pp 213-219.

<sup>539</sup>Cette idée est présente dans le *Que les mœurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments de corps* de Galien. On la retrouve dans les écrits du calviniste Jean de Serres, qui écrit, à propos de la mémoire des enfants, plus développée que celles des vieux, parce que : « en leurs cerveaux tendes, & ainsi les choses s'y impriment plus aisément : comme le cachet mieux sur la cire que sur la pierre ». Jean de Serres, *De l'immortalité de l'âme, représentée par preuves certaine & par les fruicts excellents de son vrai usage*, Lyon, 1596, p 467.

<sup>540</sup>Si la mémoire « est la représentation d'une chose absente par le regard ou la considération de son image avec la cognoissance du temp passé », il est alors naturel que celle-ci se situe à l'arrière de la tête. Pierre de La Primaudaye, *La suite de l'académie Française*, Ed. Chaudière, 1580, p 97.

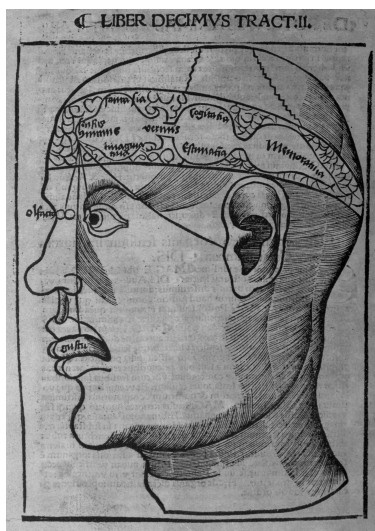
<sup>541</sup>C'est pour cela que les cerveaux plus secs retiennent mieux. *Ibid.*

<sup>542</sup>Cette conception, lointain héritage, se détruit peu à peu au seizième siècle. Fernel critiquera la théorie topique de la mémoire. Pour les facultés de l'âme se situe dans un seul lieu, celui du sens commun ; elles ne sont pas localisables. L'intelligence est, quant à elle, immatérielle : c'est, avant tout, une relation. Voir *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, op. cit.

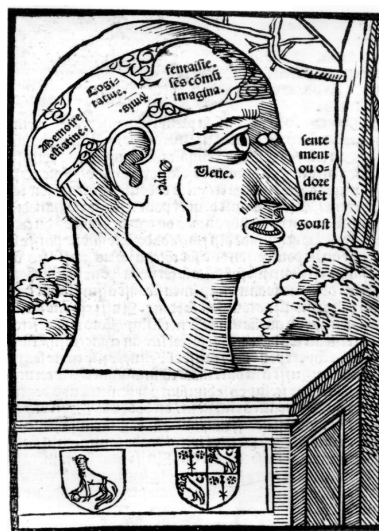
<sup>543</sup>Hésiode, op. cit., pp 34-35.



publique<sup>544</sup>. Temples, intérieurs : ces diverses mémoires sont traversées par les mêmes images, par les mêmes conceptions de la mémoire<sup>545</sup>. Il n'est en tout cas pas étonnant que l'image du temple ait été préférée à celle des eaux de mémoire, et la « ténébreuse oubliance » rabattue au rang d'opposant au maintien du nom, de la réputation, des faits et actes vertueux : la mémoire, fût-elle faite de marbre ou bien d'esprit, est dans tous les cas *réceptacle* du souvenir. Les deux mémoires, celle de l'âme et celle des noms, sont donc pénétrées par les modèles du lieu et de l'inscription. Le ressouvenir même est une écriture ; un *cygne* le grave et *par le signe*, il s'imprime dans la mémoire, comme dans un cahier, sur le fronton d'un palais, *dedans*. C'est en ce sens que la mémoire sert à la raison « côme de greffe & de secretaire, & côme un livre de registre »<sup>546</sup> : au seizième siècle et au début du dix-septième siècle, les modèles antiques, faisant autorité, sont axés naturellement sur les *res* mémorisées, les études sur la mémoire n'étant pas distinguées du champ plus vaste de celles concernant la vie de l'âme. Il ne peut avoir par conséquent de véritable psychologie de la mémoire.



[fig 6]



[fig 7]

Gravure sur bois de la *Margarita philosophica* (Gregor Reisch, *Margarita de Maistre Mundin Boullonoys* (Edition *philosophica* Édition Michael Fürter et Alain Lotrian et Denis Janot, Paris, 1532. Johann Scot, Bâle 1508).

<sup>544</sup>La mémoire, apparemment équivoque, au même titre que la *memoria* latine, désignait aussi bien vie de l'âme, renommée, réputation, que les témoignages de la mémoire publique.

<sup>545</sup>Les trois théories, rappelle Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, fonctionnent par analogie : la cire, la cage, le palais. C'est la comparaison qui permet d'accéder au savoir, comme c'est la comparaison des facultés de l'âme avec celles de Dieu qui conditionne l'accès au savoir. Nous avançons, dans le sillage des travaux de Mary Carruthers, que le livre imprimé, loin de s'opposer aux images des arts de la mémoire et de la mnémotechnique véhiculée, de l'Antiquité à la traduction hermétique de la Renaissance, jouant le rôle de *monumens* susceptible d'inscrire lui aussi les *res* mémorisées.

<sup>546</sup>Pierre de La Primaudaye, *op. cit.*, p 93. Le macrocosme répond au microcosme : l'historien, lui-même secrétaire de registre, enregistre les souvenirs fameux et le livre publié, témoignage de la mémoire publique, est un temple où se trouvent « engravés » les noms, tandis que la mémoire se trouve dans la partie inférieure du cerveau et les souvenirs dans cette sorte de registre, encachetés. Enfin, la mémoire est ordonnée par le sens commun, comme l'historien ordonne la mémoire consignée pour en faire le récit. « Il est apparent que la bete a memoire. Mais quelle ? Le cheval se souviendra des lieux où il a passé, séjourné, fréquenté : mais qui est l'animal qui thésaurise le rappor de divers sujets en un lieu, pour les demeller, composer, diviser, garder ; en somme, les ordonner par raison ? [...] La reminiscence ne se peut faire que par la vertu de l'ordre, seul propre à l'homme comme à la Raison, marque très propre de la nature » (Jean de Serres, *Op. Cit.*, p 317).



L'idée d'un lieu de mémoire où s'inscrirait toute la mémoire du monde est l'une des utopies de la Renaissance : dans le « Théâtre de la mémoire » de Camillo, mémoire publique et mémoire de l'âme se confondent dans le fantasme d'un savoir total, dans une quasi négation de l'oubli. Du lieu supposé de sagesse au chant du poète comme voix dans l'airain éternel du temple de mémoire, la mémoire recouvre, respectivement, pouvoir sacramentel et vertus laudatives. L'on comprend, dans ce cas, pourquoi l'oubli occupe généralement le rôle d'un opposant: qu'il ruine les choses ou qu'il engloutisse les noms, comme dans la fable de l'Arioste, l'oubli est signe de la destruction de l'inscription. L'oubli ne peut que s'opposer à la connaissance comme il s'oppose à la reconnaissance<sup>547</sup>, le dangereux oubli de soi<sup>548</sup> et l'oubli des noms glorieux constituant les deux faces d'une même médaille. De même que souvenir et ressouvenir sont synonymes, connaissance et reconnaissance semblent alors se superposer. Aussi l'accès à la connaissance s'opère-t-il par images, par recherche de similitudes. La mémoire comparative est célébrée : on connaît ce que l'on reconnaît. Mais reconnaître, dans le versant public de la mémoire, c'est accorder aux noms mémorisés une *réputation* : Dieu place la mémoire dans le logis de l'âme, tandis que les souvenirs s'inscrivent dans l'âme comme un secrétaire de registre. C'est ainsi que le poète inscrit les noms dans ces temples de la mémoire publique que sont leurs œuvres<sup>549</sup>.

#### *Bilan et perspectives*

À la Renaissance, les usages de la mémoire trouvent plusieurs origines. La première source va chercher dans la poésie antique, dans les textes de Virgile ou d'Ovide. Elle fait de Mnémosyne une déesse d'immortalisation de la mémoire publique ; c'est une mémoire laudative, tournée vers l'extérieur, vers le public (ses attributs se confondent avec ceux de Clio ou de Fama). La seconde source est intérieure, elle est pétrie des textes de Platon, d'Aristote, d'Avicenne, de Galien et des Pères de l'Église ; de la *physiologie* à la *pneumatique*, des sciences à la théologie, elle étudie la mémoire en tant que vie de l'âme, comme phénomène d'écriture et de cognition<sup>550</sup>. Enfin, la troisième source est hermétique :

---

<sup>547</sup>A diverses expressions près (vertus de l'oubli des maux, de l'oubli des offenses). Montaigne, qui évoque dans ses essais ses défauts de mémoire, est un bon exemple. Si la mémoire fait « ce qu'il lui plaît », car « rien n'imprime si vivement quelque chose en notre souvenance, que le désir d'oublier » (livre second), « les mémoire excellentes se joignent volontiers aux jugemens débiles [...] ». On se prend de mon affection à ma mémoire, et d'un défaut naturel, on en fait un défaut de conscience. [...] Certes je puis aisément oublier : mais de mettre à nonchaloir la charge que mon amy m'a donnée, je ne le fay pas ». Faire de Montaigne un défenseur de l'oubli « en soi » est peut-être un peu exagéré. Cela dit, celui-ci n'en chante pas moins certaines de ses vertus, telles que l'oubli des offenses ou la concision du discours. (cf. Montaigne, *Les Essais*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Quarto, 2009, livre I, chapitre neuf).

<sup>548</sup>A propos de l'oubli de soi, nous renvoyons le lecteur à la seconde partie de ce travail.

<sup>549</sup>Il est inutile de revenir ici sur le rôle du livre imprimé dans la transmission de la mémoire. Nous renvoyons le lecteur, pour cela, à la première partie de notre travail.

<sup>550</sup>« De là vient que les Poètes ont faint les muses saintes & filles de Jupiter & de Mnémosine qui est la memoire, lesquelles président aux Poètes & à la musique, pour autant qu'il est necessaire que l'homme docte soit capable d'intelligence & de memoire ». Antoine du Verdier, *La Prosopographie ou description des personnes insignes enrichie de plusieurs effigies, & reduite en quatre livres*, Lyon, Ed. Antoine Gryphius, 1573, p 50.

elle va non seulement puiser les conceptions topiques de la mémoire dans la mnémotechnique, mais aussi renouer avec la lointaine fonction sacramentelle de la mémoire. Cette tradition est tournée, quant à elle, vers la sagesse<sup>551</sup>. Comme condition de possibilité de la connaissance<sup>552</sup>, Mnémosyne « a l'univers pour champ »<sup>553</sup> (Giordano Bruno) ; elle participe de la grande image d'une écriture du monde.<sup>554</sup> Le motif du temple de Mémoire, souvenir peut-être de l'antique sacralisation de Mnémosyne, concerne presque exclusivement la fabrique de la mémoire publique. Cette image, renvoyant symboliquement aux fonctions de *conservation* de la mémoire, ne s'ancre pas moins dans des conceptions de la mémoire plus larges, quoiqu'axées originellement sur l'idée d'inscription. Au seizième siècle, signe, lettre, sont substances mnésiques comme ils sont conditions de possibilité de sagesse. L'inscription est double : elle conserve à la fois l'*intérieur*, c'est-à-dire l'âme, que l'*extérieur*, autrement dit, les inducteurs de la mémoire publique et témoignages vivants de la postérité du prince. C'est un jeu de miroir : la mémoire d'un homme est heureuse lorsque l'âme conserve bien le souvenir des choses ; l'heureuse mémoire du prince, quant à elle, s'inscrit dans le marbre. Mnémosyne est pour ainsi dire le grand secrétaire de registre du livre de mémoire. Cette mémoire-là est réflexive : connaissance et reconnaissance ressemblent à deux moitiés d'un même livre, qui, par l'intermédiaire d'un jeu de miroirs, se refléteraient l'une l'autre et se compléteraient<sup>555</sup>. Au siècle suivant, l'une des deux moitiés du livre de mémoire quittera le domaine de la connaissance immédiate, tandis que l'autre n'investira pas moins, sous les traits de Clio, le vaste champ de la reconnaissance déjà ouvert par l'usage de l'image du temple de Mémoire. Outre cette fonction d'« engravement », de conservation, quel est le rôle du temple de Mémoire ? Quelle place y tiennent les effigies, les médaillons, les images ?

---

<sup>551</sup>« Entre les entimens intérieurs de l'homme, la mémoire est la plus excellente, & le trésorier & garde de tous les autres. [...] Autres appellent la mémoire le trésor de science. De là vient que la sagesse est fille de mémoire & d'expérience, d'autant que la mémoire est un coffre cabinet de tout ce que nous apprenons, entendons & voyons. » Pierre Messie, *Les diverses leçons de Pierre Messie mises de castillan en françois par Claude Gruget, parisien, avec sept dialogues de l'auteur, dont les quatre derniers ont été de nouveau traduits en cette quatrième édition*, Ed Michel, Lyon, p 1526, 479. Pourquoi les choses s'impriment parfois mieux dans la mémoire ? « C'est que la chose qui est occasion de plus notable mouvement en l'homme demeure plus ferme en la mémoire, comme sont les choses fort nouvelles & merveilleuses [...] » *Ibid.*, p 483.

<sup>552</sup>En fait, Mnémosyne ne se confond pas tout à fait avec Clio ; elle retrouve, dans l'hermétisme renaissant, quelque chose de la fonction sacramentelle dont nous avons parlé plus haut. La Mémoire, puisque totale, occupe tous les niveaux, jusqu'au plus élevé.

<sup>553</sup>Giordano Bruno, *Le Ciel réformé. Essai de traduction (par l'abbé de Vouigny)*, Paris, 1784 pour l'édition originale (*Spaccio della bestia trionfante*), 1750 pour la présente édition.

<sup>554</sup>Il ne s'agit pas là, bien sûr, d'opposer plusieurs traditions, mais d'opérer des rapprochements entre divers usages de la mémoire déjà en germe dans les conceptions archaïques de Mnémosyne.

<sup>555</sup>C'est au siècle suivant que sera discutée l'image d'une mémoire de l'âme comme véritable contenant ou comme support d'une inscription, chez Gassendi notamment, qui y substituera le modèle du pli. Le rejet par Descartes de la mémoire sémantique entraînera la valorisation d'un oubli pratiqué à titre méthodique, alors qu'à peine cinquante années auparavant, la mémoire était encore la condition de possibilité de la connaissance. La mémoire, phénomène essentiellement corporel, s'alourdira. Évidemment, les images du contenant et du mouvement gravé ne s'éteindront pas ; Locke, dans son *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, en use à des fins comparatives. Stricte comparaison : le philosophe reconnaît que les idées ne se trouvent pas « dans » la mémoire. Elles se trouvent désormais nulle part. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. du Seuil, Coll. Essais, 2000, p 123.

Dans les alcôves du temple de Mémoire sont donc accrochés les signes figurés de la reconnaissance publique. Au dix-septième siècle, l'image des plaques de métal et d'or se substitueront, dans les représentations du temple, à celle des médaillons sculptés, plus à même d'identifier une figure et de donner valeur à celle-ci. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dès sa première édition, définit les médailles comme ayant « été fabriquée en l'honneur de quelque personne illustre, ou pour conserver la mémoire de quelque action memorable, de quelque événement, de quelque entreprise »<sup>556</sup>. Les médaillons renvoient donc à deux mémoires, celle de l'événement<sup>557</sup> et celle de la personne. En France, le genre avait connu un regain d'intérêt dans la première partie du seizième siècle. Se développèrent conjointement les genres de la médaille gravée et du frontispice en médaillon, Guillaume Rouillé publiant un *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde qui regroupe figures de l'antiquité et figure modernes*. Pour Rouillé, c'est effectivement la médaille qui permet le maintien, « à cause de leur solide substance metalline », plus à même de perpétuer le nom que le « fragile papier ». De plus, le caractère proprement visuel de la figure permet l'identification (« les yeux sont plus certains à l'homme que les oreilles »<sup>558</sup>). Ce théâtre, selon les propres mots de l'auteur, contient donc tous les hommes et femmes dignes de mémoire, trésor donné pour l'« honneste lecteur », « exemples de vertu, de gloire, d'honneur, & d'immortalités », leurs « faces quasi inspirantes, & parlantes ». Aussi les figures sont-elles ici ressuscitées dans leur présence<sup>559</sup>.

Au seizième siècle, le motif du médaillon gravé est présent sur de nombreux frontispices des éditions imprimées. Des éditions illustrées de *Pantagruel* aux biographies de Vasari, qui en fait usage dans sa deuxième édition des *Vite*, des illustrations des œuvres de Ronsard aux effigies gravées par Virgil Solis<sup>560</sup>, le médaillon est imprimé sur le papier, de même que l'image qui en est produite s'imprime dans la mémoire du lecteur. Le projet de Vasari de faire

---

<sup>556</sup>Il s'agit de l'édition de 1694.

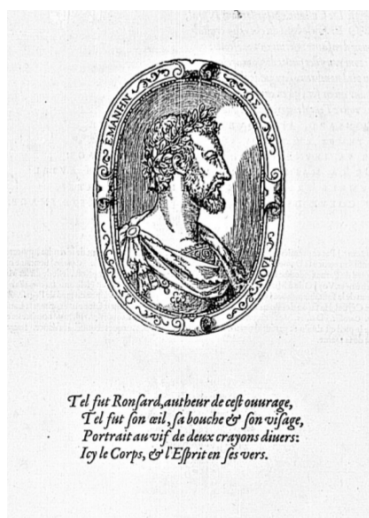
<sup>557</sup>Par exemple, le manuscrit de *La vie de la belle et clere Magdalene, » par François Rochefort, maître d'école de François Ier*, conservé à la Bibliothèque Nationale de France, représente chaque événement sous forme de médaillon.

<sup>558</sup>« Aussi trespridemment consercans la memoire de l'antiquité, & pourvoyans à l'enseignement de la postérité, ont non seulement depeinct par la lettre, ou descriptions verbales, comme par certains menus traits les nayues formes des hommes, & femmes illustrés : mais aussi ont mis ordre à icelles garder pour la postérité, en Statues, Tableaux, Signes, & Images, enlevez, engravez, taillez, fonduz ou frappez, & principalement la resbelle, & treshonnette partie de l'homme ; laquelle partie Nature a voulu être à plain regard tresapparente, & toujours découverte : c'est la face, laquelle ils ont marquee & signee en petites rodelles metalliques, & espaces de monnoye, d'or, d'argent, ou de cuyure, » Guillaume Rouillé, *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde qui regroupe figures de l'antiquité et figure modernes*, Lyon, Ed. Guillaume Rouillé, 1577, p 1.

<sup>559</sup>Rien d'étonnant à ce que la représentation gravée des médailles équivaille, en termes de fonctions à la gravure de médaillons, et ce que l'image de Ronsard, soit représentée comme le corps, et ces textes, comme son esprit

<sup>560</sup>Jost Amman et Virgil Solis, *Effigies regum Francorum omnium, a Pharamundo, ad Henricum usque tertium* Nuremberg, Ed. Gerlach & Montanus, 1576.

du livre un tombeau de mots, plus efficace que celui des médailles, se heurte ici à l'efficacité combinatoire de la figure et de l'inscription. Le médaillon de Ronsard nous montre tel que fut son œil, telle que fut sa bouche, tel que fut son visage, « icy le corps, & l'esprit en ses vers » [fig 8]. Le médaillon gravé et médaillons sculptés occupent donc la même fonction que la médaille frappée, en restituant la mémoire vive, présentation du corps passé dans sa présence plutôt que représentation d'une absence définitive. À l'empreinte posée sur la médaille, marque de la frappe, se substitue donc celle de l'imprimerie ou du ciseau ; aussi n'y a-t-il jamais, en quelque sorte, de l'image d'un médaillon, celui-ci fonctionnant toujours comme mémoire vivante, comme empreinte de son bénéficiaire . N'existe tout au plus qu'une *mise en scène* du médaillon.<sup>561</sup>



[fig 8]

« Tel fut Ronsard, auteur de cet ouvrage, tel fut son œil, sa bouche & son visage, portrait au vit de deux crayons dives ; Icy le corps, & l'Esprit en ses vers »<sup>562</sup>



[fig 9]

Hendrick Goltzius, *La Renommée au dessus de la Vertu lisant l'histoire*, Fonds de Mirimonde, Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 10]

Gilles Rousselet, *Portrait du cardinal Mazarin, en buste, de 3/4 dirigé à droite dans un ovale porté par la Renommée et soutenu par un génie*, Gravure, 1666, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Une gravure de Mazarin met en scène son effigie [fig 10] dans un portrait ovale, porté par Renommée, tandis que l'Histoire, un grand livre ouvert sur le dos du Temps, rédige un éloge du Cardinal. Les références à la ruine antique n'ont pas la signification que leur donnait encore, au siècle précédent, Bernard Salomon. Elles perdent du caractère mouvementé que leur prêtait un Hendrick Goltzius [fig 9]. Le Temps ne plane plus au-dessus de la vertu, le crâne n'est plus posé près du livre d'histoire, fortune des vanités de la première partie du dix-septième siècle. Celui-ci a certes tranché des têtes, ruiné des édifices. Toutefois la Renommée et l'Histoire sont plus fortes que le Temps et l'oblitération. Elles l'enchaînent, à l'image d'une Clio dépourvue d'ailes, écrivant paisiblement tandis que le Temps l'observe, docile, dans une

<sup>561</sup> Autrement dit, l'efficacité symbolique du médaillon tient avant tout dans sa forme et dans sa capacité à évoquer la frappe de la médaille, non dans la diversité de ses matériaux.

<sup>562</sup> Paris, Ed. Gabriel Buon, 1584. Bibliothèque nationale de France.

gravure à la gloire du prince de Condé. La mémoire est donc au service d'une vision politique qui se verra accentuée par la direction culturelle menée par Louis XIV, la représentation participant de l'élaboration de l'image du monarque.<sup>563</sup> Dame Mémoire apparaît dans un *Temple de la Gloire*, dans un almanach édité par Van der Mael [fig 11]. Celle-ci écrit ce qui semble être une histoire de France, montrant du doigt un Henri IV dévoilé par la Renommée, soulignant dans ce cas la filiation entre gloire posthume et écriture de l'histoire.



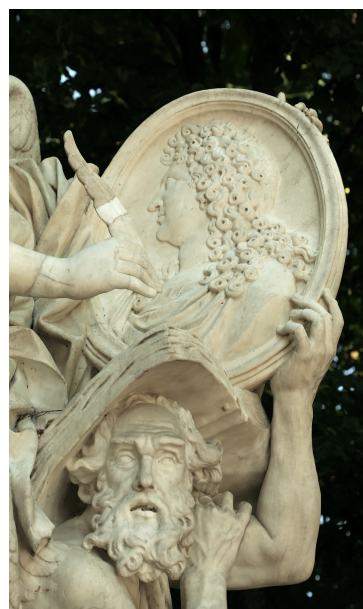
[fig 11]

*Temple de la gloire*. Edition Van der Mael, Paris, 1673. Bibliothèque nationale de France, Paris (détail).



[fig 12]

Frontispice de l'*Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*, de Menestrier.



[fig 12]

Domenico Guidi, *La Renommée écrivant l'histoire du Roi*, Marbre, Jardins du Chateau de Versailles, Photographie : Trizek (détail).

Faire mémoire, ce n'est donc pas être en présence d'une simple image de Mnémosyne ; c'est, par l'image gravée et imprimée, reproduire l'empreinte éternelle de la personne digne de mémoire. Le frontispice du célèbre ouvrage de Ménestrier, l'*Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*<sup>564</sup>, représente un temple de la Gloire vide, puisque « rien de si grand que luy ne s'offre à la mémoire », Louis effaçant tous les héros. La mémoire du roi éclipse les histoires particulières en ce qu'elle est la vive incarnation de l'histoire<sup>565</sup> : la médaille de Louis le Grand, placée au centre du temple de Gloire, est moins une représentation du roi que la présentation d'une mémoire éclipsant le passé, éclairant l'avenir, une mémoire confondue avec le découpage événementiel d'une histoire ne s'écrivant que par le miroir des glorieux faits du

<sup>563</sup>A partir de la seconde partie du dix-septième siècle, l'usage du médaillon est presque exclusivement réservé à la représentation du monarque.

<sup>564</sup>Claude-François Ménestrier, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics...* Paris, Ed. Noblin, 1689.

<sup>565</sup>Nous vous renvoyons au chapitre intitulé « Le récit du roi ou comment écrire l'histoire » de Louis Marin (in *Le portrait du roi*, Paris, Ed. Éditions de minuit, Coll. Le sens commun, 1981).



prince [fig 12]<sup>566</sup>. Dans cette histoire figurée, les médailles sont logiquement représentées des deux côtés, l'un dédié à la figure, l'autre à la retranscription symbolique de l'événement. Si la médaille représente un événement, ce n'est pas tant pour évoquer son caractère révolu, mort, que pour rendre celui-ci présent, de même que la figure qui dans la médaille se donne perpétuellement à voir [fig 14]. Dans la seconde partie du dix-septième siècle, histoire et mémoire forment *littéralement* les deux faces d'une même médaille.

*La Renommée écrivant l'histoire du Roi*, fameuse sculpture de Domenico Guidi, constitue un bon exemple d'assimilation de la renommée, de l'histoire et de la mémoire. Si la Renommée écrit l'histoire du Roi, il n'est pas surprenant qu'elle se confonde avec une représentation de Clio *en* Mnémosyne. Installée initialement sur le parterre de l'Orangerie, à la place d'une sculpture du Bernin, cette oeuvre est l'un des bijoux des jardins de Versailles. Au sol, l'Envie tente d'empêcher la Renommée d'écrire sur le livre de Mnémosyne, tandis que la vivante mémoire du Roi se trouve fixée dans un médaillon [fig 13]. L'ambiguïté règne : contrairement à la sculpture d'Antoine Coysevox, *La Renommée du Roi*, Fama n'a pas de trompette ; à l'inverse des descriptions données un siècle plus tôt par Cesare Ripa<sup>567</sup>, c'est elle qui écrit sur le dos du temps, celui-ci portant avec elle le médaillon de Louis XIV. *La Renommée écrivant l'histoire du Roi*, chef-d'œuvre d'un style subissant encore, par le truchement de Le Brun, l'influence italienne, *matérialise* cette relation de promiscuité entre renommée, mémoire et écriture de l'histoire<sup>568</sup>. Cette sculpture relève d'une étrange circularité: si la renommée écrit l'histoire, alors, l'histoire s'écrit en quelque sorte elle-même, puisque l'histoire *n'est ici que faits dignes de renommée du Roi*<sup>569</sup>. La sculpture ne signifie pas la puissance cosmique de la mémoire dans l'écriture continue du livre du monde ; elle met en scène le procès d'écriture de l'histoire tel que le conçoit le pouvoir royal, c'est-à-dire comme livre contenant toutes les choses dignes de mémoire. Dans son *Discours sur l'histoire universelle* rédigé pour le

<sup>566</sup>A propos de l'image-événement et de son rapport au politique, voir Marion Pouspin, « Les « pièces d'actualité » politique françaises. Événements, représentations et mémoire », in *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, document 1, mis en ligne le 20 avril 2011. URL : <http://imagesrevues.revues.org/111>

<sup>567</sup>« Ce n'est pas sans mystère qu'on luy donne icy deux visages, & une Robe noire, avec une Plume en la main droite, un Livre en gauche. [...] Le Livre & la Plume qu'elle tient nous apprennent que la Mémoire se perfectionne par l'usage, qui consiste principalement en l'écrit ou en la lecture des Livres », écrit ainsi Ripa pour définir la mémoire. Quant à l'histoire, « Sa figure ressemble à peu près à celle d'un Ange, à cause des grandes ailes qui sont attachées à ses épaules : & bien qu'elle regarde derrière, elle ne laisse pas toutefois d'écrire sur un grand Livre que Saturne soutient ; & s'appuye du pied gauche sur une pierre carrée. L'Histoire, qui fait profession d'écrire avec ordre ce qui se passe dans le Monde, est peinte avec des ailes, pour montrer qu'elle publie de toutes parts les divers événements avec une incroyable vitesse. Elle tourne pour cet effet les yeux en arrière, à cause qu'elle travaille pour la Postérité, par la description qu'elle fait des choses passées, afin d'en perpétuer le souvenir. [...] C'est pour cela qu'elle s'appuye sur les épaules de Saturne, parce qu'elle rend un juste témoignage du temps, dont elle est victorieuse. » Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin, irée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, Paris, 1636 (entrée « Mémoire »).

<sup>568</sup>Cette ambiguïté iconographique n'est toutefois pas propre au dix-septième siècle. On connaît des renommées écrivant réalisées par l'école de fontainebleau

<sup>569</sup>Louis Marin : « Louis XIV fait l'histoire, mais c'est l'histoire qui se fait dans ce qu'il fait et, du même coup, son historien, en écrivant ce qu'il fait, écrit ce qui doit être écrit » Louis Marin, op. cit., p 51.

Dauphin, Bossuet décrivait l'histoire comme essentiellement composée des actions occupant les princes<sup>570</sup>. Ces actions font partie des « changements mémorables que la suite des temps a faits dans le monde<sup>571</sup> » ; son histoire est aussi faite pour que le prince comprenne que « la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite<sup>572</sup> », qu'il imprime cette sorte de cartographie des époques et des événements mémorables dans sa propre mémoire. Au temps de l'absolutisme monarchique, l'histoire *particulière* du roi se confond donc avec l'histoire *universelle*<sup>573</sup>. Le livre ouvert de Clio ne désigne pas la mémoire de l'âme, faite de plis, de fibres, de traces. Elle renvoie à la puissance de perpétuation du souvenir, puissance *représentée* comme livre ouvert, et comme attestée par l'empreinte du portrait ou de l'image figurant à sa proximité<sup>574</sup>.

Le monument éphémère produit pour l'inauguration de la statue du Roi pour l'hôtel de ville de Paris (1687-1689) constitue semble-t-il un bon exemple de cette assimilation de la mémoire à l'histoire et à la renommée, toutes deux fondues dans la représentation de la mémoire publique. La sculpture, réalisée par Coysevox, œuvre sur laquelle figurent deux bas-reliefs allégoriques *L'Ange de la France expulsant l'Hérésie*, et la *Distribution d'aliments aux pauvres*, à gauche, fut installée devant l'hôtel de ville de Paris afin de légitimer le pouvoir du roi<sup>575</sup>. Nicolas et Charles Caillou ont fait la description du temple éphémère qui entourait l'œuvre, faite « pour apprendre à tous les siècles ce que le Roy a fait pour la Religion, pour l'État, pour la Maison Royale, pour sa propre gloire & en faveur des habitans de Pairs, elle a voulu laisser à la postérité un monument éternel de son zèle et de sa fidélité »<sup>576</sup>. Mnémosyne figure dans l'un des bas-reliefs, afin de « conserver le souvenir des grandes actions du Roi », gravant celles-ci au caractère d'or. Histoire et mémoire sont solidaires de la fabrique du pouvoir royal, du pouvoir de l'État; ce sont bien les vertus d'enseignement et de commémoration qui prévalent. La personne du roi s'assimile totalement au pouvoir de l'État, sa gloire personnelle et celle du royaume se confondent. Versailles devient « l'évident symbole de ces représentations superposées de la monarchie, comme sous ses aspects successifs, du déroulement du règne et de la vie même du roi »<sup>577</sup>. Dans l'expression de la

---

<sup>570</sup>Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Ed. Roulland le fils, 1691, p 1.

<sup>571</sup>*Ibid.*, p 2.

<sup>572</sup>*Ibid.*

<sup>573</sup>« Manière absolutiste d'écrire l'histoire absolue de l'absolutisme » Louis Marin, *Ibid.*, p 107.

<sup>574</sup>L'Histoire, lumière de la mémoire, s'appuie sur les épaules de Saturne, rendant un juste témoignage du temps. A la différence du rôle joué dans le texte de l'Arioste, le Temps, ici, n'est pas un opposant : bon gré, mal gré, il est au contraire un *appui* pour la mémoire.

<sup>575</sup>Alexandra Woolley, « L'œuvre de miséricorde du Roi : la statue de Louis XIV pour l'Hôtel de Ville de Paris par Antoine Coysevox, 1687-1689 », Les Cahiers de Framespa [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 23 novembre 2012, consulté le 28 août 2014. URL : <http://framespa.revues.org/1965>

<sup>576</sup>La statue de *Louis le Grand, placée dans le temple de l'Honneur, dessein du feu d'artifice, dressé devant l'Hôtel de Ville de Paris*, pour la statue du Roy, qui doit y être posée, Paris, Nicolas et Charles Caillou, 1687, p 6.

<sup>577</sup>*Histoire culturelle de la France : Tome 2, De la Renaissance à l'aube des Lumières (Collectif)*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points Histoire, 2005, p 339.

postérité, du faste, Mnémosyne se confond d'autant plus avec le *kleos* porté par Clio et Renommée<sup>578</sup>.

L'ouverture du dernier opéra de Lully, *Armide*, ouverture dite du « Temple de Mémoire », est toute dévolue à la gloire de Louis XIV. C'est le roi lui-même qui fut à l'origine d'un thème inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, sujet héroïque<sup>579</sup>. La représentation s'ouvre par la représentation du roi et de sa gloire : le dialogue entre Sagesse et Gloire, dans un décor de Palais, nous présente celles-ci comme aimant toutes deux le roi vainqueur, pour qui l'amour de la gloire se sert « autant de la paix que de la victoire ». Au roi, qui « partage entre nous les desirs aime à nous voir même dans ses plaisirs »,

*Que dans le Temple de mémoire  
Son nom soit pour jamais gravé,  
C'est à lui qu'il est réservé  
D'unir la Sagesse & la Gloire*<sup>580</sup>.

Dans l'ouverture de l'*Armide* s'illustre l'intrication de l'action politique<sup>581</sup> (« *Je l'emportois sur vous tant qu'a duré la guerre/Mais dans la paix vous l'emportez sur moi/Vous reglez en secret avec ce sage Roi/Le destin de toute la terre* »), de l'histoire conçue comme action héroïque et exposition des vertus<sup>582</sup> (« *Tout doit ceder dans l'Univers/A l'Auguste Heros que j'aime/Il sçait l'art de tenir tous les Monstres aux fers/Il est Maître absolu de cent Peuples divers/Il est plus Maître encor de lui-même* »), et, enfin, de perpétuation de la renommée (« *Que l'éclat de son nom s'étende au bout du monde,/Réunissons nos voix./Que chacun nous réponde.* »)<sup>583</sup>. Tout semble se fonder, en quelque sorte, dans la représentation, dans une représentation de la Représentation, le monarque étant, à l'image de Dieu, immortel<sup>584</sup>. Temple de mémoire, de Renommée, histoire, vertus et gloire, se réunissent alors dans les

<sup>578</sup>Au seizième siècle, déjà, *Dans son Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie*, l'historiographe Lancelot Voisin de la Popelinière voyait déjà comme source de l'histoire le besoin représenter les choses « les plus notables [...] dont ils vouloient garder la memoire ». Il est interessant de noter que Lancelot Voisin place le désir de postérité comme entière à l'histoire, Il reste que la « cause & premier motif de l'origine de l'histoire, ne peut être raporté qu'au défit d'honneur, loing du public & des successeurs, qui pousse naturellement tous hômes & les belles ames, notamment : de conserver la memoire du bie, le nom des vertueux & louanges de toutes actions hōnestes. [...] Dela vint la forme des statues, graveurs & telles autres inventions, que l'ancienneté mit avant, pour eterniser si possible estoit le nom & memoire des pl aimez (?). Parce moié ils representoyent & gardoient soigneusement la memoire de leur vie ; *c'est à dire l'histoire de leurs actions* » ( Lancelot Voisin, *Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie*, Paris, Ed. Marc Orry, 1599, p 27). La matrice de l'histoire, c'est donc le désir de garder en mémoire les choses dignes de l'être ; en cela, la mémoire se confond avec l'histoire des actions dignes de mémoire.

<sup>579</sup>Le livret fut écrit par Philippe Quinault.

<sup>580</sup>Philippe Quinault, *Armide, tragédie donnée à Versailles*. Paris, Ed. Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1745, p 4.

<sup>581</sup>*Ibid.*, pp 1-2-3.

<sup>582</sup>A ce sujet, nous vous renvoyons à la lettre de Colbert concernant le projet d'une histoire de Louis XIV, reproduite par Louis Marin dans *Le portrait du roi*.

<sup>583</sup>Selon Philippe Beaussant, le déclin des thèmes mythologiques au profit des thèmes héroïques correspond à l'assimilation du soleil comme synthèse de toutes les figures (Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Ed. Gallimard, 1992).

<sup>584</sup>Françoise Siguret, op. cit., p 199.



manifestations du faste royal, dans son spectacle<sup>585</sup>. Ainsi le temple de Mémoire n'existe-t-il, paradoxalement, *qu'en tant que et qu'au temps* de la représentation.

N'y a-t-il pas là un paradoxe, dont le caractère éphémère du spectacle en constitue en quelque sorte la pointe ? Évoquons à nouveau la sculpture de Coysevox : si celle-ci s'est maintenue dans le temps, devenant en quelque sorte témoignage de la postérité, le monument éphémère qui l'entourait n'était qu'une fastueuse mise en scène. Au temps de Louis XIV, le temple de Mémoire est un double, un voile, une allégorie de l'histoire. L'histoire est support de la réputation immortelle du Monarque, de ses vertus et de ses hauts faits, ceux-là rejoignant ceux d'Alexandre ou d'Auguste. Si la renommée diffuse la gloire dans l'espace, de même que dans le tableau attribué à François Bonnemer, *La Renommée publiant la gloire de Louis XIV* dans les quatre parties du monde, figurant deux allégories, l'une du levant, l'autre du couchant<sup>586</sup>, les « époques » sont autant de lieux dans la vaste cartographique des événements dignes de mémoire dressée par Bossuet<sup>587</sup>. Aussi *évoquer* le temple de Mémoire, même le temps d'un spectacle, c'est *invoker* aussitôt l'histoire universelle, dans laquelle le monarque tient la plus belle place<sup>588</sup>. Autrement dit, le monarque vit à sa place dans le temple de Mémoire, aux côtés de Mnémosyne, et cela pour le passé, pour le présent et pour l'avenir. Il en va de cela comme il en va de la Providence, cette manifestation d'un supérieur ordonnancement<sup>589</sup>, pérennité de la statuaire et temporalité de la mise en scène se rejoignant dans le spectacle du « présent atemporel du mythe royal »<sup>590</sup>. L'expression du faste traduit moins la volonté de perpétuer le nom qu'elle ne cherche à en fonder, *par la représentation, l'évidence*.

---

<sup>585</sup>Plus d'un demi siècle plus tard, Louis de Cahusac, écrivait le livre des Fêtes de Polymnie de Rameau dans le souvenir de cette ouverture. Mnémosyne et les muses, après avoir embelli le temple de Mémoire, remarquent « que ce n'est pas assez de l'histoire » ; il faut un monument, et ce sera « pour le plus grand des rois », une sculpture d'or, figurant le roi, couronné par la Renommée, au milieu d'un groupe de figure montrant la gloire vainquant le Temps et la Vertu foulant l'Envie. Rameau composera également le *Temple de la gloire*, sur un livret de Voltaire. Enfin, Armide fera l'objet des célèbres critiques de Rousseau.

<sup>586</sup>Françoise Siguret, *Les fastes de la Renommée*, Paris, Ed. Cnrs éditions, 2004, p 198.

<sup>587</sup> « C'est ce qui s'appelle EPOQUE, d'un mot grec qui signifie s'ARRETER, parce qu'on s'arrête là pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé devant ou après, éviter par ce moyen les anachronismes, c'est-à-dire cette sorte d'erreur qui fait confondre le temps ». Bossuet, op. cit., p 6.

<sup>588</sup>Cette circularité a valeur de performatif : dire, c'est ici faire. L'évocation du temple de la Mémoire participe directement de la fabrication de la mémoire du prince (la mémoire est entendue ici comme très haute réputation). Au même titre que la Renommée, le temple de Mémoire est, au dix-septième siècle, une véritable machine. (Françoise Siguret).

<sup>589</sup>Pour l'auteur de l'*Histoire de Louis le Grand, roy de France, quatorzième*, l'histoire du roi est un « abrégé de l'histoire de France ». Si la Renommée est acquise, la recherche de gloire ne doit être menée par les vertus et le mérite : « Le temps, qui ensevelit la memoire de tous les hommes, n'exerce pas les mêmes droits sur celle des Souverains : C'est une suite de leur naissance, & l'un des appanages de leur dignité, d'avoir une renommée de plusieurs siecles ; leur réputation ne peut finir qu'avec le monde ;& tous les Princes doivent être persuadez, que leurs actions feront les entretiens,é les jugemens de la Postérité. Le Trône qui les élève ne les montre pas pour un temps ; l'éclat & la gloire d'une Couronne ne sont pas de si peu de durée. [...] Puisque la reputation est une suite necessaire de leur naissance & de leur dignité, je ne vois pas que les Princes puissent rien faire qui leur soit plus avantageux, que d'acquérir beaucoup de gloire [...]. Les Statües, les Obelisques, & les Temples, que l'on regardoit autrefois comme les veritables monumens de leur grandeur, n'ont été souvent que les effets de leur vanité [...] » ( In *Histoire de Louis le Grand, roy de France, quatorzième*, Paris, Ed. Theodore Girard, 1678, pp 1-2-3).

<sup>590</sup>Françoise Siguret, op. cit., p 199. Aussi la Renommée ne se met-elle en scène que pour se colporter elle-même : « Dès qu'il engage son regard, le regard l'engage et la Renommée s'insinue : son jugement est ébranlé, déjà il court vers elle, il participe à la rumeur ». Françoise Siguret, op. cit. p 226.

Comment, de mère de sapience, la mémoire se refonde-t-elle dans le domaine de la représentation ? L'une des caractéristiques de l'âge classique consiste en la remise en cause de cette relation d'immédiate similitude entre le microcosme et le macrocosme. Apparaît effectivement un écart entre les figures d'une mémoire mondaine, centrée sur le *laus*, sur l'histoire, et celles d'une mémoire intime, tournée vers le sujet. Évidemment, le principe d'une comparaison entre les deux mémoires subsiste ; cela dit la similitude ne parvient plus à expliquer les phénomènes intimes, sinon à titre de métaphore. Gassendi, qui fut contemporain de Descartes, se situe à la charnière de ces mutations : la localisation des facultés de l'âme n'est pas moins discutée que la théorie de l'humidité<sup>591</sup>. Qu'est-ce, dans ce cas, que ce vestige ou cette espèce impressée ?<sup>592</sup> Les comparaisons, bien qu'elles « puissent servir à expliquer quelques affects », « ne peuvent néanmoins pas nous faire comprendre comment il est possible que les impressions précédentes, & leurs suites ne soient troublées & effacées par celles qui surviennent »<sup>593</sup>.

La mémoire peut être conçue comme une feuille de papier blanc sur laquelle, paradoxalement, nous n'écrivons plus<sup>594</sup> ; aussi le modèle de l'inscription est-il remplacé par celui du *pli*. L'image du support est écartée au profit de celle des plieurs de linge ; c'est donc moins la forme de l'inscription, du sceau, de « l'engrèvement », qui prévaut que celui de la pliure, de l'innombrable, de la suite ; oublier c'est alors chercher dans les plis<sup>595</sup>. La mémoire n'est plus semblable aux *monumens* puisque rien ne s'y inscrit (il faudrait voir les plis de la mémoire de Gassendi non pas comme les drapés des *Facultés de l'âme*, de Simon Vouet, plus proche des conceptions qu'exprimera plus tard Bossuet[fig 14], mais bien comme bronze improbable du contemporain Wang Du [fig 15]). Dans le fameux tableau de la période

---

<sup>591</sup> « Mais en un mot, à l'égard des différents Tempéraments, il est à croire qu'il n'est pas tant nécessaire qu'il y ait de l'humidité dans une partie du Cerveau, & de la secheresse dans l'autre » et « Enfin, si l'on porte la main au front lorsque l'on veut imaginer fortement quelque chose, & si l'on se frotte le derrière de la tête quand on veut s'en souvenir, cela ne manque autre chose sinon que la meditation a besoin de repos, & la réminiscence de quelque mouvement qui l'excite » *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Lyon, Ed. F. Bernier, 1678, pp 245-247.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p 258.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p 260.

<sup>594</sup> « Non que la feuille de papier puisse pour cela être conceüe comme capable de recevoir toute sorte de differens caracteres, ou, pour me servir des termes d'Artistote, différentes peintures ; puisque, comme nous avons déjà dit, il ne se fait aucune peinture de la sorte dans la Phantasie, & que quand même il s'y en feroit, elle seroit facilement effacée par celle qui croit mise dessus ; mais en ce qu'ayant considéré cy-devant le vestige qui est imprimé dans le Cerveau comme un certain ply, le papier peut être considéré comme capable de recevoir sans confusion une quantité innombrable de plus, qui peuvent être considérés comme capable de recevoir sans confusion une quantité innombrable de plus, qui peuvent être repetez, & recommencez selon leurs ordres, & leursla mémoire peut-être suites. » *Ibid.*, p 261.

<sup>595</sup> « car de même qu'en cherchant dans cette feuille de papier quelque ply que nous avons de la peine à trouver, nous en choisissons un distinct dans cette même suite selon qu'il presente, par lequel commençant l'ouverture nous decouvrons enfin celui qui estoit caché ; ainsi nous en prenons un distinct dans notre Mémoire selon qu'il se rencontre dans la mesme suite, par lequel commençant à ouvrir, & à déplier la suite, nous deplions toujours jusqu'à tant que nous decouvrons celui qui estoit caché, & que nous cherchions. » *Ibid.* p 264.

italienne de Simon Vouet, la mémoire tient classiquement la place dans la trinité augustinienne de l'âme ; il s'agit d'une allégorie des facultés de l'âme, soit l'*entendement*, la *mémoire* et la *volonté*. Dans cette nocturne, c'est l'Entendement, flamme au front, qui regarde le spectateur, tandis que la Mémoire est tournée vers les deux *putti* semblant nuire à la Volonté. Si l'autre visage de la Mémoire, tourné vers le passé, se dessine dans l'ombre<sup>596</sup>, suivant l'iconologie de Ripa [fig 16], la face lumineuse, tournée vers le présent, semble captivée par l'animation des *putti*<sup>597</sup>. C'est cela même qui chez Descartes constitue un motif de désaffection ; l'art de la mémoire est condamnable parce qu'il se confond avec la reproduction d'images, avec l'imagination<sup>598</sup>. La *memoria rerum* est distraite. Descartes lui oppose donc un autre type de mémoire, qui ne partirait pas de celle des choses mais d'une impression des causes. L'ordonnement de la mémoire ne se base plus sur quelque image spatiale, mais sur une hiérarchie causale centrée sur la raison. Car la mémoire peut être « remplie de mensonges »<sup>599</sup>. Ainsi, le doute méthodique est aussi « oubli méthodique » (Harald Weinrich) : si la connaissance « ne s'accomplit pas par la faculté d'imaginer »<sup>600</sup>, c'est parce que le sens commun ne s'attache qu'aux sens, aux vêtements, en opposition à la « faculté d'entendre », qui au contraire *met à nu*<sup>601</sup>. Déchue de sa valeur de connaissance, la mémoire appartient presque tout entière à l'imagination ; séparée de l'entendement, elle concerne donc les choses « corporelles et sensibles »<sup>602</sup> (Bossuet).

---

<sup>596</sup>Vouet respecte là à la lettre l'*Iconologia* de Cesare Ripa. « En lui-même, ce symbolisme est fort simple, et les éléments s'en trouvent dans l'Iconologie de Ripa : l'Intellect est représenté flamme au front, la Volonté ailée et couronnée, la Mémoire avec un visage tourné vers le passé et l'autre ouvert au présent et à l'avenir » (in Jacques Thuillier, *Vouet*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1990).

<sup>597</sup>L'iconologie de la mémoire puise évidemment sa source dans les conceptions grecques d'une mémoire tournée non seulement vers le passé, mais aussi l'avenir. Elle n'en est pas moins distraite dans le présent. C'est que la mémoire n'a guère été séparée des agitations de l'imagination.

<sup>598</sup>« En parcourant les sottises profitables de Lamber Schenkel (dans son livre sur l'art de la mémoire) j'ai eu cette pensée ; c'est qu'il me serait facile d'embrasser par l'imagination tout ce que j'ai découvert en employant le procédé de la *réduction aux causes*, et comme, en dernière analyse, toutes les causes se réduisent à une seule, il est clair qu'il n'y a pas besoin de mémoire pour retenir toutes les sciences, car celui qui s'élève à l'intelligence des causes, formera aisément par l'impression de la cause sur son cerveau, de nouvelles images de fantômes disparus ; et c'est là le véritable art de la mémoire de tous points contraire à celui de ce vaurien, non pas que le sien soit sans effet, mais c'est qu'il tient la place d'un art meilleur et qu'il ne consiste pas dans la vraie méthode. » (*Cogitationes privatae*) Descartes, *Œuvres inédites de Descartes*, Paris, Ed. Auguste Durand, 1859, p 33. Voir également Frances Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p 400/

<sup>599</sup>Descartes, op. cit., p 114.

<sup>600</sup>*Ibid.*, p 131.

<sup>601</sup>Paradoxalement, la deuxième méditation métaphysique s'ouvre sur deux actes de mémoire : les doutes de la première méditation ne sont plus en sa « puissance d'oublier », tandis que la seconde s'« imprime dans la mémoire ». Ainsi que le rappelle Weinrich, il s'agit pour Descartes de faire « instinctivement plus confiance ici à la mémoire épisodique et narrative qu'à la mémoire systématique et sémantique » Harald Weinrich, op. cit., p 92.

<sup>602</sup>Bossuet, *Œuvres complètes, tome premier*, Paris, Ed. J. P. Migne, 1867, p 917. Pour Bossuet, il ne faut toutefois pas rejeter les images sensibles, « puisque nous avons reconnu qu'elle nous aide à raisonner » (*Ibid.*, p 1029).



[fig 14]<sup>603</sup>

« Car l'entendement n'est autre chose que l'âme en tant qu'elle conçoit : la mémoire n'est autre chose que l'âme en tant qu'elle retient et se ressouvient : la volonté n'est que l'âme en tant qu'elle veut et qu'elle choisit » (in *Théologie philosophique* de Bossuet)



[fig 16]

« Ce n'est pas sans mystère qu'on lui donne ici deux visages, et une robe noire, avec une Plume en la main droite, et un Livre en la gauche. La mémoire a un double visage pour ce [...] qu'elle comprend toutes les choses passées et celles de l'avenir »<sup>604</sup>



[fig 15]

Wang Du, *Herald Tribune International* Bronze, 180 x 180 x 180 cm, Paris, 2007 (détail).

Il y a en fait deux types de mémoire : l'une est imaginative, l'autre permet de retenir les vérités « et les choses de raisonnement et d'intelligence »<sup>605</sup>. Si la mémoire n'est pas tout à fait rejetée, ainsi bornée à retenir la connaissance, elle n'est toutefois plus la condition de possibilité de cette dernière. La connaissance des causes se substitue, dans le procès de connaissance, à la faculté comparative. Les sciences comme l'algèbre, pour le cartésien Malebranche, « ne chargent point la mémoire, elles abrègent d'une manière merveilleuse toutes nos idées et tous nos raisonnements »<sup>606</sup> (pour apprendre, il s'agit de « fortifier la liaison de leurs idées avec les traces du cerveau »<sup>607</sup>). En d'autres termes, il s'agit maintenant d'appréhender la mémoire comme *vestige*, comme trace, comme lien, comme pli ou comme attache, non seulement comme seule *inscription*. La mémoire s'éloigne du champ de la science pour se rapprocher de celui de l'habitude, de la répétition<sup>608</sup>; elle n'est qu'un changement de différentes perceptions « qui arrivent aux fibres de la partie principale du

<sup>603</sup> Simon Vouet, *Les facultés de l'âme*, Huile sur toile, 1620, Museo Capitolino Rome.

<sup>604</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, Paris, Ed. Matthieu Guillemot, 1644, p 111.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p 966.

<sup>606</sup> Nicolas de Malebranche, *Œuvres complètes de Malebranche, Volume I*, Paris, Ed. Sapia, 1837, p 50.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p49.

<sup>608</sup> L'*inventio* des arts de la mémoire laisse place à une théorie de la répétition, fortifiant la liaison des idées. « Ce que l'on a aperçu plusieurs fois se présente d'ordinaire à l'âme plus nettement que ce que l'on n'a aperçu qu'une ou deux fois. Pourquoi on se souvient plus distinctement des choses qu'on a vues que de celles qu'on a seulement imaginées ; et ainsi on saura mieux, par exemple, la distribution des veines dans le foie, après l'avoir vue une seule fois dans la dissection de cette partie, qu'après l'avoir lue plusieurs dans un livre d'anatomie, et d'autres choses semblables » (p 51). Malebranche critique également l'excès d'érudition. (p 64). Ce modèle de la répétition sera critiqué par Bergson dans *Matière et mémoire*. Celui-ci sépara la mémoire habitude, conséquence de la répétition, et la mémoire pure, toujours datée, toujours particulière. Nous reviendrons sur la philosophie bergsonienne de la mémoire dans la dernière partie de ce travail.

cerveau dans laquelle l'âme réside particulièrement »<sup>609</sup>. L'idée et la matière, disjointes, sont quelque part liées, de même que les traces du cerveau « se lient si bien les unes avec les autres, qu'elles ne peuvent se réveiller sans toutes celles qui ont été imprimées dans le temps »<sup>610</sup>. Chez Malebranche, le cerveau est un ensemble de fibres, pliées, emmêlées, chacune retenant des impressions ; c'est l'âme, littéralement, qui remue le corps, qui fait plier « quelque partie de notre cerveau ou que nous lui imprimions quelque autre mouvement, pour pouvoir former les traces auxquelles sont attachées les idées qui nous représentent ces objets »<sup>611</sup>. Le pli, la trace, le vestige, viennent déborder le motif de l'inscription : la mémoire n'est plus secrétaire de registre, elle n'*écrit plus véritablement*, elle devient entièrement chose du corps, vestige ou trace des nombreux perceptions, chose du monde trouvant son identité dans le temps, dans la répétition.

Ce changement participe en quelque sorte du geste de dépréciation de la mémoire sémantique précédemment évoqué, se traduisant concrètement par un refus des arts de la mémoire, dont nous savons qu'ils sont un héritage de la rhétorique latine. Aussi Fénelon, dans son *De l'existence de Dieu*, après avoir loué la perfection du livre de mémoire, n'en observe pas moins que ces « caractères innombrables, que l'esprit de l'homme lit intérieurement avec tant de rapidité, ne laissent aucune trace distincte dans un cerveau qu'on ouvre. Car cet admirable livre n'est qu'une substance molle, ou une espèce de peloton composé de fils tendres et entrelacés »<sup>612</sup>. Les images ne se gravent plus que *pour l'esprit, du côté du corps, elles se tracent*<sup>613</sup>. Bien sûr, Fénelon use tout de même de la comparaison : la mémoire est *comme* un « cabinet de peinture », *comme* une « espèce de livre » : mais la comparaison n'éclaire rien en l'auteur, celui-ci y voyant tout justement une énigme, une « merveille incompréhensible »<sup>614</sup>, la comparaison du livre tenant moins d'une solution que d'un point de départ d'un problème tenant du rapport entre le corps et l'esprit<sup>615</sup>.

---

<sup>609</sup>*Ibid.*, p 51.

<sup>610</sup>Le temps, justement, est marqueur d'identité du sujet mémorisant« La cause de cette liaison des traces est l'identité du temps auquel elles ont été imprimées dans le cerveau », *Ibid.*, p 50.

<sup>611</sup>La théorie de l'humidité glisse, semble-t-il, vers celle de la solidification : les fibres du cerveau, plus molles, de l'enfant sèchent avec le temps, durcissent, les fibres du vieillard se « mêlent avec beaucoup d'humeurs superflues » entraînant alors l'oubli (Nicolas de Malebranche, op. cit., pp 63-64).

<sup>612</sup>Fénelon, *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Ed. Briand, 1810, p 63.

<sup>613</sup>« Ces images, plus ressemblantes que les chefs-d'œuvre de l'art des peintres, se gravent-elles dans ma tête sans aucun art ? Est-un livre dont tous les caractères se soient rangés d'eux-mêmes ? S'il y a de l'art, il ne vient pas de moi ; car je trouve au dedans de moi ce recueil d'images, sans avoir jamais pensé à les graver, ni à les mettre en ordre » *Ibid.*, 73.

<sup>614</sup>Comment le cerveau peut-il être, de fibres entrelacées, une « espèce de livre » ? (*Ibid.*, p 75). Fénelon pose un problème bien connu de la philosophie de l'esprit du lien entre *matériel* et *logiciel* : « Jamais je n'ai vu les traces empreintes dans mon cerveau ; et la substance de mon cerveau elle-même, qui est come le papier du livre, m'est entièrement inconnue : tous ces caractères innombrables se transposent, et puis reprennent leur rang sans m'obéir » (*Ibid.*, p 76).

<sup>615</sup>Pour Fénelon, « on admire avec raison l'invention des livres, où l'on conserve l'histoire de tant de faits et l'ecueil de tant de pensées ; mais quelle comparaison peut-on faire entre le plus beau livre et le cerveau d'un homme savant ? Sans doute ce cerveau est un recueil infiniment plus précieux et d'une plus belle invention que ce livre. » (*Ibid.*, p 63).

C'est désormais un truisme d'affirmer qu'avec le geste cartésien de la séparation de l'esprit et du corps pose précisément un problème d'interaction entre les deux. En des termes contemporains, le *logiciel* de la mémoire ne se confond plus avec son *matériel* : livres, inscriptions sont désormais des images, des représentations de l'esprit, contenant leurs propres paradoxes, leurs propres difficultés. La mémoire publique s'appuie sur le temps, elle prétend en maîtriser les effets, tandis que la mémoire de l'âme en est au contraire sous l'emprise, puisque c'est le temps, et nul autre, qui imprime sa trace sur les fibres du cerveau<sup>616</sup>. Si la mémoire se manifeste dans tous les cas à l'esprit en tant qu'elle est représentation, la mémoire de l'âme s'aliène, en quelque sorte, des témoignages de la mémoire publique, au moment où les images de ces derniers ne permettent plus, essentiellement, de comprendre le phénomène mnésique, refondés dans une problématique plus générale concernant les relations entre l'âme et le corps<sup>617</sup>.

Cependant, il ne faut pas tirer de tout cela de fausses conclusions, et dissocier radicalement les images de la mémoire publique de celles de la mémoire de l'âme. Au dix-septième siècle, alors que l'étude de la mémoire de l'âme fait de l'inscription, du livre, une représentation mentale recouvrant l'empreinte matérielle du souvenir, c'est tout le modèle de l'inscription fondant la mémoire publique qui se pense également en termes de traces, d'empreintes. Contrairement à l'image de l'Arioste au siècle précédent, la fabrique de la postérité n'implique pas seulement l'inscription du nom sur une médaille. À l'*écriture* il faut ajouter une *empreinte*, au *nom* la représentation d'une *figure*, idée, mise en scène de la marque du modèle, de son éternel vestige<sup>618</sup>. Il s'agit en quelque sorte d'un chiasme. La mémoire de l'âme est une empreinte qui représente une inscription. Inversement : la mémoire publique est une inscription qui *représente* une empreinte. Le temple de Mémoire cristallise dès lors des enjeux de représentation. Or, cette représentation implique selon nous un double jeu, celui-ci étant lié à la *reconnaissance* : s'il s'agit d'une part d'identifier, de *re-*connaître la présence vivante du modèle, c'est parce que reconnaître consiste d'autre part à *considérer* une figure, à placer celle-ci à sa juste position dans la hiérarchie de la notoriété. Par conséquent, nous verrons que

---

<sup>616</sup>Il nous semble qu'au dix-septième siècle, le modèle de la trace, du vestige s'ajoute à celui de l'inscription. Cette modification dépasse l'étude du cerveau pour rejoindre celle du passé en général. Si, au dix-septième siècle, l'archéologie considère le sol comme un livre d'histoire, métaphore philologique « qui tend à constituer les systèmes d'objets en systèmes de langues », elle n'en progresse pas moins, de part « l'attention portée aux détails, à la composition des couches, à l'analyse de la situation des traces dans le sol, bref à l'idée sous-jacente que le sol est composé de vestiges de différentes natures qui permettent de reconstituer son histoire ». Le paradigme philologique de l'archéologie, fondé sur l'inscription, se double du modèle scandinave, stratigraphique, considérant le dépôt et le vestige (même si ses vues avaient déjà été exprimées à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Europe). Voir Alain Schnapp, op. cit., pp 221-246.

<sup>617</sup>La mémoire est aussi chose du corps. Cerveau, fibres, plis : Mémoire n'est plus mère de Sapience. Elle est tout au plus une habitude. S'il y a là une coupure entre mémoire publique, d'une part, et mémoire de l'âme, de l'autre, dans les deux cas, les images de la mémoire sont de la représentation. Livre, mots gravés, le temple, correspondent moins à des réalités du corps, de l'observable, qu'à d'énigmatiques figurations mentales, d'autres sortes de voiles placés entre le corps et l'esprit. La similitude entre ces images et les témoignages de la mémoire publique n'apportent pas plus de connaissance ; ils posent au contraire problème.

<sup>618</sup>Avant de désigner les restes, les ruines, le *vestigium* latin renvoyait à la trace, à l'empreinte, au signe.

l'enjeu principal des deux médaillons placés contre la Mnémosyne voilée se situe peut-être moins dans l'idée d'une méconnaissance des modèles, que dans la chute de la considération allouée par l'opinion publique à ces derniers.

#### *Bilan et perspectives*

Le temple de Mémoire fonctionne moins comme lieu de mémoire que comme lieu *de* la mémoire : lieu symbolique de la mémoire publique, la demeure de Mnémosyne est une topique, une assignation de la mémoire à *résidence*. Cette résidence permet non seulement d'annuler les effets du temps en conservant les personnes d'illustre mémoire, mais elle fait d'une figure esthétique une véritable machine politique. Le temple de Mémoire est un marqueur de continuité : donnant un lieu aux figures illustres, il permet de fabriquer une mémoire publique axée, avant tout, sur la continuité. Le temple de Mémoire nous paraît être, dans la seconde partie du dix-septième siècle, ni plus ni moins qu'une allégorie de l'histoire universelle, confondue, à l'apogée du siècle du règne de Louis XIV, avec le point de vue singulier du roi. Histoire, mémoire, renommée, participent alors de la fabrique de l'image du roi, de sa très haute renommée, de son *kleos*. De cette valorisation de Clio, comme figure principale de la fabrication de la mémoire publique, s'explique vraisemblablement la relative discrétion de Mnémosyne. Aussi ne faut-il pas appréhender le temple de Mémoire, tel que les hommes de la fin du dix-septième siècle en usaient à propos des puissants de ce monde, à rebrousse-poil, et faire de celui-ci un lieu tourné vers le passé<sup>619</sup>. Son plus haut résident, illustre parmi les illustres, se situe au sommet d'une *hiérarchie* où esthétique devient synonyme de faste royal, d'empreinte éternelle du pouvoir politique. Tel est le rôle, en tout cas, du médaillon de Louis XIV figurant sur la fameuse *Renommée écrivant l'histoire du Roi*, la représentation de la mémoire équivalant à la mémoire comme représentation. Placé dans le temple de Mémoire, le médaillon gravé atteste de la mémoire vivante de Louis le Grand : à l'*inscription* de Renommée, il faut ajouter l'*empreinte* vivante du modèle<sup>620</sup>. Ainsi, le temple de Mémoire, conservant l'effigie du prince, est-il tout autant lieu de *conservation*, support de renommée, de *glorification*, qu'outil de *hiérarchisation*. C'est donc cette fonction que nous proposons maintenant d'étudier.

---

<sup>619</sup>La mémoire du passé éclaire le présent, elle le sert, dans la mesure où permet d'établir une *filiation*. Telle est la deuxième fonction du temple de Mémoire, après celle de trouver à celle-ci une *assignation*. Mais l'idéal, c'est d'éclipser le passé au profit du présent, ainsi que nous le montre le frontispice de *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*.

<sup>620</sup>Cette représentation s'annule, en quelque sorte, en ce qu'elle n'est qu'une manière de présenter la mémoire de la figure, et non de désigner une chose absente. Clio, Renommée et Mnémosyne se confondent dans la fabrique d'une mémoire perpétuellement présente. « Celle qui fondait le rituel des funérailles royales reposait sur le principe selon lequel une image (en l'occurrence l'effigie, nommée aussi « représentation » dans l'ancienne langue française) peut signifier symboliquement une chose absente ou une entité qui ne se peut voir (ici la dignité perpétuée du roi). Celle qui sous-tend l'unification entre le corps politique et le corps historique est toute différente puisqu'elle suppose la présence du signifié dans le signe lui-même, l'adhérence de la représentation au représenté ». Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Histoire, 1990, Paris, p 185.

Les représentations du temple de Mnémosyne, des illustrations de l'Arioste du seizième siècle à la fin du dix-huitième siècle, ont somme toute peu varié. Relative monotonie des apparitions du temple. En fait, le temple de Mémoire est davantage affaire d'invocations que de minutieuses descriptions. Il fait et défait les filiations susceptibles d'éclairer le présent et de réunir les hommes illustres (plus tard, l'imagerie révolutionnaire représentera les signes d'une individuation de la nation, la Renommée tenant désormais d'une main sa trompette, et de l'autre le bonnet phrygien). Dans les gravures des éditions illustrées de l'Arioste, l'on entraperçoit un temple circulaire [fig 4]. On pensera aux ruines de Tivoli déclinées dans les tableaux de Le Lorrain, comme au dessin du décor du prologue de l'*Isis* de Lully et Philippe Quinault, représentant le palais de Renommée<sup>621</sup>. Le frontispice du *Temple de Mémoire* d'Alain René Lesage, pièce représentée en 1725, représente un temple de même facture [fig 17] ; semblable, donc, à la peinture que Le Lorrain avait réalisé au siècle précédent, s'inspirant du temple de la Sibylle de Tivoli [fig 18]. Cela dit, la description la plus poussée du temple nous semble être celle élaborée par Claude Marie Giraud dans le singulier *Visions de Sylvius Graphaletes ou le Temple de la Mémoire*<sup>622</sup>. Le poème s'ouvre sur une méditation concernant « les misères des hommes, sur leurs projets éternels, sur leurs folles inquiétudes, & enfin sur la vanité de ceux qui cherchent à acquérir de la célébrité en ce monde, & sacrifient leurs repos à l'espoir [...] de faire parler d'eux, quand ils ne seront plus »<sup>623</sup>. Reprenant une structure dantesque, le narrateur se confond avec l'auteur endormi. Celui-ci est réveillé par Thalie, qui propose au poète de le conduire au temple de Mémoire. Après avoir évalué positivement le désir de gloire, Thalie amène notre narrateur dans une grande plaine sur laquelle on distingue, au loin, une haute montagne. S'y tient « un édifice d'une architecture noble & majestueuse & tout environnée de lumière »<sup>624</sup> ; le fleuve Léthé, au milieu d'une terre de désolation, rappelle la mélancolie. Mais l'image tient moins de Dante que de l'Arioste : le Léthé emporte les ouvrages des courtisans au temple de Mémoire engloutis (« jamais spectacle ne me fit tant de plaisir »)<sup>625</sup>. Car les prétentions des poètes contemporains au temple de Mémoire sont risibles : un poète chantant son propre renom émet une « saillie ridicule ». On pense à ces vers de Jean Racine,

---

<sup>621</sup>Françoise Siguret, op. cit., p 165.

<sup>622</sup>Claude Marie Giraud, *Vision de Sylvius Graphaletes ou le Temple de la Mémoire, Tome premier*, Londres, 1767.

<sup>623</sup>*Ibid.*, p 2.

<sup>624</sup>*Ibid* p 6.

<sup>625</sup>*Ibid* p 15.



*Ne pensez pas, messieurs les beaux-esprits,  
Que je veuille, par mes écrits  
Prendre une place au temple de mémoire.  
Vous savez de qui je suis fils  
Il me faut donc une autre gloire,  
Et des lauriers d'un plus grand prix.<sup>626</sup>*

Nous avons posé la question de l'accès des poètes au temple de Mémoire. Évidemment, il ne s'agissait pas de dire que les poètes n'en eussent pas bénéficié par le passé. Pour le panégyriste du « poète menuisier » Adam Billaut, celui-ci trouvait déjà « le chemin du Temple de Mémoire », possédant « plus de gloire qu'Apollon ne nous en promet »<sup>627</sup>. Dans la seconde partie du dix-septième siècle, ce n'est pas tant le temple de Mémoire qui est interdit au poète que sa folle prétention<sup>628</sup>. L'image participe parfois d'une réflexion sur le labeur : l'accès au temple se fait par degrés<sup>629</sup>. Importance de la hiérarchie : si les poètes fameux résident dans le temple d'Apollon, Apollon lui-même, poète des poètes, n'est nulle autre que personnifié sous les traits du roi. Sous Louis XIV, c'est le roi qui trône au sommet, prenant le rôle d'Apollon dans le projet du Parnasse Français. Les poètes « méritent d'obtenir, après ceux du siècle de LOUIS LE GRAND, une place distinguée dans vos ouvrages, lesquels dureront, à juste titre, autant que le temple de Mémoire »<sup>630</sup>, pour autant que les muses « ne cessent de chanter les vertus glorieuses » du monarque<sup>631</sup>. Dans les *Visions de Sylvius Graphaletes...*, les poètes contemporains, philosophes, musiciens, sculpteurs, peintres, sont aux pieds du temple de Mémoire comme ils étaient aux pieds du Louis en Apollon bienfaiteur des arts dans le projet de Titon du Tillet :

« Vous voyez à quel degré de perfection ils sont montés, par les libéralités de Louis le grand & de son auguste successeur. Vous n'avez plus à envier leur supériorité à l'Italie. [...] Ce genre bien perfectionné, dans le choix des sujets graves & intéressans, seroit beaucoup plus d'honneur à la nation que ces tableaux si fort accrédités par le goût dominant, ces peintures molles & voluptueuses [...].<sup>632</sup>»

---

<sup>626</sup>Jean Racine, *Œuvres poétiques*, tome quatrième, Paris, Ed. Lefevre, 1824.

<sup>627</sup>*Œuvres de maître Adam Billaut: menuisier de Nevers*, Paris, Ed. Hubert, 1806. p 267.

<sup>628</sup>On retrouve cette idée dans la pièce de Lesage : derrière le désir de gloire se cache une personnification de la folie.

<sup>629</sup>« Quelque Royal effet de ta Magnificence./Tous ceux que ta Bonté combe icy de bienfaits, Dont meme tu previens la voix & les souhaits ; ces Apollons mortels qu'au Temple de Mémoire,/On verra par le temps à jamais réeuvrés, Et qui sont parvenus au sommet de la gloire/Y sont montés d'abord par de moindres degrés./Le temps peut m'accorder un pareil avantage./Et si c'est pour ma Muse aspirer un peu haut,/L'Audace n'est pas un défaut/dans une Muse de son âge, : Daigne donc soutenir soutenir son vol audacieux, Anime les ardeurs de son bouillant courage,/Et fais enfin, Grand Roy, que ta Bonté l'engage./A porter quelque jour ton beau nom jusqu'aux Cieux » *Œuvres de Mademoiselle Desjardins*, Paris Ed. Gabriel Quinet, 1664, p 102.

<sup>630</sup>Titon du Tillet, *Description Du Parnasse François Exécuté En Bronze: A La Gloire De La France* Paris, 1760, p 105.

<sup>631</sup>« Que les bords fortunés de la Seine et du Tage/Annoncent leur grandeur, & et porte en âge/Le nom de FERDINAND & le nom de LOUIS! » *Ibid.*, p 83.

<sup>632</sup>Claude-Marie Giraud, op. cit., p 65.

Mais la peinture n'est elle aussi qu'un « agrément », puisque « le principal est d'encourager l'agriculture & le commerce ». Les peintres restent donc aux pieds du temple de Mémoire. En fait, le temple est réservé au plus haut de degré de notoriété : philosophes grecs, savants anciens et modernes, orateurs, poètes comiques, femmes, historiens, rois, grands hommes, se succèdent dans ce temple immense, pompeusement orné. Les rangs y sont distingués<sup>633</sup>, bien que « le guerrier, l'homme d'état, l'homme de lettres vivoient ensemble dans la plus douce & la plus étroite familiarité »<sup>634</sup>. Enfin, l'inventaire des grands hommes se termine par l'évocation du plus grand de tous :

« Son siècle [nous dit Thalie], par les avantages qui le distinguent, sera toujours époque comme celui d'Auguste. On parlera éternellement de sa libéralité, de sa magnificence, & de son goût pour tout ce qu'il y a de grand & de beau dans tous les genres. [...] Quel zèle pour la gloire de la *nation* ! Quelle foule d'actions mémorables !<sup>635</sup> »

Le temple de Mémoire contient, déborde et dépasse le Parnasse. Cinquante ans passés depuis la mort du monarque, ce dernier éclaire maintenant, au firmament du temple de Mémoire, la gloire de la *nation*<sup>636</sup>. Et cette gloire se concrétise par un encouragement répété des arts et des sciences. Le temple de Mémoire, regroupant des figures aussi variées que La Fontaine, Théophraste, César, Louis XI, Fénelon, Réaumur, Sènèque, La Rochefoucauld<sup>637</sup>, atteste d'un passé glorieux, d'une filiation entre les figures antiques du passé et celles, spécifiquement françaises, ayant œuvré pour la nation. Notons que les peintres, qui n'avaient pas leur place dans le *Parnasse Français* de Titon du Tillet, ne résident pas plus dans le temple de Mémoire de Giraud. Peut-être attendent-ils, au bord du temple, leur *Apothéose d'Homère*<sup>638</sup>. À la fin de la description, Mnémosyne apparaît couronnée de lumière : « aussi vieille que le tems, elle joignoit la majesté à des traits d'une majesté céleste toute la fraîcheur & tout l'éclat de la jeunesse »<sup>639</sup>. À ses pieds siègent les muses, dispensant l'immortalité : Clio, de sa lyre « célébra dans un cantique plusieurs grands hommes encore vivans, dont la place est déjà

<sup>633</sup>*Ibid*, p 72.

<sup>634</sup>*Ibid*, p 72.

<sup>635</sup>*Ibid*, p 139. Souligné par nos soins.

<sup>636</sup>Nous reviendrons plus bas sur les implications du concept de nation dans la fabrique de la mémoire publique.

<sup>637</sup>L'auteur évoque également le projet du Parnasse : « Nous allions passer outre, lorsque nous aperçûmes plusieurs personnages rassemblés autour d'un monument qui paroissoit mériter attention. C'étoit en effet un très bel ouvrage & digne de la magnificence d'un prince. Il représentoit le Parnasse environné de tous les beaux génies du siècle de Louis XIV. On donnoit mille louanges à Titon du Tillet qui l'avoit imaginé & fait exécuter à ses frais. [...] Aussi *Thalie* m'assura que les divinités du temple avoient changé ce monument en or le plus pur, pour honorer le zèle généreux de son auteur & le génie des grands hommes qui s'y trouvoient représentés. » *Ibid*. p 101

<sup>638</sup>Sous la tutelle du poète grec, Ingres y placera celui ayant « justement senti que dans les arts dépendant du dessin, l'on ne peut acquérir une véritable gloire qu'en consacrant ses crayons et ses pinceaux à des sujets mémorables » Poussin ayant en effet « reconnu que pour arriver au temple de mémoire, dans la pratique des arts du dessin, il faut captiver l'esprit des hommes instruits ». M. Alex Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes les plus célèbres, de l'antiquité, du moyen âge, et des temps modernes*, Paris, Ed. Mondor, 1821, p 240.

<sup>639</sup>Claude Marie-Giraud, op. cit., p 146.

marquée au temple de mémoire » ; y figure « Louis le bien-aimé, régnant par la douceur sur son peuple charmé »<sup>640</sup>. L'auteur des *Visions de Sylvius Graphaletes*, en établissant une filiation entre passé et présent, chante à son tour la gloire présente du roi, pour qui la place est prête au temple de Mémoire. La gloire de la nation n'est pas séparée de celle du roi, qui en constitue la plus vive incarnation<sup>641</sup>.



[fig 17]

Frontispice du *Temple de Mémoire* pièce comique d'Alain-René Lesage, donnée dans la première partie du 18ème siècle. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 18]

Claude Le Lorrain, *Apollon et les muses sur le Mont Hélicon*, huile sur toile, 1680.



[fig 19]

Jacques Marchand, Graveur. *Allégorie gravée à l'occasion de l'avènement de Louis XVI*, Gravure. 1776, Bibliothèque nationale de France, Paris.

\*

Au dix-huitième siècle, le temple de Mémoire est une image destinée avant tout à ce que nous appellerions aujourd'hui « communication politique ». Pour l'avènement de Louis XVI, Claude-Louis Desrais produit le modèle d'une allégorie de l'ascension vers le temple de Mémoire. Les médaillons de Marie-Antoinette et de Louis XVI, portés par des *putti*, rejoignent donc les portraits des grands rois de France dans ce temple d'immortalité [fig 19]. Dans la seconde partie du dix-huitième siècle, le motif du temple de Mémoire, diffusé par les gravures, placé sur les frontispices de rapports ministériels, est un *topos*, un outil de communication à l'adresse de l'opinion publique. Arrêtons-nous sur le cas de Necker. Après les réformes avortées de Turgot, il s'agit de souligner la continuité entre action présente et grandeur passée ; dans l'allégorie au frontispice du célèbre compte-rendu de 1781, l'on peut voir non seulement le temple de Mémoire, mais aussi une pyramide à la gloire du directeur

<sup>640</sup>*Ibid.* p 148.

<sup>641</sup>Ensuite, le temple s'écroule, présentant les rois « d'inutile mémoire » (*Ibid.* p 153), pour le « malheur de la France »... Car l'immortalité s'acquiert, aussi, pour les crimes. Les peintres, n'ont pas les honneurs de figurer au temple, ni dans les salles du palais, ni au sous-sol. Nous verrons que le passé du temple de Mémoire s'accorde toujours, et cela même après la chute de l'Ancien Régime, aux politiques du présent.

des finances, une allégorie de la Renommée, une figure de l'Histoire, de l'encouragement des arts et des sciences. Le message prend ainsi valeur de slogan : « Français, vous regrettiez Colbert ? Vous le retrouverez dans Necker ». Dans l'allégorie *Vertu surmonte tous les obstacles*, Necker est représenté en moderne Sully. Son ascension vers le temple de Mémoire est portée par *la voix du peuple*<sup>642</sup>. Après son renvoi, une autre gravure atteste que son nom, malgré l'envie, sera porté au temple de Mémoire. Le renvoi de Necker suscite un nombre certain d'images ayant pour thème le monument populaire : le Temps tient le fameux rapport, et l'élévation « qu'en style vulgaire on appelle Retraite, leur cause du regret, ainsi qu'à la France populaire [...] »<sup>643</sup>, tandis qu'au sol jonchent les projets avortés. On comprend que l'image du temple de Mémoire ne conduit plus au seul point de vue, général *et* particulier, du prince, point de vue descendant, aboutissement de l'histoire et glorification du présent par le passé, mais se trouve brusquement placé à l'horizontale, relativisé, pris dans le maillage de l'opinion, des multiples points de vue ; là où la mémoire de la nation se trouvait encore confondue avec celle de la monarchie, remontent en quelque sorte à la surface d'autres discours, concurrents. Le roi n'apparaît pas en position de supériorité *absolue*<sup>644</sup> et c'est à bien des aspects Necker qui apparaît comme artisan de la restauration de la nation<sup>645</sup>.

Mais, pour évoquer la postérité, nul besoin de représenter l'intégralité du temple: le caractère métonymique du médaillon suffit. Dans une estampe de Jean-Marie Mixelle, la *France reçoit des trois ordres les vœux de toutes la nation et les présentent à Louis seize et à Mr Necker*, les médaillons couronnés de lauriers sont placés l'un au-dessus de l'autre. L'iconographie produite lors de l'élaboration de la constitution participe d'une modification de la figure royale. Ainsi Louis XVI tient-il, dans une gravure datée de 1790, la nation, la loi, le roi, une allégorie de la Justice près de lui et la main dirigée vers une colonne soutenant les médaillons de Louis XII et Henri IV. Si le monument remplace ici le temple de Mémoire, ce n'est pas moins pour reprendre sa fonction de filiation : les deux monarques représentent respectivement les vertus de la modération et la réconciliation. L'image royale est refondée sur la défense légale de la constitution. En fait, le transfert de souveraineté entraîné par la mise en place d'une constitution bouscule les rapports d'échelle ; ce bousculement se traduit concrètement par un

<sup>642</sup>Contrairement à la machine politique de Louis XIV, celle portant Necker au temple de Mémoire n'en sera pas moins critiquée. Marat dénonça Necker, l'accusant d'abuser le peuple (le ministre des finances étant, selon le jacobin, responsable de la cherté du pain). Marat, *Nouvelle dénonciation de M. Marat, l'Ami du peuple, contre M. Necker, premier ministre des Finances, ou Supplément à la dénonciation d'un citoyen, contre un agent de l'autorité*, Paris, Ed. Rozé, 1790.

<sup>643</sup>« La France paroît demander avec inquiétude à son Ministre des Finances, ce que deviendront tous ses beaux Projets, que l'on voit sur des billets à ses pieds, et la réponse naturelle *Vous avez un Roi*, paroît saisie par le Génie de l'Histoire » *Monument populaire à l'honneur de Necker 1781. On lit au bas de la planche : La retraite de M.r Necker*. Estampe. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

<sup>644</sup>Le médaillon n'était déjà plus réservé, comme au plus haut du règne de Louis XIV, à la figure du monarque.

<sup>645</sup>Dans une gravure de Charles de Le Tellier, celui-ci est représenté au pied d'un obélisque, main dans la main d'une Vérité ; si Louis s'est « uniquement dirigé vers les vertus de la justice », son médaillon placé sur l'obélisque, tenu par la Justice, ce n'est pas moins le choix de Necker qui permet de sauver la France. Necker est le ministre citoyen couronné de roses par la nation reconnaissante. Laurent Avezou, *Sully à travers l'histoire: les avatars d'un mythe politique*, Paris, Ed. École des chartes, 2001, p 285.

renversement des proportions. La Nation française, bien que couronnée, est immense ; dans certaines allégories produites à l'époque, la figure du roi en est proportionnellement diminuée ; ainsi, la gravure illustrant un projet de monument public intitulé *La régénération de la nation française* [fig 20], réalisée durant l'expérience de monarchie constitutionnelle, se présente comme une vaste composition, plaçant le roi au milieu ; épée à la main, exécuteur de l'admirable Constitution, la Bastille foudroyée par une France couronnée, mais bien plus vaste que lui ; c'est la France qui est éclairée par le Temps et la Vérité, tandis que sur le côté gauche de la composition se déploient les Amériques. Ce n'est donc pas le roi qui entame son ascension vers le temple de Mémoire, mais la Renommée, cocarde à la main : l'ascension vers le temple concerne moins la personnalité royale que les symboles nationaux. Contrairement au *Génie de la Nation, qu'accompagnent la Justice et la Force publique, présente au Roi le livre des décrets constitutionnels*, la France suscite à part égale l'attention. Cependant, le roi ne peut « perdre la couronne que lui donna la liberté ». Une fois brisé le lien organique que lui conférait la monarchie de droit divin, sa renommée n'en reste pas moins mise en scène<sup>646</sup>. Les gravures refondant l'image du pouvoir royal sont légion ; sans doute participent-elles d'une sorte de programmation, visant à établir un rapport de continuité entre ancien régime et régime constitutionnel. Le médaillon, le temple Mémoire et la figure de la Renommée n'étaient plus, nous l'avons dit, réservés à l'image royale. À l'occasion de la Révolution française, on observe donc un progressif transfert des symboles. Sous l'expérience de monarchie constitutionnelle, il n'est pas complet : en cela, il ne peut s'agir d'une idéologie, d'un instrument de manipulation de masse, mais d'une forme de tâtonnement : si la nation incarne la souveraineté, auprès de quels symboles doit-on faire figurer le roi ?

Ce sont les images ayant pour thème la *Nation, la Liberté et la Loi* qui proposent, semble-il, le plus de cohérence iconographique. La forme médaillon reste, le roi figurant au centre d'un dispositif de mémoire. Mais être au centre, ici, signifie ne plus l'être tout à fait : les trois termes, soit la Nation, la Loi, et le Roi sont ajoutés à la figure, contrebalançant l'absolu du temple vide du siècle précédent [fig 12]. Une gravure de Pointaut ornant une chanson intitulée *Vive la Nation, la Liberté et la Loi* représente un médaillon contenant, de profil, les figures du roi, du dauphin et de la reine [fig 21]. Ce médaillon conjugué est évidemment très proche de celui figurant près de notre Mnémosyne voilée. Évidemment, ce type composition existait bien avant la chute de l'ancien régime, ornant, entre autres, des calendriers<sup>647</sup>. Ainsi, durant l'expérience de la monarchie constitutionnelle, on constate une diffusion du médaillon royal. Non seulement le médaillon conjugue la famille royale, mais aussi les effigies de Louis XII,

<sup>646</sup>Il fut question, un temps, d'un temple à la gloire de Louis XVI à l'emplacement de la Bastille.

<sup>647</sup>Louis XVI et Marie-Antoinette, bustes de profil à droite accolés dans un même médaillon ovale, à l'angle supérieur gauche d'un calendrier pour 1784.



d'Henri IV et de Louis XVI<sup>648</sup>. Comme garantie de filiation et de postérité, le médaillon semble davantage diffusé qu'un temple de Mémoire réorganisé à partir des symboles nationaux. Est ainsi donné corps à l'idée d'un roi constitutionnel<sup>649</sup>. Il n'est guère surprenant que la forme médaillon fut reprise en l'état, la monarchie constitutionnelle abolie, pour diffamer la mémoire de Louis XVI. À la différence suivante : la réunion des profils, après l'exécution du couple royal, n'aura qu'un usage laudatif, tandis que les figures disjointes participeront de la fabrique de la *damnatio memoriae*.



[fig 20] (détail)

*La Régénération de la Nation Française, en 1789 : Dédiée et présentée à l'Assemblée Nationale le 13 Juillet 1790, comme pouvant être le modèle d'un Monument Public* : Imaginée en 1788 par Durvy et Geoffroy ; Gravée par Queverdo ; Ecrit par Beaublé, 1790. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 21]

Pointaut, *Vive la Nation, la Liberté et la Loi...* : Ed. le Vachez. Gravure, 1789-1791. Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 22]

*Le Traître Louis XVI Voué au mépris et à l'exécration de la Nation française dans sa postérité la plus reculée* Éditeur : À Paris chez Villeneuve Graveur rue Zacharie Saint Severin, Maison du Passage, N° 21. Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Dans ses *Visions de Sylvius Grapheletes*. Claude Marie Giraud décrivait le lieu de la *damnatio memoriae* comme sous-sol infernal du temple de Mémoire. Or, la gravure consacrée au « traître Louis XVI » ne présente pas moins celui-ci dans un ciel tourmenté. Il ne s'agit plus du motif de l'ascension vers le temple de Mémoire, mais d'un médaillon accroché sur une montgolfière [fig 22]<sup>650</sup>. Cette suspension vaut bien la déchéance : point d'ascension, donc, mais une *suspension vers la déchéance*, « dans sa postérité la plus reculée ». Il ne s'agit donc pas d'oblitération, il s'agit d'articuler un tout autre genre de filiation. Oubliées les figures de Louis XII ou d'Henri IV : les journées du 10 août 1792, qui virent chuter la monarchie, sont comparées à la Saint-Barthélemy. Et l'on retourne la filiation comme l'on retourne un gant : Louis XVI rejoint alors la mémoire de Charles IX. Neutralité fonctionnelle du médaillon : il

<sup>648</sup>Rocher Charnier, op. cit., p 162.

<sup>649</sup>Il ne faut pas oublier qu'après l'affaire de Varennes, la fuite fut déguisée en enlèvement par la Constituante. Il s'agissait, encore, d'éviter le divorce du roi et de la nation.

<sup>650</sup>Il existe une version à l'effigie de Marie-Antoinette.

n'est pas là pour rappeler l'heureuse mémoire, mais la mémoire seule, bonne ou mauvaise. Au dix-huitième siècle, le dispositif associant médaillon, renommée et temple de mémoire hérite de la rhétorique de la vivante postérité. L'effigie est en prise directe avec la fabrique de la réputation. À propos d'une même figure, plusieurs discours se rejoignent, se contredisent. Ces mêmes figures conjuguées, le roi, la reine, le dauphin, nous les trouvons aussi sur des *tombeaux*.

\*

L'accès au temple de Mémoire implique une gloire sans commune mesure avec la simple réputation<sup>651</sup>. En ce sens, le temple participe de la fabrique d'une mémoire axée, essentiellement, sur la postérité du prince, sur ce que l'on appelle son *heureuse mémoire*. Qu'entendre par « heureuse mémoire » ? Les syntagmes « heureuse mémoire », « glorieuse mémoire », « éternelle mémoire » se retrouvent effectivement au seizième siècle, à propos, entre autres, des rois de France. L'usage de l'image du temple est toute dédiée au *laus*, à la célébration de la postérité de l'homme illustre. Dans une gravure de Jan Van Haelbeck ayant pour sujet le tombeau d'Henri IV, la Renommée tient ainsi le médaillon du Roi, assurant ainsi la perpétuation du nom glorieux [fig 23]. L'« heureuse mémoire » équivaut par conséquent à une très haute renommée appliquée *exclusivement* à titre posthume. Clio n'est pas loin ; c'est naturellement que Furetière désigne par mémoire le « monument que l'on élève pour conserver le souvenir de quelque personne, ou de quelque action signalée »<sup>652</sup>. Une fois encore, suivant l'antique citation d'Horace, tombeaux de pierre et tombeaux de mots portent le même nom, puisque l'on fait à la fois « des épitaphes, des tombeaux en l'honneur, en *mémoire* de quelqu'un » comme on fait « des recueils [...], des vers, des éloges ». Ainsi, le *mausolée* désigne au dix-septième siècle un monument dressé à la mémoire du défunt, tel que le projet de mausolée du duc de Montmorency<sup>653</sup>. Il prend la forme d'une pyramide<sup>654</sup> sur laquelle la Renommée, comme la Fortune, se tient sur une sphère, le médaillon du Duc à la

<sup>651</sup>Permettons-nous, dans ce cas, un rapide retour en arrière. La *Neotemachie poétique* du poète Jean Le Blanc, au début du seizième siècle, s'ouvrait sur une ode au dauphin, futur Louis XIII, produite afin que celui-ci, comme ses aînés, son père en particulier, ne soit jamais enseveli par le « fleuve oublieux ». Plus loin, dans un poème dédié à Jacques-Armand de Maillé, ce même poète s'identifie au cygne de l'Arioste, afin d'élever son *los* « du plus profond de l'oubly », *Non pour lui susciter une commune gloire/Mais pour le mettre au front du temple de Mémoire*. Jean Le Blanc, *La neotemachie poétique du Blanc, Odes*, Ed. François Julliot, Paris, 1610, seconde partie, pp 5-6.

<sup>652</sup>A la fin du dix-septième siècle, Antoine de Furetière présentera dans son dictionnaire ni plus ni moins que huit définitions de la mémoire. La cinquième acception attire particulièrement notre attention. La mémoire « se dit aussi de la bonne ou mauvaise réputation que l'on laisse après soy ». Ainsi, « On fait le procès à la *mémoire* de ceux qui ont été tuez en duel, qui ont esté homocides d'eux-mêmes. On purge la *mémoire* de ceux qui on esté condamnez Innocemment. On brule les procès des grands criminels, pour abolir, pour effacer la *mémoire* de leur crime. Les Historiens épargnent ou noircissent, la *mémoire* des grands hommes, suivant leurs passions ou leurs intérêts [...]. Quand on fait mention d'un Roy moderne, on dit d'heureuse *mémoire* de triomphante *mémoire*. » Antoine de Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts, recueilli & compilé par feu messire Antoine Furetière, Seconde édition revüe, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval*, Ed. A. et R. Leers, La Haye, 1701.

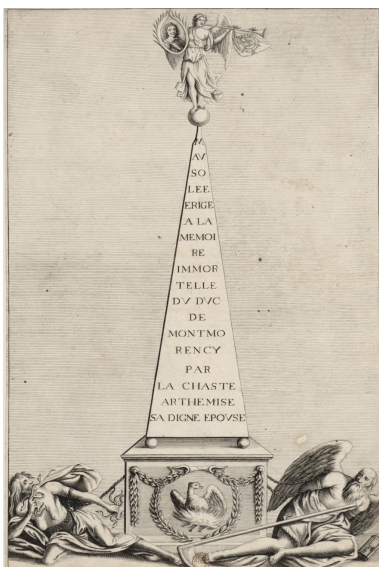
<sup>653</sup>Exécuté après que celui-ci fut rallié à Gaston d'Orléans s'étant soulevé contre le Louis XIII.

main, de sa trompette propageant la bonne fame de sa maison [fig 24], de même que dans l'esquisse de la tombe du duc d'Epéron réalisée par Hermann Van der Hem. Le mausolée, c'est aussi le titre aux éloges funèbres imprimés, tels que le *Le Mausolée royal, ou Éloge funèbre de Louis le Juste, Treizième du nom, Roy de France et de Navarre*, en 1643. Comme l'acception précédente, cette mémoire éternelle est toute dédiée à la postérité, elle domine, à l'image de ce projet de mausolée, Temps et Envie.



[fig 23]

Jan Van Haelbeck, *Le Tombeau du très chrestien, très auguste, très clément, très victorieux et incomparable prince Henry le grand, d'éternelle mémoire, Roy de France et de Navarre* (détail), Gravure, 1610. Collection Michel Hennin. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 24]

*Mausolée érigé à la mémoire immortelle du duc de Montmorency, Marie-Antoinette, Louis XVI, le second Dauphin, bustes de profil à droite conjugués, dans un médaillon fixé par un anneau à une pyramide tronquée*, Gravure. Collection Michel Hennin. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 25]

Augustin Saint-Aubin (graveur), *Marie-Antoinette, Louis XVI, le second Dauphin, bustes de profil à droite conjugués, dans un médaillon fixé par un anneau à une pyramide tronquée*, Gravure, A Paris chez Marel, Collection de Vinck, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Le motif de la pyramide orne plusieurs projets de mausolée dédiés à Louis XVI. Une gravure d'Augustin de Saint-Aubin fait figure le médaillon de la famille royale au sein d'un mausolée pyramidal [fig 25] ; une inscription, « à l'immortalité », double la fonction du médaillon. Texte et image se complètent et orientent la lecture de la gravure : une urne entourée de symboles royaux est recouverte d'un tissu. Les figures du roi, de la reine, du dauphin, représente respectivement la vertu, la grâce et l'enfance. Les symboles royaux peuvent être voilés, ou brisés. Il arrive également que le voilement ne concerne plus les symboles royaux mais celui d'une jeune femme : celle-ci est semble accoudée au tombeau qui voit surgir la mort, vêtue de lys et emportant le dauphin, dans un étrange *Tombeau de Louis XVI Roi de France et de sa famille*, gravé par Claude-Louis Desrais. Une jeune femme, toujours voilée, pleure accoudée au monument supportant l'immense médaillon du roi dans la gravure de Paul

<sup>654</sup>Des illustrations du Songe de Poliphile, du frontispice de *Antiquariae suppellectilis portiuncula* de Paul Petau aux élévations d'Etienne Gravier durant le seconde partie du dix-septième siècle, le « goût égyptien » imprègne l'Europe petit à petit. Alain Schnapp, *La conquête du passé*, Paris, Ed Carré, Coll. Livre de poche référence, 1993, p 89.



Laminit, *Louis XVI le dernier Roi de France et de Navarre*. Sous le médaillon jonchent les verges déliées, symboles de l'unité brisée, la foi déchirée, tandis que l'urne est fendue par un éclair surgissant d'un ciel tourmenté. L'urne voilée, brisée, ajoute au médaillon un discours supplémentaire, elle oriente la lecture de l'image. Il s'agit non seulement de faire écho à l'unité perdue par cela même – l'exécution du roi, qui devait, selon les propres mots de Robespierre, cimenter la jeune République, mais aussi de conjurer la « postérité froide » évoquée par Saint-Just. La forme médaillon, que l'on retrouve d'ailleurs dans une version imprimée du testament du roi sous forme de calligramme, participe donc d'une véritable politique mémorielle, en ce que la mémoire, ici, se confond avec la postérité. En d'autres termes, il s'agit de maintenir dans le temps son heureuse mémoire.

Deux images radicalement opposées de Louis XVI, travaillant toutes deux à sa réputation, cohabitent, donc. L'une présente une victime, tandis qu'une autre sépare, pour ne pas faire un mauvais jeu de mots, la tête de Louis XVI de son corps, comme l'on sépare en quelque sorte la nation de la monarchie. Dans une gravure de Villeneuve, *Reception de Louis Capet aux Enfers par grand nombre de brigands ci-devant couronnés*, le profil du roi, nettement reconnaissable en ce qu'il se confond avec celui des médaillons, est amené dans une caverne ayant de fortes accointances avec le sous-sol du *Temple de Mémoire* de Giraud. Ce ne sont pas là quelques rois maudits qui attendent, mais toute la dynastie des Bourbons, Henri IV compris. L'iconographie de la République n'abîme pas un roi en particulier : puisqu'« il est temps d'apprendre aux peuples de la terre que les Nations ne sont plus la propriété des rois, que la vertu seule rend l'homme inviolable, et que le crime conduit les tyrans à l'échafaud », selon les propres mots de Jacques Roux durant le procès du roi, alors c'est toute la filiation qui est vouée à la destruction. On peut toutefois se demander quelle était l'efficacité iconique de ces gravures<sup>655</sup>. Ainsi, les images sont tout autant destinées à émouvoir l'opinion publique, du testament au martyr du roi crucifié qu'à donner corps à l'heureuse mémoire du roi, faute de monument.

L'association classique de l'effigie et de l'événement participe pleinement de la fabrique de la notoriété. La scène de l'exécution, reproduite sur le tombeau imaginé par Augustin de Saint Aubin, image largement diffusée, se retrouve également sur les gravures de la jeune République, images de fait expurgées des références monarchiques. C'est cette même scène qui apparaît au centre des *Conquêtes de la République Française*, dessinée par Claude-Louis

---

<sup>655</sup>Jusqu'à 1789, la réputation du roi n'est pas entamée et c'est après plusieurs années de monarchie constitutionnelle, marquées entre autres par les événements du Champ-de-Mars, en juillet 1791 ou par l'affaire de Varennes, que la monarchie semble discréditée. Il faut convenir avec Jean-Christian Petitfils que « la mort de Louis XVI ait été vécue par un grand nombre de Français comme un traumatisme, comme une perte de repères identitaires. [...] Un abîme infranchissable séparait désormais deux mondes » aussi, poursuit l'auteur, « la foi populaire en la personne royale n'avait pas disparu, malgré tant de déceptions et de rendez-vous manqués, malgré Varennes le 10 août. Certes le lien mystique s'était évanoui depuis longtemps, sous l'effet des Lumières, mais le charme n'était pas totalement rompu » Jean-Christian Petitfils, *Louis XVI*, Paris, Ed. Perrin, Coll. Tempus, 2005, p 536.

Desrais<sup>656</sup>. Les événements de 1792, tels que la journée du 10 août, le roi conduit prisonnier à la prison du temple ou la prise de Mons entourent la scène de procès ; avec eux font place symboles révolutionnaires et devise logiquement amputée (« vive la nation, vive la loi »). Si l'exécution du roi, perçue comme acte de fondateur de la république de la convention, est au fondement de l'iconographie républicaine, il serait sans doute faux de voir dans cette rupture avec le passé une forme radicalement nouvelle en pratique : aussi des figures tutélaires se substituent-elles à d'autres avec une apparente simplicité. *Multiplication des contenus à défaut d'un radical changement formel* : le médaillon conjuguant les profils de Louis XII, Henri IV et Louis XVI était concurrencé, dès les années 1790-1791, par ceux de Petion, Mirabeau et Robespierre, « pères de la liberté » et « défenseurs des droits de peuples », véritable *triumvirat patriote*<sup>657</sup>. Après leur élévation par la convention du statut de « martyr de la liberté », il apparaîtra des médaillons conjugués aux effigies de Marat, Chalier et Lepeletier en 1793. C'est un bonnet phrygien qui orne désormais la pyramide des tombeaux gravés à sa mémoire [fig 26]. Dans cette œuvre anonyme, les médaillons de Marat et de Lepeletier, quoi qu'entourés par les Parques, ne sont pas moins destinés au rayonnement. Un médaillon contenant un portrait réalisé d'après un masque mortuaire, par Jean-Paul Vérité, assez semblable au dessin de David, représente donc Marat mort. Son effigie rejoint, dans la postérité celle des grands martyrs, le *Panthéon* des grandes figures de la Nation. Car la Révolution française n'abolit pas les images de la mémoire publique. Au contraire, après avoir renversé les anciennes hiérarchies, elle ressent le besoin de concrétiser lesdites « images », d'autrement dit les *accomplir*.

\*

Afin d'appréhender la dernière fonction d'un temple de Mémoire en quelque sorte revivifié dans l'idée d'un Panthéon des Français, il nous semble nécessaire de revenir, au préalable, sur l'usage du mot nation. La trajectoire du mot paraît aussi singulière que celle du mot patrie. Au dix-huitième siècle, ce n'est pas tant le mot qui est nouveau que son usage. La patrie, avant de désigner quelque chose comme un territoire aussi vaste qu'un État, c'était donc la terre des pères, le pays, la *demeure des nations*. Comme il y a pu avoir, sur ce qui deviendra le territoire français, *des patries*, il y avait, bien entendu, une pluralité de nations, solidarisées par leurs pratiques linguistiques et culturelles respectives. Aussi Jean Nicot, dans son *Tresor de la langue française*, prend-il l'exemple des villes : celles-ci, multinationales, regroupent

<sup>656</sup>Il est à l'origine d'autres gravures ayant pour sujet Louis XVI, telles que *Louis XVI à son peuple* (1790).

<sup>657</sup>Pour un calendrier républicain daté de 1833, contenant la Déclaration universelle de droits de l'homme et du citoyen, le médaillon de Robespierre orne le fronton d'un temple de l'immortalité, là où celui du Louis XVI ornait jadis les almanachs royaux.

« Gens de diverses nations [sont] assemblez en une ville pour demeurer ensemble »<sup>658</sup>. Nous savons qu'au seizième siècle le discours substitua le mot « pays » par celui de « patrie », entendue alors comme synonyme du royaume, comme périmètre de l'état. La patrie déchirée d'Agrippa d'Aubigné et la patrie en danger de 1792 désignent toutes deux ladite patrie dans le sens moderne du mot, celle-ci s'assimilant non plus à des territoires occupés par des nations, mais au territoire-France, domaine de la souveraineté<sup>659</sup>.

En fait, la grande transformation consiste moins en l'émergence d'un sens moderne au mot nation qu'en son rapprochement de la notion de souveraineté. Le passage de la nation au singulier ne signifiait pas, automatiquement, que celle-ci fût aussitôt assimilée au pouvoir. On pourrait même dire que la nation, c'était, tout justement, la nation comme territoire, comme patrie, comme peuple, *moins* l'état comme *gouvernement et législateur*. Si la nation, c'est en 1694 « Tous les habitants d'un mesme Estat, d'un mesme pays, qui vivent sous mesmes loix, & usent de mesme langage »<sup>660</sup>, il ne s'agit donc pas de penser à rebours, et de faire d'un singulier l'heureux synonyme de souveraineté. Si la totalité des habitants d'un même territoire constitue désormais une nation, elle ne gouverne et ne légifère pas. Il ne s'agit pas non plus d'accommoder les mots nation, gouvernement, État<sup>661</sup>. Il s'agissait, au moment des États généraux, de considérer le Tiers comme « enfants de la même patrie » [fig 27]. Ce sont ces mêmes États généraux qui devinrent le théâtre de l'assimilation du Tiers état à la nation.

Michelet raconte, dans des pages fameuses de sa *Révolution Française*<sup>662</sup>, les débats donnés par le Tiers état après son refus de se disperser, en 1789. Ainsi, Mirabeau opposait le mot « peuple » à celui de « nation ». Mais, selon la proposition de Sieyès, parler non pas de peuple, mais de nation, c'était concrétiser l'axiome central de son *Qu'est-ce que le Tiers-Etat* : le Tiers, c'était le tout<sup>663</sup>. Proposer une *Assemblée nationale*, c'était donc réunir le corps et l'esprit de la nation, en ce que son intégralité se représentait elle-même dans une assemblée. C'était considérer la nation et dans son unité organique et dans sa faculté de *légiférer*.

---

<sup>658</sup>Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne auquel entre autres choses sont les noms propres de marine, vénerie & faulconnerie, cy-devant ramassez par Aimar de Ranconnet...reveu et augmenté en cette dernière impression de plus de la moitié par Jean Nicot...avec une grammaire françoise et latine & le recueil des vieux proverbes de la France, ensemble le Nomenclator de Junius mis par ordre alphabétique, & cieu d'une table particulière de toutes les dictons*, Ed. Jean Douceur, Paris, 1606.

<sup>659</sup>L'État-nation, dans la tourmente révolutionnaire de 1792-93, c'est donc moins un point de départ que le produit achevé d'un vaste transfert de souveraineté : la patrie, c'est le territoire de la Nation ; la Nation, ce n'est ni plus ni moins que la patrie constituée *en tant qu'État*.

<sup>660</sup>In *Dictionnaire de l'académie française*, édition de 1696.

<sup>661</sup>Dans les premiers temps de la Révolution, il n'était pas non plus question d'une nation *intégralement* souveraine : les acteurs de 1789, Robespierre compris, étaient royalistes.

<sup>662</sup>Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1952.

<sup>663</sup>En réalité, le choix du mot nation, mot se substituant donc à celui de peuple, contribua à exclure politiquement le petit peuple de la nation, l'assemblée constituante, qui ne comportait en son sein qu'une infime partie de citoyens de condition ouvrière, ne parlant pas moins au nom du peuple en son entier. A la fois porte-parole de la nation, représentation des citoyens, et parole *de* la nation *en tant que telle*, et de la même façon que la monarchie absolue confondait point de vue particulier du monarque et généralité, l'assemblée constituante confond le point de vue d'une *partie* des citoyens avec celui de la *totalité* de la nation.

Autrement dit, c'était faire de celle-ci un absolu, la Nation devenant un fondement *et* une fin<sup>664</sup>, en ce qu'elle ne se contentait pas de légiférer, mais qu'elle personnifiait la loi. Enfin, parler de la *Nation*, c'était travailler, pour paraphraser Sieyès, sur le commun<sup>665</sup>, l'association, non sur l'identité linguistique ou culturelle (cet *autre versant* de la construction nationale)<sup>666</sup>. Ainsi l'histoire de France, sous la plume de Maurille Antoine Moithey, devint-elle une *histoire nationale* et cette histoire, dissociée de celle du monarque, tournée vers le peuple, comptait bien faire rendre compte aux rois, appelés, pour l'auteur, à gouverner *au nom du peuple souverain*<sup>667</sup>.

C'est à partir du moment où la figure du Monarque quitte les sommets de la hiérarchie du temple de Mémoire au profit, de figures telles que celles de Necker puis de Mirabeau, que prend corps l'idée d'un Panthéon Français. Il faut en effet soutenir que c'est au moment où l'efficacité symbolique de l'Ancien Régime s'éteint que prend concrètement forme l'idée d'une mémoire nationale affranchie, de fait, de la tutelle de la mémoire qui auparavant la recouvrait, soit la mémoire royale. C'est donc littéralement une ancienne *tierce mémoire* qui se substitue à cette mémoire hégémonique. Si le temple de Mémoire de Giraud présente ses figures illustres comme ayant œuvré à la gloire de la nation, le corps de la nation se confond encore avec l'esprit du monarque : les grandes œuvres sont le fait du prince, de *sa* nation, non l'œuvre de *la* nation en tant que telle. Il va autrement de la mémoire révolutionnaire qui prétend faire du sujet de mémoire la Nation elle-même, confondue avec le peuple<sup>668</sup>. Ainsi ce corps nouveau n'a-t-il pas, officiellement, de véritable mémoire<sup>669</sup>. Il y existe tout au plus des modèles, des influences. La république antique, les exemples de Rousseau ou de Voltaire constituent certes des références<sup>670</sup>, mais non un passé. Rappelons-nous des réflexions de Simone Weil abordées

---

<sup>664</sup>« Mais qu'on nous dise d'après quelles vues, d'après quel intérêt on auroit pu donner une constitution à la Nation elle-même. La Nation existe avant tout, elle est l'origine de tout. Sa volonté est toujours légale, elle est la Loi elle-même. Avant elle, & au-dessus il n'y a que le droit *naturel* » Sieyès, *Qu'est-ce que le tiers-état ?*, Paris, 1789, p 79.

<sup>665</sup>*Ibid.*, p 119.

<sup>666</sup>Ce commun, cela dit, est moins linguistique, ethnique, culturel, que politique : « Qu'est-ce qu'une Nation ? Un corps d'Associés vivant sous une loi commune, & représentés par la même législature » *Ibid.*, p 10. On voit combien la conception révolutionnaire de la nation, légaliste, est différente des conceptions ethnicistes développées au dix-neuvième siècle (du moins jusqu'à 1795). Eric Hobsbawm : « [...] les théoriciens français durent se battre avec opiniâtreté contre toute tentative de faire de la langue parlée un critère de nationalité, celle-ci étant, selon eux, purement *déterminée* par la citoyenneté française. [...] De fait, si « la nation » avait quoi que ce soit en commun, du point de vue populaire-révolutionnaire, ce n'était pas, au sens fondamental, l'éthnie, la langue ou quoi que ce soit de semblable, bien que ces éléments pussent aussi être des indications d'appartenance collective ». Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1992, p 45.

<sup>667</sup>Antonella Giuzio, « Histoire d'une révolution fille de l'Histoire », in *La Révolution, 1789-1871: écriture d'une histoire immédiate*, Ed. Presses universitaires Blaise-Pascal, Coll. Histoires croisées, 2008, p 69.

<sup>668</sup>Pour le contexte historique du passage « du peuple à la nation », voir Roger Dupuy, *La République jacobine, Terreur, guerre et gouvernement révolutionnaire, 1792-1794*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Inédit histoire, 2005.

<sup>669</sup>En fait, les origines du concept de nation sont plus complexes que la vision révolutionnaire, civique.

<sup>670</sup>L'association de Voltaire et de Rousseau, observait Henri Guillemin, est saugrenue. Les deux figures, qui s'opposèrent, entrèrent au Panthéon dans l'ordre suivant : Voltaire, d'abord, choisi par la Constituante en 1791, puis Rousseau ensuite, par la convention en 1794.

lors de notre étude d'*In oblivionem patriae* : le patriotisme révolutionnaire est tourné, avant tout, vers le présent et l'avenir. Là où le nationalisme linguistique du dix-huitième et du dix-neuvième siècle produisent un passé, la Révolution de 1792 non seulement *déracine* la nation pour en faire une association de citoyens<sup>671</sup>, mais elle pratique un oubli de destruction effaçant de la chronologie, selon le mot de David<sup>672</sup>, « tant de siècles d'erreur », alors confondus avec le « chaos qui a précédé le déluge » et finissant par englober la figure du monarque lui-même<sup>673</sup>. Si la « Révolution française a donné à la nation une souveraineté absolue et fait de la République son expression politique »<sup>674</sup>, encore fallait-il concrétiser le commun ; Panthéon, fêtes révolutionnaires participent de cette patrimonialisation à marche forcée de la chose publique, ainsi placée sous le sceau de la régénération de l'homme en citoyen<sup>675</sup>, comme concrétisation du nouveau contenu de la mémoire. Ainsi, jusqu'à Thermidor<sup>676</sup>, semble-t-il, l'identité nationale se fonde donc sur l'archive du passé immédiat, sur un presque présent ritualisé<sup>677</sup> : contrairement aux médaillons de Louis XVI représentés avec Louis XII et Henri IV et même, plus, tard, ceux de Napoléon Ier, les figures de Robespierre, Petion et Mirabeau sont conjuguées *au présent*. En d'autres termes, de même que par le passé Louis XIV, la mémoire révolutionnaire se trouve dans la position de régner sur un temple quasi vide<sup>678</sup>. Sans doute fallait-il passer par la pierre pour consolider une mémoire n'ayant d'autres fondations que le caractère exceptionnel de ses origines.

<sup>671</sup>Nous pouvions parler, au seizième siècle, de « patrie », non de « patriotisme ». De même, l'on peut parler de « nation » au dix-huitième siècle, non de « nationalisme », concept appartenant au dix-neuvième siècle, âge des Etats-Nations.

<sup>672</sup>En fait, on observe deux mouvements contradictoires mais complémentaires. D'une part, le vandalisme révolutionnaire organise une violente coupure avec le passé ; tourné vers la fabrique des hommes libres, sous le coup de l'hébertisme, il refuse le souvenir, « thèse iconoclaste qui incite les sociétés populaires à détruire les images et les sculptures des églises, à briser les tombeaux des rois » (Antoine de Baecque, Françoise Mélonio, *Histoire culturelle de la France, 3. Lumières et liberté. Les XVIIIe et XIX siècles*, Ed. du seuil, Coll. Points, p 213). D'autre part, et en réaction au vandalisme, se développe l'inventaire, la classification des biens saisis, le musée, la conscience d'un patrimoine national, sous l'impulsion notamment de l'abbé Grégoire (« Ces monuments contribuent à la splendeur d'une nation, et ajoutent à sa prépondérance politique » in *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*, p 26).

<sup>673</sup>La mort de Louis XVI sera commémorée après la chute de Robespierre, par les thermidoriens. Toutefois, c'est « le même procès d'acculturation qui préside à la destinée de la citoyenneté pendant la Révolution. L'état de citoyen est une qualité obtenue à travers la loi – les minorités étant peu à peu intégrées à la communauté nationale, citoyens passifs, domestiques, juifs, noirs... –, mais cette identité est également fortement « ressentie ». On devient citoyen par la loi mais l'on vit en citoyen à travers une série de pratiques et de représentations symboliques [...] » Antoine de Baecque, Françoise Mélonio, op. cit., p 205.

<sup>674</sup>Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points histoire, 2001, p 15.

<sup>675</sup>Antoine de Baecque et Françoise Mélonio, op. cit., p 208.

<sup>676</sup>Le modèle culturel classique est concurrencé par la mythologie celtique. La « traduction » de la mythologie gaélique par Macpherson, corpus ossianique sensé doter les nationalités anglaises d'une origine spécifique, mais aussi l'intérêt à nouveau porté pour les Gaulois dans la seconde partie du dix-huitième siècle, participe également de l'élection de racines à la Nation française, à qui l'on oppose l'ancienne aristocratie franque. Avant Bonaparte, qui selon la légende « emportait l'œuvre de Macpherson sur tous les champs de bataille » (Anne-Marie Thiesse, op. cit., p 52), Sieyès voyait les gaulois comme origine de la Nation française. Selon Anne-Marie Thiesse, c'est à la toute fin du dix-huitième siècle que les gaulois qui sont élus ancêtres de la nation (Théophile-Malo de la La Tour d'Auvergne-Corret *Origines gauloises. Celles des plus anciens peuples de l'Europe puisées dans leur vraie source ou recherche sur la langue, l'origine et les antiquités des Celto-bretons de l'Armorique, pour servir à l'histoire ancienne et moderne de ce peuple et à celle des Français*, 1792-1796). À l'histoire dynastique puisant ses origines dans l'épopée franque, se substitue donc l'histoire nationale du peuple élu ancêtre de la nation française.

<sup>677</sup>Michel Voyelle, *La Révolution Française*, Paris, Ed. Armand Collin, Coll. Coursus histoire, 2011, p 175.

<sup>678</sup>Nous pensons, évidemment, à la [fig 12].

À l'occasion de la mort de Mirabeau [fig 28], une gravure de la collection Carl de Vinck représente une ascension de ce dernier au temple de Mémoire. Ce qui frappe, d'abord, c'est le caractère horizontal de la composition : la France, encore vêtue de Lys (nous sommes en 1791) pleure cet illustre sauveur, tandis qu'au sol, jonchent figures du despotisme et du fanatisme. La vérité, porteuse des verges liées et surmontée du bonnet phrygien, tient le portrait de Mirabeau, entouré d'un *ouroboros* ; le Temps soulève le voile, dévoilant la Vérité, tandis que les nuances s'étendent vers Sainte-Genève. Pour doter la patrie d'une seule et même mémoire publique, encore fallait-il que cette nation une et indivisible, solidarisée par un patrimoine commun, existât réellement. L'église fut donc convertie par décret, en avril 1791, en panthéon des Français. Certes, le temple de Mémoire fut déjà l'objet de projets, tels que la Fontaine des muses, ou certains projets de Claude-Nicolas Ledoux. Ici, en accueillant véritablement les restes des défunts, on fait d'un *topos* de la postérité un lieu *de* mémoire, un temple de la mémoire publique. En fait, le Panthéon fait symptôme d'une difficulté à réunir les différentes mémoires, y compris celles de la Révolution même<sup>679</sup>

Terminons sur un dialogue intitulé *Grande Dispute au Panthéon entre Marat et Jean-Jacques Rousseau*. Il parut en 1795, l'expérience de la République jacobine semble achevée (l'auteur évoque néanmoins le club du Panthéon, qui se tint sur la montagne Sainte Geneviève jusqu'à 1796). Dans ce temple de Mémoire, « jusqu'auprès du monument consacré aux Grands-Hommes, et destiné à renfermer les cendres des fondateurs et des soutiens généreux de notre République », se tiennent Marat, Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. S'ensuit un dialogue à propos de la Révolution, Rousseau, que Robespierre avait tant lu, fait ici le procès implacable du jacobinisme<sup>680</sup>. En 1793, *La mort de Marat* du très robespierriste David devient le négatif des imprécations mises dans la bouche de Rousseau en 1795 :

MARAT.

Tu es un aristocrate. Je te dénonce à la postérité.

JEAN-JACQUES.

---

<sup>679</sup>*Le Serment du Jeu de paume* de David, inachevé, fait exemple de cette difficulté à recueillir un héritage cohérent des figures de la Révolution, les figures de Mirabeau, puis de Robespierre, devenant tout à tour obsolètes. Les thématiques de l'amnistie, de la réconciliation ne remontent ni à Thermidor, ni aux temps de la Charte : ainsi, « Peu de jours après l'exécution de Louis XVI, quelqu'un écrivait dans le *Mercure universel* : peut-être il n'eût pas fallu en venir là, mais puisque nos législateurs ont pris l'événement sur leur responsabilité, rallions-nous autour d'eux : éteignons toutes les haines, et qu'il n'en soit plus question. Fort bien, ajoute Joseph de Maistre dans ses *Considérations sur la France*, il eût fallu peut-être ne pas assassiner le roi ; mais puisque la chose est faite, n'en parlons plus, et soyons tous bons amis. O démente ! » (Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, Ed. Poussiégué-Busand, Paris, 1852, p 14). La lutte menée par les jacobins contre le fédéralisme est un autre témoignage de cette volonté de donner corps à une nation indivisible. Mais les appels à la réconciliation, s'emporte de Maistre, ne sont que démente. A celui-ci d'ajouter : « Chaque goutte du sang de Louis XVI en coûtera des torrents de sang à la France » (*Ibid.*, P 15). Les révolutionnaires avaient compris qu'il était nécessaire d'établir mémoire patriotique, capable homogénéiser la nation autour d'un patrimoine public. Après Thermidor, le projet de concrétiser l'unité nationale, de lui donner une mémoire, est néanmoins un échec (Jean-Clément Martin, *Contre-Révolution Révolution et Nation en France, 1789-1799*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Inédit Histoire, 1998, p 26).

<sup>680</sup>*Grande Dispute au Panthéon entre Marat et J. J. Rousseau*. 1795, p 9.

La postérité est arrivée pour moi ; elle m'a jugé, et je suis placé au rang où je dois rester, parmi les amis de l'humanité. La postérité arrivera pour toi ; elle te jugera, et te mettra à ta véritable place<sup>681</sup>.

Mirabeau fut exclu du Panthéon en 1794 ; ce fut Marat qui y trouva une place. En 1795, la dépouille de celui-ci fut à son tour évacuée de ce moderne temple de Mémoire. Dans les deux cas, pour des motifs évidemment différents, la *mise en scène* du passé révolutionnaire est remodelée au gré du souci politique du présent.<sup>682</sup> Dans ce cas, quelle force préside au choix des hommes illustres, à la pérennisation de leurs noms ? Est-elle seulement politique ? Enfin, l'exercice d'un tel pouvoir ne doit-il pas entraîner quelque chose comme des conflits de mémoire ?<sup>683</sup>



[fig 26]

Jean-Paul Marat; L.M. *Le Pelletier St Fargeau : ne à Genève l'an 1743 : né a Paris le 29 mai 1760*, Gravure, 1793. Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 27]

« Le Tiers état Confesseur Absolution générale oubli totale du passé bien entendu que vous nous traiterés en bons Freres comme enfans de la meme patrie » 1789. Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 28]

Ici repose Mirabeau, Qui fut le sauveur de la France, Le respect la reconnaissance, Viennent gémir a ce tombeau / la Vérité appuiée sur le portrait de Mirabeau... Édition Mondhare et Jean, Gravure, 1791. Bibliothèque nationale de France, Paris.

### Bilan et perspectives

À la toute fin du dix-huitième siècle, le temple de Mémoire déborde, littéralement, la représentation. Il s'agit, dès le projet de reconversion de l'église Sainte Geneviève porté par l'assemblée constituante, de faire de la mémoire nationale une moderne Mnémosyne<sup>684</sup>, une Mnémosyne patriote, si l'on veut. Du moment où la patrie se voit confondue avec l'État<sup>685</sup>, et

<sup>681</sup> *Ibid.*, p 14.

<sup>682</sup> « Des ossements blanchis depuis des décennies ou des siècles entrent au Panthéon sous le coup d'un changement de majorité parlementaire qui les promeut brusquement en reliques symboliques du génie de la patrie. Mais les grands hommes promis à l'éternité nationale peuvent aussi mourir une seconde fois, d'oubli, et éventuellement renaître à la faveur d'une nouvelle conjoncture politique ». Anne-Marie Tiesse, op. cit., p 17.

<sup>683</sup> Dans la dernière partie de ce travail, nous reviendrons en détail sur ces questions, d'ordre essentiellement, axiologique.

<sup>684</sup> « Cet édifice, l'un des plus beaux & plus parfait dont puisse d'honorer la création de l'art, avoit été élevé pour une autre destination. C'étoit un temple religieux ; l'assemblée constituante en a fait un temple de mémoire ; il a moins changé d'objet que de forme, car le culte des grands hommes et une religion pour la patrie. » In *L'esprit des journaux François et étrangers*, Tome IV, Paris, Ed. Valade, p 192.

l'État avec la nation, il n'y a peut-être pas lieu de distinguer sérieusement les mots « patrie » et « nation » : la nation, confondue avec la patrie reconnaissante, peut aux côtés de Mnémosyne se souvenir et oublier selon les noms inscrits dans son temple de Mémoire, désormais mis en scène en lieu et place de l'église Sainte Geneviève. Avec la proclamation de la République, la *Nation* exerce une action souveraine, absolue, sur sa propre mémoire. Bien sûr, l'idée d'une mémoire nationale existait avant la Révolution. Nous l'avions vu, entre autres, au gré des pages des *Visions de Sylvius Grapphaletes* de Giraud. Cela dit, cette mémoire était moins celle *de* la nation qu'elle n'en était que le produit. La mémoire royale, régnant sur la nation française, se plaçait naturellement au sommet du temple de Mémoire. C'était elle le véritable sujet de la mémoire, en ce qu'elle était un moteur de l'histoire. Lorsqu'à partir de 1792 la nation se voit considérée comme souveraine, celle-ci devient à son tour sujet de la mémoire<sup>686</sup>. Cela dit, cette mémoire officielle est traversée à son tour par de grands conflits<sup>687</sup>. Ladite mémoire, aussi patriotique qu'abstraite, sublimation bourgeoise du Tiers plutôt que souvenir du peuple<sup>688</sup>, ne parvient pas à surmonter les différentes mémoires collectives renfermées dans la diversité populaire<sup>689</sup>. Jusqu'à la Restauration, les médaillons de Louis XVI sont exclus de l'autoreprésentation du pouvoir<sup>690</sup>. Quel culte pouvait-on rendre au souvenir du roi alors que sa mémoire était exclue des rituels républicain<sup>691</sup> ? Non seulement la tentative de *concrétisation* de la mémoire génère du conflit à propos des personnes à *conserver*, et, par extension, à *louer*, mais elle interroge l'incontournable hiérarchisation des mémoires. C'est là que réside, dans cette « pathologie de la nation »<sup>692</sup>

<sup>685</sup>Dictionnaire de l'Académie française, 4th Edition (1762) PATRIE. s.f. Le pays, l'État où l'on est né. *La France est notre patrie. L'amour de la patrie. Pour le bien de sa patrie. Pour le service de sa patrie. Servir sa patrie. Défendre sa patrie. Mourir pour sa patrie. Le devoir envers la patrie est un des premiers devoirs. Cicéron est le premier des Romains qui ait été appelé le père de la patrie.* On étend quelquefois ce mot à des Provinces, à des Villes. *Paris est sa patrie.*

<sup>686</sup>Le projet de concrétiser l'unité nationale par les thermidoriens, afin de tourner la page de la Terreur, est un échec. Jean-Clément Martin, op. cit., p 26.

<sup>687</sup>Il faut admettre, avec Jean-Claude Petitfils, que le «concept d'une souveraineté unique, originelle, appartenant à la Nation et s'incarnant dans une assemblée omnipotente, formait un terrible écueil qui allait peser lourd sur la suite de la tragédie révolutionnaire et le déferlement des événements. A absolutisme monarchique, qui n'était, on le sait, qu'une fiction, compte tenu des contre-pouvoirs existant dans la France de l'Ancien Régime, s'en substituait un nouveau, autrement plus redoutable, qui allait rapidement se débarrasser de tous les freins et de toutes les entraves institutionnelles possibles, l'absolutisme national» Jean-Claude Petitfils, op. cit., p 193.

<sup>688</sup>On se souviendra que Sieyès défendait le suffrage censitaire, réservé au citoyen payant suffisamment d'impôt (constitution de 1791). Le petit peuple est donc exclu du vote ; le Tiers n'est donc constitué qu'à partir d'un sorte de quintessence (bourgeoisie d'affaire, professions libérales). L'un des défenseurs du suffrage universel, au nom de l'égalité, fut Maximilien de Robespierre (« Enfin, la nation est-elle souveraine, quand le plus grand nombre des individus qui la composent est dépouillé des droits politiques qui constituent la souveraineté ? » in *Robespierre, entre vertu et terreur, Slavoj Žizek présente les plus beaux discours de Robespierre*, Ed. Stock, Coll. L'autre pensée, 2008, p 87).

<sup>689</sup>C'est d'ailleurs un truisme d'affirmer que durant la première République, la Nation n'est qu'un substrat de la volonté populaire, sa représentation, et cela dans les deux sens du terme, non le peuple en tant que tel, par ailleurs divisé sur la question du roi.

<sup>690</sup>Miroir politique : une fois les ossements du roi exhumés, ceux-là placés à Saint-Denis, le Panthéon redevient un édifice de culte religieux. Plus généralement, les motifs de l'ascension vers le temple de Mémoire, du portrait conjugué perdurera bien au-delà de la Révolution française : Napoléon, puis Louis XVIII, en useront également, afin de justifier leur diverses filiations.

<sup>691</sup>Ces querelles de mémoires s'illustrent dans les attermolements fonctionnels du Panthéon, de lieu de culte religieux au culte de la Nation, selon les régimes politiques du moment, et ce jusqu'à la seconde partie du dix-neuvième siècle.



qu'est la division de la mémoire, la question du voile posé sur Mnémosyne. En effet, de quelle idée ou de quelle forme de l'oubli le voile est-il la figure ? Deuil ? Oubli de la réputation ? Oubli de destruction ?

### *De l'oubli impossible à l'impossible retour au passé*

Un tableau de François-André Vincent : *La Mélancolie* [fig 29]. C'est une nocturne réalisée au tout début du dix-neuvième siècle. Une femme au premier plan semble prise par la lumière. Épaule dénudée, elle rappelle les figures de David, des têtes d'études aux femmes affligées du *Serment des Horaces*. Au second plan, une pierre, une inscription, une nature morte discrète : tout se mêle dans les ombres portées de ces arbres de nuit. Cette figure n'a rien de commun, pourtant, avec la *Melancholia* de Dürer. Contrairement à elle, contrairement à la *Mélancolie* de Vien, à la peinture d'un Corot, cette Mélancolie ne se tient pas la tête. Tout au plus regarde-t-elle par terre. Ce motif a-t-il seulement à voir avec ce dont parlait Diderot au sujet d'Hubert Robert, de cet arc de triomphe en ruines laissant le sentiment d'une « douce mélancolie »<sup>693</sup> ? Doit-on lier cette figure à cette réflexion sur le crépuscule des civilisations, sur les ravages du temps, réflexion reprise, en pleine Révolution française, par le texte célèbre de Volney ?<sup>694</sup> Il ne s'agit pourtant pas, dans le tableau de François-André Vincent, d'un paysage de ruines, comme il ne s'agit pas, une fois l'âme rassasiée d'amertume, d'essuyer ses larmes et de revenir parmi les hommes, pour paraphraser les mots célèbres de Diderot<sup>695</sup>. Ces stèles-là ne passent pas. Elles sont un monument de deuil. Aussi deux tissus, l'un posé sur la tête de la jeune femme, l'autre sur la pierre, se répondent : il s'agit d'imposer un voile sur la conscience vivante des hommes. Mais la mélancolie est tantôt trop noire, tantôt trop douce : le titre est en somme mal choisi. Ce n'est pas une rêverie agréable, « ce doux sommeil, cette mélancolie qui de l'amour imite les langueurs »<sup>696</sup> de Chamfort. Mais tout cela n'est pas assez intense, du moins pas encore, pour faire figure d'une mélancolie noire, *clinique*. Le voile posé sur la figure semble une réponse à peine anachronique au poème de Byron, *Euthanasia*. S'y mêlent en effet les thèmes du deuil, de l'oubli et du temps :

*When Time, or soon or late, shall bring  
The dreamless slepp that lulls the dead,  
Oblivion ! May thy languid wing  
Wave gently o'er mu dying bed !*

<sup>692</sup> Antoine de Baecque et Françoise Mélonio, op. cit., p 331.

<sup>693</sup> Diderot, *Salons*, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, Paris, 2008, p 362.

<sup>694</sup> Volney, *Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Ed. Firmin Didot, 1822, p 10.

<sup>695</sup> Diderot, op. cit., p 366.

<sup>696</sup> Chamfort, *Œuvres complètes, tome second*, Paris, Ed. Colnet, 1808, p 108.

*No band of friends or heirs be there,  
To weep, or wish, the coming blow,  
No maiden, with dishevell'd hair,  
To fell, or feign, decorous woe,*

*But silent let me sink to earth,  
With no officious mourners near,  
I would not mar one hour of mirth,  
Nor startle friendship with a tear*<sup>697</sup>

Impératif moral : le sommeil sans rêves, paix des défunts, ne doit impliquer dans cette ode à l'« oubliance » la tristesse ou le deuil, les larmes. La figure de François-André Vincent, assise tout près de cette mémoire, ne peut au contraire oublier et les larmes, sans doute, font ombrage. Si la stèle et le tombeau permettent à cette figure de ne pas sombrer dans la mélancolie noire, d'être au contraire image du deuil, l'absence de sépulture entraîne en quelque sorte un *impossible oubli*. Tel nous semble être le sens du voile posé sur les symboles royaux du tombeau de Louis XVI et Marie-Antoinette [fig 26] comme celui des figures affligées au flanc d'un catafalque tronqué, mais prolongé, dans certaines versions, par l'ombre d'une urne funéraire tout droit dirigée vers le ciel [fig 30]. C'est faire image du deuil là où le deuil, jusqu'à l'exhumation des restes royaux, est impossible. Dans certaines versions, le voilement est symbolisé par un sol étendant ses branches sur l'urne funéraire du roi, la végétation ne masquant qu'à demi le temple de Mémoire [fig 31]. Mnémosyne personnifie l'oxymore d'un deuil éternel, d'un deuil sans travail, puisque sans tombeau. Si l'absence de catafalque obstrue, recouvre l'heureuse mémoire publique du roi, comment espérer retirer le voile recouvrant son propre deuil ?

Revenons au dialogue imaginaire entre Jean-Jacques Rousseau et Marat : au « Le désir de rendre libre la France, ta Patrie adoptive et la mienne » de Marat, réplique ce Rousseau imaginaire :

*Et pour y parvenir, il falloir la couvrir de deuil !*<sup>698</sup>

La thématique de la France couverte de deuil est intimement liée à l'exercice de la Terreur révolutionnaire. La Mnémosyne voilée recouvre l'ensemble des mémoires vivantes, trop

---

<sup>697</sup>Quand le Temps, tôt ou tard, viendra donner/Le sommeil sans rêves, paix des défunts/Oubli ! Puisse ton aile abandonnée/Battre douce sur le lit de ma fin !/Que ni amis, ni héritiers n'accourent/Pleurer ou vouloir le coup qui s'abaisse ;/Ni demoiselle, aux chiffonnés atours,/Sentir ou feindre une digne détresse/Me laisser sombrer sous terre en silence/Sans qu'un deuil officiel suive mes armes ;/Je ne veux gâter une heure la danse,/Ni ombrager l'amitié d'une larme (*in* Lord Byron, *Poèmes*, Paris, Ed. Allia, 2012, pp 40-41).

<sup>698</sup>*Grande Dispute au Panthéon entre Marat et J. J. Rousseau*. 1795, p 10.

modestes pour s'occuper de réputation mais sensibles aux derniers témoignages du roi, propres, selon Soboul<sup>699</sup>, à toucher l'émotion populaire. À ces mémoires partagées, au vocabulaire plastique du deuil, il faut ajouter la sensibilité provoquée par ces témoignages de la mémoire publique. Faire perdurer la mémoire de Louis XVI, c'est combattre à la fois l'oubli de destruction de l'Ancien régime et l'oubli de la réputation du roi (en rejoignant le Panthéon des tyrans, Louis Capet n'est pas tout à fait oublié, il est purement et simplement damné). Dans un premier temps, c'est moins le souvenir que la réputation, l'heureuse mémoire de Louis XVI qui sont voués à l'oubli. L'heureuse mémoire, nous l'avons dit, c'est la très haute réputation du prince, la formule étant appliquée à titre posthume. Cependant, la *damnatio memoriae* pratiquée par les conventionnels n'a jamais fait oublier véritablement la figure du roi emprisonné au Temple. Tout au plus a-t-elle jeté un *voile* sur la réputation du roi. Aussi les médaillons ne sont-ils pas recouverts, pour la raison simple qu'ils ne sont pas oubliés ; la mémoire est toujours vivante. Exclue d'un temple de Mémoire refondé dans le cadre des figures patriotiques, envoyé par la convention au « Panthéon des tyrans », la figure du roi n'est néanmoins pas détruite, le voile est simplement posé sur la haute réputation du roi. L'oubli mis en jeu dans cette figure est donc avant tout oubli d'une réputation.



[fig 29]

François-André Vincent *La Mélancolie*, huile sur toile, 0,78 x 0,63 m, Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, 1800-1801,



[fig 30]

*Loin de fuir, de passer, en ce Lugubre Asile, Ombre illustre, Vivante au-delà du trépas, La France consternée à tes pieds immobile, Dans un deuil éternel semble arrêter tes pas.*  
Gravure, 1793-1799. Collection de Vinck, Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 31]

Pierre Jean Joseph Crussaire, *L'urne mystérieuse / une femme désolée représentante la France assise près d'un monument funèbre élevé à l'auguste famille de Louis XVI,...*, Gravure, 1795. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Le chien d'Ulysse, nous dit Cesare Ripa, est un exemple « qui après vingt ans d'absence reconnu son maître, quand il retourna à son pays »<sup>700</sup>. La réaction contre l'obstruction de la

<sup>699</sup>Voir l'iconographie du livre d'Albert Soboul paru en 1966, *Le procès de Louis XVI*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 2014.

<sup>700</sup>Cesare Ripa, Op cit., entrée « Mémoire ».

mémoire, c'est bien le souvenir de la figure tutélaire du roi : le chien, représenté dans un ovale, sous l'image de Mnémosyne voilée, devient peut-être l'expression d'une fidélité à l'image du roi, face à une mémoire l'en excluant au contraire [fig 32]. Dans l'ethos de l'Ancien Régime en effet, l'on parle plus volontiers d'heureuse mémoire du souverain que d'une mémoire nationale, de peu de sens. La Mnémosyne pleurant sur les infortunés Louis XVI et Marie-Antoinette s'inscrit donc en réaction à cette mémoire assimilée à celle de toute la nation, rejetant dans la *damnatio memoriae* ses figures. Cette Mnémosyne n'occupe pas le silence du Panthéon ; elle est aveugle à sa propre mémoire, en ce que celle-ci tient moins d'une mémoire nationale que d'une réputation bafouée. Dame Mémoire n'est pas sculptée voilée ; elle n'est pas une oublieuse mémoire, pour reprendre les mots de Supervielle.



[fig 32]

*Mnemosine déesse de la Mémoire, pleurant les infortunés Louis XVI, Roi de France, et Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche.* Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris. Détail.



[fig 33]

Claude-Louis Desrais, *Les Enfants d'Henri IV*, Gravure de Jazet, Ed. Basset Collection de Vinck. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Le voile est posé et il endeuille, il recouvre tout le visage. Il bouche, il oblitère. En fait, son voile fait double sens, il fait figure de deux formes de la mémoire et de l'oubli distinctes quoique complémentaires. Dans les deux cas, la figure se conjugue au présent et renvoie aux transformations de la mémoire publique, figure d'obstruction, oubli de l'heureuse mémoire du roi et traduction d'une volonté présente de restaurer celle-ci, comme elle fait signe d'un deuil paradoxal, un deuil sans urne ni tombeau, éternellement présent, puisque marque d'un impossible oubli<sup>701</sup>. Dans ce cas, pourquoi voyons-nous cette figure Mnémosyne comme recouvrant un passé révolu alors que celle-ci est au contraire une figure réalisée dans le présent de l'agitation politique ? Chateaubriand, dans un passage fameux de ses *Mémoires d'outre-tombe*, évoque l'exhumation de Louis XVI et de Marie-Antoinette, à laquelle il assista en 1815. L'auteur relate plusieurs souvenirs, du sourire de Marie-Antoinette, à Versailles, au crâne posé aux milieux des ossements, cet étrange sourire mort. Mais le Chateaubriand des

<sup>701</sup>Nous avons évoqué cette forme de la mémoire dans la partie précédente, en commentant un poème d'Akhmatova.

*Mémoires...*, concédant avoir dans le temps imaginé un monument placé sur le lieu même de l'exécution, renonce. Il explique les raisons de ce revirement : « Les siècles n'adoptent point legs du deuil, ils ont assez de sujet présent de pleurer sans se charger de verser encore des larmes héréditaires »<sup>702</sup>. Du moment de l'exhumation à la rédaction de ce passage des *Mémoires*, tout le problème du monument avorté s'illustre dans ce revirement. Voici ce qu'écrivait Chateaubriand quelques jours avant l'exhumation : « notre douleur, si longtemps comprimée, va enfin sortir du fond de notre âme ; le roi vient encore pour ainsi dire au-devant du besoin de nos cœurs »<sup>703</sup>. Le regard rétrospectif de Chateaubriand sur ce projet est d'autant plus intéressant qu'il témoigne d'un basculement vers un tout autre rapport au temps. Le monument renvoyait au culte de la mémoire, à la perpétuation du passé *dans le présent*. Or, pour Chateaubriand, non seulement la loi est impuissante, contrairement à la religion, « à créer des jours de souvenir »<sup>704</sup>, mais il n'est de plus pas souhaitable de perpétuer la douleur. Pire : le monument, qui perpétue l'exemple, pourrait raviver l'envie d'imiter les excès populaires. Cette pensée rétrospective de Chateaubriand s'étend à une réflexion sur la Restauration elle-même, « vaine restauration du trône et de la tombe dont le temps a déjà balayé la double poussière »<sup>705</sup>. Vains, ajouterons-nous, les médaillons gravés représentant à nouveau Henri IV, « Père de ses sujets », Louis XVI, « Ami du Peuple », Louis XVIII, « L'un et l'autre » et autres médaillons conjugués imprimés durant le règne de Louis XVIII [fig 33]. Deuil et expiation sont désormais recouverts de temps, *le passé se conjuguant au passé*. Entre le temps de la rédaction des *Mémoires...* et l'exhumation proprement dite, Chateaubriand se tient donc entre deux rapports aux temps : l'un implique un retour au passé dans le présent, tandis que l'autre considère le passé comme *révolu*. Ruskin, bien plus tard et considérant un tout autre problème, n'en est pas moins, comme souvent d'ailleurs, éclairant : « Ne nous abusons pas sur cette question si importante : il est impossible, aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer ce qui fut jamais grand et beau en architecture. »<sup>706</sup> Cet « impossible retour au passé »<sup>707</sup> que fut la Restauration, fait symptôme d'une modification du rapport au temps troublé par sa propre *révolution*.

Dès la fin du dix-huitième siècle, le goût pour les ruines se transforme en intérêt patrimonial. À la suite des destructions des premiers temps de la Révolution et la nationalisation des biens ecclésiastiques, Alexandre Lenoir met en forme le *Musée des monumens Français*, musée « Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux

<sup>702</sup>Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, Livres XIII à XXIV*, Paris, Ed. Bordas, Coll. Le livre de Poche, 1992, p 611.

<sup>703</sup>Chateaubriand, *Œuvres complètes, tome XXIV*, Bruxelles, Ed. De Mat, 1825, p 236.

<sup>704</sup>*Ibid*,

<sup>705</sup>Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, Livres XIII à XXIV*, op. cit., p 611.

<sup>706</sup>John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, Ed. Klincksieck, Coll. L'esprit des formes, 2008, p 209.

<sup>707</sup>Francis Démier, *La France de la Restauration (1814-1830), l'impossible retour au passé*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 2012.

des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art », ouvrant en 1795. Le caractère chronologique du classement des vestiges fait plus généralement écho à un mot qui rencontrera, au tout début du dix-neuvième siècle, un certain succès : il s'agit, bien sûr, de celui d'archéologie<sup>708</sup>, comme remplaçant celui d'antiquaire. Le passé recouvre le passé, par couches successives : il traduit non seulement l'épaisseur du monde, mais aussi l'antiquité de l'homme. Les vestiges ne sont pas seulement prétextes à méditation sur la chute des civilisations ; ce ne sont pas de simples traces, impressions présentes données à lire dans le grand livre de la Mémoire. Ils sont épaisseurs du sol, épaisseur du temps, images de la désolation répandues chez les aristocrates et les déçus de la Révolution<sup>709</sup>. Déjà, dans son *Génie du Christianisme*, Chateaubriand écrivait à propos des vestiges grecs :

« Une guirlande vagabonde de jasmin embrasse une Vénus, comme pour lui rendre sa ceinture ; une barbe de mousse blanche descend du menton d'une Hébé ; le pavot croit sur les feuillets du livre de Mnémosyne : symbole de la renommée passée et de l'oubli présent de ces lieux<sup>710</sup>. »

Mnémosyne n'est ni prêtresse, ni compagne de Clio. Son livre, sous les strates de temps, de mousse, de guirlandes de jasmins ou de fleurs de pavot, entre dans l'oubli. C'est un recouvrement d'une autre forme que celui imposé à notre Mnémosyne voilée ; c'est le voile du temps et du souvenir, si proche, en quelque sorte, du palimpseste baudelairien. Il ne peut pas s'agir d'une figure de l'oubli collectif, d'un oubli de la nation de son propre passé, la majeure partie du dix-neuvième siècle étant agité par ces conflits de mémoire transmutés en conflits politiques, et cela malgré les volontés de réconciliation, de la charte à la troisième république<sup>711</sup>. Il faut convenir toutefois que le motif du voilement ne peut être assignés à ses limites historiques, sans quoi n'apparaîtrait qu'une figure d'oblitération de la réputation. Si l'œil devient rétrospectif, c'est que les plis faits à la figure dépassent les bornes historiques de l'image : ils participent du temps. À la Mnémosyne sculptée voilée, sans visage donc, s'associe une forme d'oubli de destruction ; au voile posé sur la sculpture de Mnémosyne, et

---

<sup>708</sup> « Les savants qui revendiquent explicitement ce qualificatif d'archéologie ont l'ambition de créer une branche nouvelle de la connaissance qui ne soit plus étroitement servante de la philologie mais qui embrasse toute la part matérielle de l'histoire humaine. Pour ce faire, ils entreprennent de construire un outil spécifique nécessaire au classement des objets, la typologie. Mais la typologie ne peut par elle-même fournir un cadre complet pour la restitution du passé. Il faut assigner les groupes d'objets et de monuments à des périodes définies et donc observer le sol, distinguer des couches, reconnaître les installations des hommes des temps anciens. » Alain Schnapp, op. cit., p 335.

<sup>709</sup> Antoine de Baecque et Françoise Mélonio, op. cit., p 307.

<sup>710</sup> Chateaubriand, *Œuvres de Chateaubriand, tome VI*, Paris, Ed. Le Grand, 1860, p 11.

<sup>711</sup> Jacques Bainville, à propos d'Adolphe Tiers et de la Troisième République : « [...] Thiers avait cessé de ménager la droite, s'étant convaincu que la République était nécessaire pour calmer les esprits. Tel était le vrai sens de son mot : « La République est le régime qui nous divise le moins ». [...] Cette République, encore provisoire, puisque la révision des lois constitutionnelles y était prévue, cette République en quelque sorte monarchique, c'était toujours la République sans les républicains. Il était entendu qu'elle devait être conservatrice ». in Jacques Bainville, *Histoire de France*, Paris, Ed. Tallandier, Coll. Texto, 2007.

donc susceptible d'être retiré, se lit donc un oubli de l'heureuse mémoire, de la gloire posthume. Enfin, le voile retiré sur la sculpture de Mnémosyne n'empêche ni le pavot<sup>712</sup>, comme oubli de recouvrement, de croître inexorablement.

En fait, cette figure de l'oubli nous paraît faire symptôme des mutations violentes du *contenu* comme du sujet d'attribution de la mémoire publique. Elle participe d'un processus plaçant la Nation au centre de la mémoire, celle-ci prenant de fait la place du souverain. La place de la figure de Louis XVI, les images lui étant consacrées, trahissent néanmoins les difficultés d'élaboration d'une mémoire nationale affranchie de la tutelle de la mémoire royale. Cette difficulté voit croître les traditions concurrentes. Elle favorise, nous semble-t-il, un discours centré non pas sur l'expérience d'un nous, tantôt trop abstrait, tantôt trop enraciné, mais sur celle du *je*, témoin du temps mais centré sur son propre souvenir. On ne sera pas surpris par les premiers mots des *Mémoires d'outre-tombe*, écrits en « rentrant au sein de ma famille qui n'est plus ; en rappelant des illusions passées, des amitiés évanouies, j'oublierai le monde duquel je vis et auquel je suis parfaitement étranger »<sup>713</sup>, par ce « si j'avais écrit ces mémoires avant la révolution j'aurais peut-être évité de parler longtemps de mon origine »<sup>714</sup>. Signe du temps qu'un *souvenir* étranger à la fabrique présente de la *mémoire*<sup>715</sup>.

C'est sur l'image du livre de Mnémosyne voilé de fleurs d'oubli que nous arrivons au terme de l'étude de cette figure du voilement. Une figure de l'oubli est en quelque sorte le négatif de l'image matérielle. Celle-ci, lisse et protégée dans les tiroirs d'un cabinet de dessins, n'a de pli qu'en accident. En revanche, la figure est compliquée : froissée, pleine de plis, elle ressemble davantage à un bronze de Wang Du. Papier froissé, agrandi, figé à jamais à l'extérieur de son temps : voilà, en somme, comment la figure se donne à nous. Les plis sont tout autant ceux du temps que ceux de l'histoire, de notre propre regard, des enchevêtrements de discours, d'interprétations, d'images. Il a donc fallu *prélever* des éléments : il s'agissait en quelque sorte de bouts à partir desquels nous pouvions espérer déplier l'intégralité de la figure. Temple de Mnémosyne, médaillons gravés, voile, ont donc constitué les trois entrées nous permettant de faire la généalogie de cette figure. Mais chaque partie, chaque bout, sont par définition bouts *de* quelque chose, métonymies : en dépliant Mnémosyne, nous ouvrons son temple ; nous y redécouvrons les médaillons, qui, dépliés eux aussi nous renvoyaient de l'image du roi à celle de son impossible mausolée et enfin ce voile posé sur son effigie. Le voile, pli le plus marqué, traduit une transformation du rapport au temps, à la mémoire, au passé. S'y sont imprimées

---

<sup>712</sup>Nous avons déjà évoqué le pavot, comme fleur d'oubli, dans la seconde partie de ce travail (à propos de James Joyce).

<sup>713</sup>Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, Livres I à XII*, Paris, Ed. Garnier, Coll Le livre de Poche, 1989, p 62.

<sup>714</sup>*Ibid.*

<sup>715</sup>La « mémoire collective » du Tiers se voit donc opposée une mémoire tierce, une mémoire Nous reviendrons sur la distinction pratique entre mémoire et souvenir dans la quatrième partie de ce travail,



des attitudes différentes correspondant à trois formes de l'oubli toutes aussi déterminées. Chateaubriand, dont certaines évocations nous ont accompagnées durant ces dernières pages, s'y place à mi-chemin.

La première forme de l'oubli, révolutionnaire et plus particulièrement jacobine, *étouffe* Mnémosyne dans un radical *oubli de destruction* des symboles de l'Ancien régime, déracinant la mémoire publique et refondant celle-ci dans celle de la Nation souveraine. La seconde, *endeuillée*, s'inscrit en réaction : l'imposition d'un voile sur Mnémosyne est la marque d'un rejet de cette forme de l'oubli qu'est la *ruine de l'heureuse mémoire du roi*<sup>716</sup>. La troisième forme de l'oubli *évoque* l'oubli d'un passé révolu, oubli progressif, *oubli de recouvrement*. Contre cet oubli de destruction de l'Ancien régime, Chateaubriand *rejette* l'oubli de l'heureuse mémoire du roi en proposant un monument expiatoire, avant de *déplorer* la mise au tombeau de la monarchie, *s'effaçant*, peu à peu, sous le poids d'un oubli recouvrant sa haute mémoire. Aussi le souvenir de l'Ancien Régime devient-il, après l'expérience de la Restauration, purement individuel, ne se confondant pas avec les témoignages présents de la mémoire publique, lui étant devenus étrangers<sup>717</sup>. Le deuil laisse alors place à la mélancolie : marquée par un impossible retour au passé, la figure de la Mnémosyne voilée, sous l'œil de l'histoire, devient en quelque sorte signe de l'extinction progressive du souvenir, mémoire vivante et partagée. Les derniers pans de mémoire, souvenirs éparpillés et individualisés, passent alors dans le champ de l'histoire, la mémoire de l'Ancien régime, « très grand et très vieil édifice »<sup>718</sup>, entrant dans le temps long de l'histoire nationale<sup>719</sup>.

Dans la dernière partie du *Danton* d'Andrzej Wajda (1983), Wojciech Pszoniak, jouant Robespierre, se recouvre le visage d'un drap blanc [fig 34]. C'est à la suite de l'exécution de Danton. Le voile peut renvoyer au moins trois significations : la première, littérale, est signe de l'état maladif de Robespierre (il était probablement tuberculeux et se couvre le visage) ; la seconde couvre le jacobin lui-même, en proie au doute, le voile blanc ne masquant pas tout à fait une silhouette tourmentée (incarnation malade d'une révolution faisant fausse route) ; la

---

<sup>716</sup>N'oublions pas que jusqu'à l'avènement de Napoléon Bonaparte, l'anniversaire de la mort du roi était fêté. L'oubli est moins celui du souvenir que celui de la réputation. Pensons au réquisitoire de Robespierre durant le procès du roi : « je demande qu'on donne un grand exemple au monde, dans le lieu même où sont morts le 10 août, les généreux martyrs de la liberté. Je demande que cet événement mémorable soit consacré par un monument destiné à nourrir dans le cœur des peuples le sentiment de leurs droits et l'horreur des tyrans; et dans l'âme des tyrans, la terreur salutaire de la justice du peuple » (in *Robespierre, entre terreur et vertu*, Slovoj Zizek présente les plus beaux discours de Robespierre, op. cit., p163). L'oubli de la réputation du roi se double donc, d'une mémoire de son exécution, mémoire fondant en quelque sorte, comme les événements du 10 août, une tradition révolutionnaire, coupure radicale entre passé et présent. On comprend, également, la position du Chateaubriand des *Mémoires...* : le monument, qu'il soit ou non expiatoire, rappelle la mémoire passé, réactive les douleurs. Nous ajouterons que le monument peut aussi bloquer ce que Freud appelle le travail du deuil, là où il devrait au contraire y participer (voir Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Ed. Payot, Coll. Coll. Petit bibliothèque Payot, 2011).

<sup>717</sup>Nous étudierons la question de la mémoire individuelle dans la prochaine partie de ce travail.

<sup>718</sup>Pierre Gaxotte, *La Révolution française*, Paris, Ed. Fayard, Coll. Texto, 1970, p 11.

<sup>719</sup>Selon Johann Michel, c'est au moment de la « réconciliation nationale », après la Seconde Guerre mondiale, que la mémoire nationale se voit faire l'objet d'un consensus (in *Gouverner les mémoires*, op. cit., p 37).



troisième est plus complexe. Il s'agit d'évoquer le voilement futur de la réputation du jacobin (Robespierre sera comparé au séditieux Catilina par les thermidoriens). Le plan suivant, le voilement de Robespierre fait écho à celui de la guillotine elle-même, vivant symbole d'une période en passe d'être révolue. On devine tout ce que le film de Wajda contient de faux, d'anachronique, à commencer par un Danton créé à rebours des réalités historiques. Cela dit, le voilement de Robespierre renoue avec l'idée que le visage, c'est aussi la mémoire de l'homme, le sens obtus débordant les sens obvies, pour reprendre la distinction de Roland Barthes<sup>720</sup>. Car il faut ajouter au sens obvie un sens plus large, plus diffus, dépassant visiblement le cadre intentionnel de l'image. L'effigie, comme représentation, se confond avec la réputation ; c'est tout naturellement que le médaillon de Robespierre se trouve posé sur l'échafaud [fig 35]. Exécuter, ce n'est donc pas tuer seulement l'homme. C'est aussi mettre fin son effigie *dans sa présence*, rejeter celle-ci dans le passé, la figure de l'oubli, comme ruine de l'heureuse mémoire d'une personne, se confondant ici avec l'oubli de la figure, avec sa spectaculaire destruction. Le tissu couvrant le visage comme expression d'un funeste pressentiment : à l'image de cette *Histoire centrale* [fig 36], peinte un siècle et demi plus tard par René Magritte, Maximilien de Robespierre, bientôt abandonné des cygnes de la reconnaissance publique, banni à jamais du temple de Mémoire, s'étrangle tandis qu'il espère sauver la Révolution<sup>721</sup>.



[fig 34]

Photogramme du Robespierre voilé, issu du *Danton* d'Andrzej Wajda, 1983.



[fig 35]

Gravure représentant l'effigie de Robespierre sur l'échafaud, 1794. Bibliothèque nationale de France, Paris.



[fig 36]

René Magritte, *L'histoire centrale*, Huile sur toile, 1928, Collection Dexia.

<sup>720</sup>Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points essais, 1992.

<sup>721</sup>A ce sujet, nous vous renvoyons au livre de Henri Guillemin, *Robespierre, politique et mystique*, Paris, Ed. Diffusion Différence, Coll. Utovie, 2012.

OUBLIER



*« Les yeux, comme des phalènes, ont tout oublié »*



[fig 1] Fernand Khnopff, *Avec Grégoire Le Roy, Mon cœur pleure d'autrefois*, pastel, 1889. Collection particulière.

Le paradoxe de Galatée, ou la figure d'un moi sans souvenirs – « C'est l'onde où tout se noie » : vers le souvenir comme « résurrection » - « On croit sentir tomber la neige noire » : des souvenirs et de leur substitution - De l'étourdissement à l'oubli nécessaire : vers un « désir » d'oubli

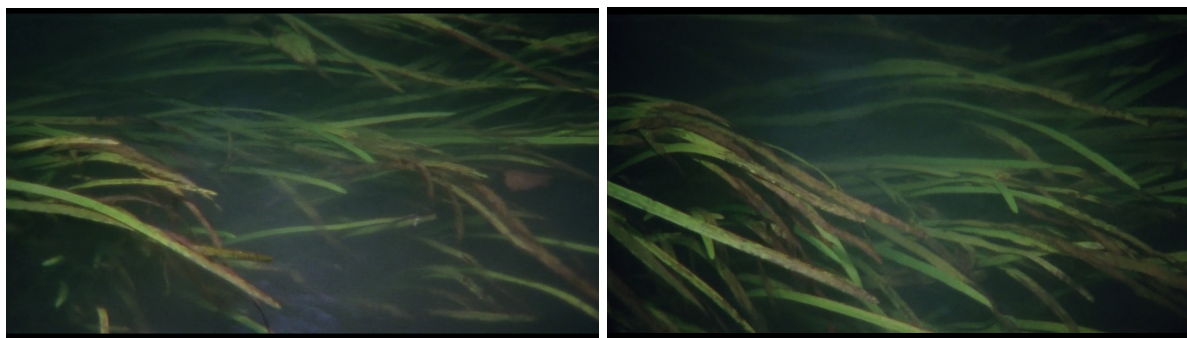
Les mesures du *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* de Jean-Sebastien Bach achevées, apparaissent les premières images du *Solaris* d'Andreï Tarkovski (1972) : ces fameuses plantes aquatiques mises en mouvements par l'écoulement des eaux. Une feuille passe et disparaît ; un léger mouvement de caméra, vers la gauche, dévoile l'extrémité des plantes. Tandis que les plantes ondulent à la surface, la feuille paraît consister toute entière en un passage, d'un bord à l'autre du cadre de l'image. Puis un lent mouvement de caméra dévoile le personnage principal, Kelvin (Donatas Banionis) ; celui-ci regarde hors champ, il baisse les yeux. Il semble se promener. C'est alors qu'une image plus précise des plantes apparaît, celles-ci ondulant comme des créatures vivantes [fig 2]. Plus tard, l'un des personnages donnera au spectateur la clé de ce plan énigmatique : « Chez nous, quand le vent souffle, une broussaille agitée peut aisément être prise pour un être vivant ». Comme le courant, le vent paraît donner vie à ces choses inertes que sont une broussaille, des plantes aquatiques ; mais parce qu'il ne peut œuvrer qu'au paraître, qu'il souffle sans insuffler, le vent ne fait que recouvrir les choses d'un double spectral. Il fait d'une chose inerte ce que les Grecs appelaient un *eidolon*, traduisible, ici, par le mot de « simulacre » : Kelvin, le héros du film de Tarkovski voit renaître la défunte Harey (Natalia Bondartchouk), un amour lointain, après que l'âme de cet insondable océan qu'est la planète Solaris eut sondé son esprit, puis extrait cet îlot de mémoire. Face à ce souvenir concrétisé, fait de chair et d'os, Kris ne ment pas à sa propre mémoire, à l'inverse du propos tenu dans le livre de Stanislas Lem : « maintenant, tu es la véritable Harey », finit ainsi par dire le personnage principal à cette copie de la défunte. Contrairement au roman de Lem, qui laissait le personnage de Kelvin dans l'attente, persistant « dans la foi que le temps des miracles cruels n'était pas révolu »<sup>722</sup>. Les *mimoïdes* de la planète Solaris laissant place à un réel sans espoir, le *Solaris* de Tarkovski, se donne *in fine* comme remontée achevée des simulacres<sup>723</sup>. Profusion des doubles finissant par contaminer le réel dans son entier.

---

<sup>722</sup>Stanislas Lem, *Solaris*, Ed. Denoël, Coll. Folio S.F., 1966, p 320.

<sup>723</sup>Nous empruntons ici une formule de Gilles Deleuze (in *Logique du sens*. Paris, Ed. Coll. Éditions de Minuit, Coll. critique, 1969).

En plus de la question spécifique de la simulation<sup>724</sup>, *Solaris* met en jeu au moins trois variantes de la copie. Il y a le double comme *miroir*, de la copie d'Harey découvrant ses propres traits à la situation des collègues de Kelvin, eux aussi hantés par leurs obsessions ; est également présent le double comme *duplication*, de la copie conforme d'une maison à celle d'une jeune fille morte ; enfin, on trouve dans *Solaris* un double de *substitution*. Tout tend en effet à substituer les images intérieures du souvenir à celles concrètes, des éléments conservés. Concrètement, l'image d'Harey est directement associée à une photographie amenée par Kriss sur la station : même coiffure, même tenue. L'image de la mère, apparaissant lors d'une fièvre de Kelvin vêtue également d'une robe en laine, est obtenue à partir d'images d'un film. En fait, c'est de l'*extérieur*, par l'image, que Tarkovski figure les images *intimes* du souvenir. Par conséquent, *Solaris* fusionne ni plus ni moins que deux acceptions du souvenir, toutes deux liées à deux conceptions de l'image : l'une, extérieure, s'occupe des inducteurs concrets de la mémoire individuelle, photographie, musique, film, habituels supports de la réminiscence, tandis que l'autre investit le champ de la psychologie, du souvenir comme expérience intime. Le souvenir vécu par le *sujet*, image mentale, et le souvenir comme *objet*, image concrète, se rejoignent et fusionnent dans une mémoire de chair et d'os. Unité la forme et du contenu : les photographies, les bandes vidéos, fonctionnent pour le spectateur comme des images concrètes des souvenirs de Kelvin, tandis qu'au sein de la diégèse, ce dernier assiste impuissant à la concrétisation de ses images mentales. Symétrie, donc, entre images concrètes et concrétisation des images.



[fig 2]

À la fin de *Solaris*, les plans de caméra se répètent avec une implacable logique : sont donc revues les fameuses plantes du départ, ondulant sous les eaux. Cela dit, les images se répètent dans une subtile différence. Dans les dernières images du film, le réel n'est pas recouvert, il ne constitue pas un voile, un simulacre qu'il s'agirait de dissiper, comme un fantôme ; c'est au contraire le double qui tend à se faire prendre pour réel, à se substituer à lui, pour exister à sa place<sup>725</sup>. Clément Rosset : « Ce dont le double est en définitive la doublure n'est pas telle ou

<sup>724</sup>Nous reviendrons sur la mémoire comme spectacle, conception postmoderne, dans la dernière partie de ce travail.



telle figure du réel, mais bien le fait d'exister, soit la réalité de toute figure »<sup>726</sup>. Là où les *mimoïdes* décrits par Lem étaient encore maladroits, copies dépréciées de la réalité, dans le film de Tarkovski les souvenirs de Kelvin deviennent îlots véritables, copies parfaites, ou presque, laissant donc le héros au beau milieu du spectacle achevé de sa propre mémoire, passée en quelque sorte du simulacre à la simulation<sup>727</sup>. En dépit de la disparition de la copie d'Harey, tout le passé semble alors ressuscité sur la surface de l'intelligence océane, celle-ci formant, littéralement cette fois, un îlot de mémoire [fig 4], copiant à la presque perfection l'environnement terrestre. Kelvin, à genoux, s'abandonne alors dans une résurrection plus ample du souvenir [fig 3]. Fort paradoxalement, en étreignant Harey, puis en s'agenouillant devant l'entière résurrection du souvenir, Kriss s'oublie. Aussi, l'objet de cette partie tient donc en une figure faisant porter au souvenir une forme particulière d'oubli.



[fig 3]



[fig 4]

Pourquoi partir de *Solaris* ? Il ne s'agit pas d'un simple exercice de style, d'une manière d'appréhender la philosophie de la mémoire. Cette partie n'est pas à proprement parler un commentaire général du film *Solaris*, mais, plutôt, une étude des conditions de possibilité d'une figure particulière mise en jeu par cette œuvre, isolée ici sous le nom de « souvenir comme oubli de soi ». Quelle est en effet l'origine de cette figure liant excès de souvenir et oubli de soi ? Le film d'Andreï Tarkovski nous semble user de motifs trouvant leurs origines dans un tournant psychologique amorcé au dix-huitième siècle, après la parution à la fin du siècle précédent de *l'Essai sur l'entendement humain* de Locke, tournant poursuivi au siècle

<sup>725</sup>L'on passe du souffle à l'insuffler *même* ; les plantes de la maison paternelle, maintenant dupliquées sur la planète Solaris, ne sont pas animées par le hasard du courant ; elles deviennent, de facto, part entière de l'*anima* de l'océan. Les eaux, dans *Solaris*, sont donc tantôt dormantes, tantôt vivantes. Si les eaux sont coulantes dans les premiers moments de la ballade, l'eau du lac est dormante lorsque Kris remonte vers la maison. L'eau de l'Océan de la planète Solaris est quant à elle bouillonnante, tumultueuse, vivante. Ces états des eaux correspondent peut-être à ceux du souvenir : de la passivité, presque éteinte, à la réminiscence, et ce jusqu'à la substitution. Et de la réminiscence au double se substituant, des eaux bouillonnantes de Solaris aux îlots de mémoire.

<sup>726</sup>Clément Rosset « Le réel et son double », in *L'école du réel*, Paris, Ed. Coll. Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2008, p 101.

<sup>727</sup>Cela dit, la complexité de *Solaris* tient dans une remarquable inversion : c'est le double d'Harey, découvrant qu'il n'est pas et ne sera jamais autre chose qu'identique à elle, sans toutefois en posséder l'identité, qui refusera d'opérer la substitution. Par « Simulacre et simulation » nous faisons évidemment référence au livre fameux de Jean Baudrillard.



suivant, redéfini au moment romantique et ce jusqu'à la psychologie moderne<sup>728</sup>. Dans cette partie, nous allons donc nous efforcer d'examiner les liens entre formation des images du souvenir, émergence de la psychologie de la mémoire et processus de substitution des souvenirs individuels par leurs témoignages concrets. Afin d'étudier cette figure visuelle de l'oubli, que nous appellerons « oubli de soi dans les fantômes du passé », il paraît alors nécessaire d'en isoler trois points, trois *motifs*, ces derniers respectivement liés aux trois variantes du double : soit *le paradoxe de Galatée*, double reflété, *le souvenir comme résurrection*, double dupliqué, *les souvenirs et leurs concrétisations*, double substitué. Si cette partie consiste en trois généalogies, les trois motifs étudiés ne participent pas moins d'une seule et même figure, cet « oubli de soi dans les fantômes du passé », porté par le film. Travailler à partir de *Solaris*, c'est donc œuvrer à partir d'un tableau à double entrée : d'une figure délimitée dans l'espace de l'œuvre, nous tenterons d'en décrire le déploiement dans la durée.

Comment le souvenir finit-il par porter de l'oubli ? Nous commencerons par le souvenir d'Harey tel qu'il apparaît à Kelvin : un souvenir paradoxalement amnésique, ne se reconnaissant pas. Comment une image vivante de la mémoire pourrait-elle contenir autre chose que de l'oubli ? Comment peut-on être « soi » sans compter sur ses souvenirs ? Cette réflexion fait écho aux apories soulevées par la statue odeur de rose du *Traité des sensations* de Condillac, paradoxe sur lequel il nous paraît utile de revenir. Nous proposerons ensuite de discuter du rapport entre le souvenir individuel et le motif de la substitution. Il s'agira d'explicitier les liens entre souvenir individuel, photographie et inducteurs du souvenir, impossibilité du deuil<sup>729</sup>. Le motif de l'impossibilité du deuil, du culte des témoignages concrets des souvenirs, développé dans *Solaris*, nous paraît proche en effet du propos du roman fin de siècle du poète et écrivain Georges Rodenbach, auteur d'un *Bruges-la-Morte* pour lequel Fernand Khnopff produisit un certain nombre d'illustrations. Ainsi, la volonté de concrétiser un souvenir, de le substituer aux images pâlistantes ou à leurs inducteurs conservés, correspondrait paradoxalement au *désir* d'annuler les effets du temps, d'en oublier les dommages, afin de ne plus avoir à en surmonter les conséquences. Dans ces deux œuvres, *Solaris* et *Bruges-la-Morte*, le souvenir se donnerait comme abandon comme complet oubli du temps, dans l'aveuglement d'un passé sans passé, d'un passé retrouvé en tant que tel. La figure de l'oubli de soi dans les fantômes du passé, marquée par trois inflexions, trois motifs,

---

<sup>728</sup>Hormis le souvenir comme simulation, à la fin du film, *Solaris* met en jeu des motifs modernes du souvenir puisant leurs origines dans celles de la psychologie de la mémoire. Nous reviendrons, dans la dernière partie, sur les conceptions dites « postmodernes » de la mémoire.

<sup>729</sup>En cela cette partie vient à la suite des réflexions entamées dans la partie précédente, à propos de l'impossibilité du retour au passé et des figures du voilement.

participe donc d'un *désir d'oubli* dont nous aimerions appréhender les origines esthétiques, culturelles et historiques<sup>730</sup>.

### *Le paradoxe de Galatée, ou la figure d'un moi sans souvenirs*

**Motif :** Harey, dans la chambre de Kriss, se rend compte, face à son propre reflet, qu'elle ne dispose en elle d'aucun souvenir. Elle ne se souvient pas même de son visage, une fois les yeux fermés. Harey a beau dire « je suis Harey » : celle-ci ne reconnaît ni son corps, ni son âme. Harey dit donc « moi » sans le concours de l'expérience. Autrement dit, la jeune femme est donc un îlot de souvenir qui serait, symétriquement, vide de mémoire. Dans ce motif, la recherche de l'identité personnelle se confond avec celle d'un souvenir, plus qu'oublié, absent.

Commençons avec ces mots de Condillac, ouvrant le *Traité des sensations* : « Nous ne saurions nous rappeler l'ignorance dans laquelle nous sommes nés : c'est un état qui ne laisse point de traces après lui »<sup>731</sup>. Dans une œuvre réputée mineure, le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, les premiers mots de Galatée sont, pourtant, « moi ». À son tour, Pygmalion s'exclame : « moi ! » ; Galatée répond derechef : « moi ». À l'inverse du principe faisant dépendre entièrement l'idée du moi des sensations emmagasinées, collectionnées dans la mémoire, puis réactivées selon un principe de plaisir, Galatée dit « moi », indépendamment de toute expérience<sup>732</sup>. Ce n'est pas, pour autant, par un examen de la propre pensée que Galatée prend conscience d'elle-même, mais plutôt par la prise de conscience de ce qui n'est *plus* elle : après avoir fait quelques pas, touchant un bloc de marbre, elle s'exclame donc : « Ce n'est plus moi » [fig 5]. Le bloc de marbre désigne moins un souvenir que la matière brute, la cause matérielle ayant œuvré à donner forme à Galatée. Ce n'est donc maintenant qu'une matière morte. La Galatée de Rousseau s'éloigne-t-elle tant des hypothèses du Condillac du *Traité des sensations*, hypothèses faisant du moi le produit d'une collection de sensations ? A-t-il eu seulement besoin d'une respiration collectée pour que Galatée pût se désigner comme telle ?<sup>733</sup>

Enfin, comment celle-ci pourrait-elle dire « moi » sans le secours de l'expérience ? En fait,

<sup>730</sup>En d'autres termes, cette partie est intimement liée à la suivante, celle-ci traitant plus généralement du motif d'une « tierce mémoire », envers et contre une mémoire collective devenue trop oubliée.

<sup>731</sup>Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Ed. Fayard, Coll. Corpus des œuvres de philosophie de langue Française, 1984 (1754 pour la première édition), p 10.

<sup>732</sup>Voir Jean-Pierre Changeux, *La lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui: art et science*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2005, p 32.

<sup>733</sup>Dans la pièce de Rousseau, ce qui régit la vie intérieure de la statue, fait de sa matière chose vivante, découle directement de l'invocation faite par Pygmalion. « Et toi, sublime essence qui te cache aux sens, & te fais sentir aux cœurs ! âme de l'univers, principe de toute existence ; toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux éléments, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres ; feu sacré ! céleste Vénus, par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse ! Ah ! [...] C'est toi qui formas par ma main ces charmes et ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie... Donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle. [...] épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas. » In *Œuvres complètes de J.J. Rousseau, Cinquième volume*, Paris, Ed. Hachette, 1865, p 235. Voir, également, Bernard Baertschi, « La statue de Condillac, image du réel ou fiction logique? », in *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 82, N°55, 1984. p 353.

Rousseau reprenait à son compte l'hypothèse de la statue dans son *Emile*. Ainsi, *l'Emile* amendait la logique du moi né de l'expérience en faisant de celui-ci une idée donnée *a priori* permettant de centraliser les sensations<sup>734</sup>. Mais il est vrai que cette démonstration partait de l'exemple de la statue afin de soutenir en réalité la thèse inverse : l'âme du nourrisson, « enchaînée dans des organes imparfaits et demi-formés, n'a pas même le sentiment de sa propre existence »<sup>735</sup>, l'hypothèse d'un enfant naissant comme un « homme fait », étant absurde<sup>736</sup>.

Plus généralement, un débat anime le champ philosophique dans la France du dix-huitième siècle après l'introduction, entre autres, des idées de Locke. Celui-ci, dans son *Essai sur l'entendement humain*, posait à la fin du siècle précédent les bases de l'empirisme en vidant l'esprit humain des idées innées<sup>737</sup>, privant ainsi la mémoire d'une composante essentielle, l'empreinte de principes *a priori*. En fait, Locke s'opposait au cartésianisme et plus particulièrement à son innéisme<sup>738</sup>, l'appréhension cartésienne de la mémoire semblant indifférente, capacité de retranscription, quoique sévèrement circonscrite dès les *Règles pour la direction de l'esprit* à la métaphysique de l'âme, mise à part : *res extensa*, la mémoire ne pouvait jouer qu'un rôle subalterne pour la *res cogitans*<sup>739</sup>. À l'autre bout du dix-septième

<sup>734</sup> « Supposons qu'un enfant eût à sa naissance la stature et la force d'un homme fait, qu'il sortît, pour ainsi dire, tout armé du sein de sa mère, comme Pallas sortit du cerveau de Jupiter ; cet homme-enfant serait un parfait imbécile, un automate, une statue immobile et presque insensible : il ne verrait rien, il n'entendrait rien, il ne connaîtrait personne, il ne saurait pas tourner les yeux vers ce qu'il aurait besoin de voir ; non seulement il n'apercevrait aucun objet hors de lui, il n'en rapporterait même aucun dans l'organe du sens qui le lui ferait apercevoir ; les couleurs ne seraient point dans ses yeux, les sons ne seraient point dans ses oreilles, les corps qu'il toucherait ne seraient point sur le sien, il ne saurait pas même qu'il en a un ; le contact de ses mains serait dans son cerveau ; toutes ses sensations se réuniraient dans un seul point ; il n'existerait que dans le commun *sensorium* ; il n'aurait qu'une seule idée, savoir celle du moi, à laquelle il rapporterait toutes ses sensations ; et cette idée ou plutôt ce sentiment, serait la seule chose qu'il aurait de plus qu'un enfant ordinaire. » (Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, in *Œuvres complètes, tome deuxième*, Paris, Ed. Hachette, 1865, p 29.

<sup>735</sup> *Ibid.*

<sup>736</sup> Le moi de Rousseau se trouve placé au centre d'une expérience intime. Le sentiment intime de Pygmalion est donné au *corps* de Galatée, et la *forme* à tous les êtres : si le moi est un carrefour de sensations, de sentiments, la statue se trouve investie par la transmigration du sentiment amoureux, produisant une nouvelle *anima* (in <http://rousseauetudies.free.fr/ArticleMaumignigarban.htm>).

<sup>737</sup> « Il y a des gens qui supposent une Vérité incontestable, qu'il y a certaines Notions primitives autrement appelées Notions Communes, empreintes & gravées, pour ainsi dire, dans notre Ame, qui les reçoit dès les premiers moments de son existence, & les apporte au monde avec elle ». John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Ed. Vrin, Coll. Librairie philosophique, 1985 (fac simulé de l'édition de 1755 traduite par Coste), p 7.

<sup>738</sup> « La Méditation que je fis hier m'a rempli l'esprit de tant de doutes qu'il n'est plus désormais en ma puissance de les oublier » (seconde méditation métaphysique, in Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Ed. 10/18, 1951, p 143).

<sup>739</sup> Il faut rejoindre ici Paul Ricoeur, qui ne voit pas dans l'égo cartésien un modèle d'individuation, une « identité personnelle », par trop anachronique, mais bien un modèle exemplaire, indifférent au souvenir (in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*). Dans des pages fameuses des *Méditations*, Descartes plaçait en effet l'idée de Dieu comme relevant de l'*a priori*, tout en dépréciant la mémoire artificielle et circonscrivant la mémoire naturelle à la bonne marche du raisonnement. Harald Weinrich, dans son *Léthé...*, revient en détail sur l'ambivalence de la position de Descartes vis-à-vis de la mémoire. La mémoire, en soi, n'est qu'empreinte sur le corps, la volonté, par l'intermédiaire de la glande pinéale, point de jonction de l'âme et du corps, rencontrant « les traces que l'objet dont on veut se souvenir y a laissées » (Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Ed. Flammarion Coll.Coll. GF Flammarion, 1996, article 42, p 125). D'où l'importance, paradoxale, du ressouvenir, tout au long du raisonnement des *Méditations*, notamment : la mémoire, qui n'est plus une sagesse, ne permet pas moins d'établir une jonction dans le raisonnement (« tout de même que nous savons que le dernier anneau d'une longue chaîne tient au premier, encore que nous ne puissions embrasser d'un coup d'œil les anneaux intermédiaires, pourvu qu'après les avoir parcourus successivement nous nous rappelions que, depuis le premier jusqu'au dernier, tous se tiennent entre eux », in *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris, Éd. Coll. Le livre de poche, Coll. Les classiques de la philosophie, 2002, règle numéro trois). La mémoire n'est pas moins à décharger, afin

siècle, dès les premières pages de *l'Essai...*, Locke entend réfuter l'innéisme, en formulant le paradoxe de l'empreinte *a priori* : en effet, comment les idées pourraient-elles être innées sans que l'âme eût aussi saisi le moment de leur empreinte ?<sup>740</sup> L'âme est au contraire une page blanche<sup>741</sup> : par conséquent, la conscience n'existe en ce qu'elle est perception, attention<sup>742</sup> tournée vers le dehors<sup>743</sup>. Refusant l'idée d'une pensée continue, « contemplation dormante »<sup>744</sup>, Locke place donc ses idées, ainsi que le fera donc Condillac<sup>745</sup> ensuite, sous la dépendance de la perception et de son actualité<sup>746</sup>. Aussi les exemples d'ordre visuel sont-ils souvent privilégiés, jusqu'au *Traité des sensations*, par le discours sur l'âme sensitive<sup>747</sup> : si la perception est le premier degré vers la connaissance, l'« *appercevoir* » participant à la formation du *concevoir*, sens externes et sens internes se font alors largement écho.

Chez Locke, la mémoire est plus active que la perception ; c'est une puissance de l'âme, réveillant les perceptions imprimées à l'aide d'une attention répétée, le réveil des souvenirs étant décrit, par analogie, à celui de *peintures dormantes*. Il ne faut cependant pas se laisser abuser par la formule. Si la mémoire se distingue ainsi de l'attention, elle ne désigne ni plus ni moins, pour l'âme, que la « puissance de réveiller les perceptions qu'elle a déjà eues »<sup>748</sup>, l'esprit n'étant pas capable de considérer « plusieurs idées à la fois »<sup>749</sup>, sans requérir à l'intervention des « qualités sensibles qui les ont premièrement excitées dans l'ame »<sup>750</sup>. Locke avait déjà usé de l'image du sommeil, afin de critiquer l'idée d'une pensée continue de l'âme. L'usage est ici différent. Prédominance du visuel : aux perceptions vues, Locke évoque donc

---

de rendre l'esprit plus libre. En fait, l'ambivalence de la mémoire tient, selon nous, au problème cartésien de la *res cogitans* : dans les méditations, l'âme désire, sent, doute, imagine, fait preuve d'entendement. La mémoire est subordonnée au principe du rappel (« Et premièrement je rappellerai dans ma mémoire quelles sont les choses que j'ai ci-devant tenues pour vraies, comme les ayant reçues par les sens et sur quels fondements ma créance était appuyée ; Et après j'examinerai les raisons qui m'ont obligé depuis à les révoquer en doute. Et enfin je considérerai ce que j'en dois maintenant croire » de la sixième méditation, in Descartes, *Le discours de la méthode*, op. cit., p 195), la volonté de rappel se confondant ici avec la volonté de se souvenir d'une démonstration.

<sup>740</sup>« Car imprimer quoi que ce soit dans l'Ame, sans que l'Ame l'apperçoive, c'est à mon sens, une chose à peine intelligible » Locke, Op cit., p 8.

<sup>741</sup>L'image est reprise, peut-être, de Gassendi (se référer à la troisième partie de ce travail).

<sup>742</sup>Geneviève Brykman, « Locke : Idées, langage et connaissance », in *Revue d'histoire des sciences*, 2005, vol. 58, n° 1, p 43.

<sup>743</sup>Idées que reprendront et radicaliseront, plus tard Condillac et Helvétius. Néanmoins, la pensée de Locke implique néanmoins une forme certaine passivité dans l'activité de l'esprit, « ne pouvant éviter d'appercevoir ce qu'il aperçoit actuellement » (Locke, op. cit., p 97).

<sup>744</sup>Si l'âme est définie, encore, par la faculté pensante, Locke réfute ce qu'il définit comme l'« âme pensant toujours » des Cartésiens (*Ibid.* p 65).

<sup>745</sup>Christine Quarfood rappelle que Locke tenait la faculté de réflexion comme innée, à la différence de la position adoptée plus tard par la philosophie de Condillac (in Christine Quarfood, *Condillac, la statue et l'enfant*, Ed. L'Harmattan, 2002, p 14).

<sup>746</sup>« J'appelle *idée* tout ce que l'Esprit aperçoit en lui-même, toute perception qui est dans notre esprit lorsqu'il pense » (Locke, op. cit., p 89).

<sup>747</sup>D'où, sans doute, la redondance de l'exemple, chez Locke, Leibniz ou Condillac, de l'aveugle de naissance. Si la vue nous permet de former les idées de l'espace, du mouvement, de la lumière ou de la couleur, les idées venant par « voie de sensation », (*Ibid.* p 98), alors un aveugle ayant recouvré celle-ci ne pourrait pas spontanément distinguer les formes d'un cube ou d'un globe, selon Locke, tant « il est redevable à l'expérience de quantité d'idées acquises, dans le temps » (*Ibid.*, p 100).

<sup>748</sup>*Ibid.*, p 103.

<sup>749</sup>*Ibid.* p 103-104.

<sup>750</sup>*Ibid.*

les perceptions *peintes* par la mémoire<sup>751</sup>. Si la description du souvenir lentement rongé par l'oubli est classique, puisant son inspiration dans les témoignages de la mémoire publique et leur oblitération, la suite est remarquable<sup>752</sup> : « Les images gravées dans notre esprit sont des couleurs légères : si on ne les rafraîchit quelques fois, elles passent & disparaissent entièrement »<sup>753</sup>. L'idée de « peintures » ne signifie pourtant pas que celles-ci se soient trouvées dans un lieu, passives images souvenirs entassées dans quelque arrière-cour de la pensée. Si la mémoire est une seconde perception, la perception étant la première opération des facultés intellectuelles, ladite seconde perception s'étendant au-delà des objets présents, fait que l'esprit est « autre chose que purement passif »<sup>754</sup>. Il n'y aurait donc pas d'un côté les souvenirs, contenus de la mémoire, et d'autre part la force présidant à les mettre à jour. Car chez Locke, l'action de peindre à nouveau les images, soit de les *représenter*, est tout à fait solidaire des images elles-mêmes. Pure puissance, la mémoire se situe, selon ses propres mots, « nulle part ». Qu'entendre par ce nulle part, sinon qu'il n'existe pas, chez le philosophe anglais de « souvenir » tel que nous l'entendrions aujourd'hui, c'est-à-dire comme archive, comme contenu « substantivé », d'une mémoire imaginée, par contraste, comme vaste contenant ? Indissociable d'une faculté active, le souvenir est bien plus « ressouvenir » : convoquer une peinture dormante, ce n'est alors pas la contempler telle quelle, mais bien *rafraîchir*, redonner de l'éclat à une perception antérieure.

En donnant la mémoire un rôle essentiellement dynamique, processus, si l'on veut, en opposition à une certaine passivité des perceptions extérieures, Locke ne distingue donc pas véritablement la mémoire comme contenu des idées en « sommeil » et la puissance œuvrant au réveil de celles-ci. En fait, le philosophe n'a paradoxalement évoqué la mémoire qu'en tant que seconde perception<sup>755</sup>, processus actif permettant de peindre dans l'âme ces idées dormantes<sup>756</sup>. Autrement dit, la mémoire est appréhendée *du point de vue de la puissance du réveil des perceptions*. Or cette appréhension de la mémoire, faisant *coïncider* les souvenirs et puissance œuvrant à leur réveil, fait tenir celle-ci toute entière dans la chose pensante, ne

---

<sup>751</sup>Cette image fut déjà utilisée par Aristote dans son *De la mémoire et de la réminiscence*. Celui-ci distinguait, d'ailleurs, la mémoire, complète, rappelle des souvenirs entiers, et la réminiscence, incomplète, reconstituant le souvenir de manière fragmentaire (Cf. Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », in *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, 1999 pour la présente édition).

<sup>752</sup>« [...] notre esprit ressemble à ces tombeaux dont la matière subsiste encore : on voit l'airain & le marbre mais le temps a effacé les Inscriptions, & réduit en poudre les caractères » (*Ibid*, p 105).

<sup>753</sup>*Ibid*.

<sup>754</sup>*Ibid*. p 106.

<sup>755</sup>Évidemment, Locke, connaissant les théories de la mémoire, ne pouvait s'en tenir là : en introduisant l'idée de répétition, d'exercice de la mémoire, il réintroduit un caractère actif dans le procès de rétention. C'est donc l'attention qui remplit ce rôle.

<sup>756</sup>Leibniz, dans son fameux ouvrage posthume, discutant point par point l'ouvrage de Locke, revient sur cette question dans un court commentaire de ce chapitre : « Si les idées n'étaient que les formes ou façons des pensées, elles cesseraient avec elles, mais vous-même aviez reconnu, Monsieur, qu'elles en sont les objets internes, et de cette manière elles peuvent subsister. [...] Il faudrait expliquer un peu plus distinctement en quoi consiste cette faculté et comment elle s'exerce [...]. » (in Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Ed Flammarion, Paris, Coll. GF-Flammarion, 1990, p 110).

distinguant pas les souvenirs dormants de la puissance permettant leur réveil, la perception emmagasinée de sa réminiscence<sup>757</sup>. Leibniz saura pleinement saisir le paradoxe d'une mémoire sans souvenirs : « Et si rien ne restait des pensées passées, aussitôt qu'on n'y pense plus, il ne serait point possible d'expliquer comment on en peut garder le souvenir ; et recourir pour cela à cette faculté nue, c'est ne rien dire d'intelligible », critiquant là le fait que Locke, employant aussi bien les mots de peintures dormantes que celles d'idées dormantes, inféodait la vie intérieure de l'âme à celle des perceptions présentes à l'esprit<sup>758</sup>.



[fig 5]

Moreau le jeune, Jean Michel (1741-1814) (dessinateur) Dupréel, Jean Baptiste Michel ou Dupréelle, Duprehel, Duprelle (graveur), « Ce n'est plus moi », gravure sur cuivre, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres*, Paris, Didot-Bozerian, 1801 (pièce ou n° 13 / 34). Collection particulière (La Canourgue)<sup>759</sup>.

Qu'est-ce qu'une étude de Locke et Condillac apporte à la compréhension de la figuration de l'oubli en art ? Le personnage d'Harey, cherchant dans sa mémoire la garantie de son identité, est en quelque sorte figure de l'intrication entre mémoire, oubli et identité personnelle. Il nous semble difficile d'appréhender le tragique de la figure d'Harey, vide de souvenirs, sans

<sup>757</sup>C'est sans doute dans ce sens que Paul Ricoeur parle à raison d'une mémoire paradoxalement sans souvenir. Paul Ricoeur : « Locke, ne disposant pas de la catégorie d'intentionnalité, ne distingue pas entre la mémoire et ses souvenirs, ceux des perceptions et des opérations. La mémoire est, si l'on ose dire, sans souvenirs. » Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p 128).

<sup>758</sup>En cela, Paul Ricoeur a parfaitement raison de rapprocher Locke et Descartes. En effet, Locke n'appréhende la mémoire qu'en tant que seconde perception, processus actif permettant de représenter (*représenter*), dans l'âme, les idées dormantes. Appréhendant seulement les modalités du réveil des impressions, il fait donc mystère de leur « cachette ».

<sup>759</sup>Source : <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A8055>

remonter aux origines des conceptions occidentales de l'identité personnelle. Critiques mises à part, il est indéniable que Locke établit les conditions de possibilité d'une psychologie de la mémoire. Si le philosophe interroge l'origine de nos connaissances, par extension celui-ci pose le problème d'une connaissance de soi. Partant de l'examen de la chose pensante, Locke substitue bien la définition de l'*ego* à celle d'un moi personnel. En proposant coup sous coup les conceptions modernes de moi (*self*) et de conscience (*consciencious*), il détourne l'étude de l'âme de l'examen de la substance, en y substituant une identité de conscience<sup>760</sup>. Si Descartes faisait de l'*ego* une *res cogitans*, une substance pensante, pensée continue opposée à la substance étendue (*res extensa*) du corps, Locke appréhende au contraire l'identité personnelle comme fait de conscience, appropriation, sentiment présent d'un moi passé plus que permanence du moi en substance<sup>761</sup>. Il place donc le temps et la mémoire au cœur du procès d'individuation. S'il n'est évidemment pas faux de faire de Locke, ainsi que le présente Christian Wolff, un artisan de la psychologie empirique (*psychologia empirica*) apparue dans la première moitié du dix-huitième siècle, dans la mesure où le philosophe entendait penser la mémoire en liens étroits avec une identité personnelle<sup>762</sup>, il reste que le philosophe anglais n'opère pas de distinction, même méthodologique, entre mémoire et souvenir. Il est donc logique que cette description de la vie psychique pose les germes d'autres problèmes<sup>763</sup>, tant paraît incomplète, aux yeux d'un Leibniz du moins<sup>764</sup>, cette description des phénomènes mnémoniques

\*

---

<sup>760</sup>Il nous a paru difficile de déterminer si la mémoire était pensée, ou non, comme substance matérielle, l'auteur déplaçant son champ d'investigation sur celui, dynamique, de la conscience. Voir l'article de Philippe Hamou, « L'opinion de Locke sur la « matière pensante » », in *Methodos* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 02 mai 2004, consulté le 06 décembre 2014. URL : <http://methodos.revues.org/123> ; DOI : 10.4000/methodos.123).

<sup>761</sup>Le cas contraire aurait obligé Locke à revenir sur sa critique de la pensée continue. Ainsi que le rappelle Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, l'*ego* de Descartes est exemplaire, tandis que le *self* de Locke puise sa source dans la singularité de l'expérience.

<sup>762</sup>Cette idée d'une mémoire comme puissance identificatrice des sensations passées imprégnera le dix-huitième siècle. Voici ce qu'écrivait encore Charles Bonnet à propos de la réminiscence : « La Réminiscence par laquelle l'Âme distingue les Perceptions qui l'ont déjà affectée, des Perceptions nouvelles, paroît d'abord n'être point comme le Rappel & l'Imagination, une Faculté, pour ainsi dire, *mixte*, une Faculté qui tienne autant au Corps qu'à l'Âme, ou à l'exercice de laquelle le Corps concourt directement. Il semble que ce soit une Faculté purement *Spirituelle*, qui n'appartienne qu'à l'Âme », elle a lieu après le *rappel* des mêmes idées, l'âme agissant sur les fibres du cerveau (Charles Bonnet, *Essai de psychologie*, Londres, 1755, p 14).

<sup>763</sup>On a du mal à saisir ce qui distingue proprement l'imagination de la mémoire : « C'est donc l'affaire de la mémoire de fournir à l'Esprit ces *idées dormantes* dont elle est la dépositaire, dans le tem qu'il en a besoin : & c'est à les avoir toutes prêtes dans l'occasion que consiste ce que nous appelons *invention, imagination, & vivacité d'esprit* » (Locke, *op. cit.*, p 106).

<sup>764</sup>De plus, en bornant sa définition de la mémoire à celle du rappel de l'empreinte, Locke à la suite de Descartes, contourne le problème que nous avons évoqué avec Fénelon à propos des rapports entre traces mnésiques et représentations mentales. En fait, chez Locke, la mémoire se situe doublement nulle part : pure puissance de réminiscence, elle est avant tout active, faculté de l'âme, puissance donnée à la pensée. Comme contenus appréhendés par une perception attentive et répétée, les objets mémorisés se confondent avec les impressions produites par ladite attention, avec ces empreintes laissées par la répétition (Geneviève Brykman rappelle que Locke et Descartes partagent, du moins en partie, une même conception élargie de l'idée, étendue à l'activité pensante propre à l'être pensant. - Geneviève Brykman, *op. cit.*, p 24).

Depuis le péché originel, écrit un Condillac lecteur de Locke, « nous n'avons point d'idées qui ne nous viennent des sens »<sup>765</sup>. Autrement dit, l'âme a désormais besoin du concours des sens pour acquérir de la connaissance. *L'Essai sur l'origine des connaissances humaines* paraît quelque huit années avant le fameux *Traité des sensations* ; celui-ci présente une théorie de la mémoire sensiblement différente de celle développée par Locke<sup>766</sup>. Contrairement à celui-ci, la mémoire n'y est pas dissociable d'une théorie de l'imagination. L'originalité de la théorie de Condillac tient moins dans l'intrication de l'imagination et de la mémoire que dans la répartition des rôles : puisque parfois « c'est assez d'entendre le nom d'une chose pour se la représenter comme si on l'avait sous les yeux »<sup>767</sup>, c'est moins l'action de la mémoire qui prime, que celle, justement, de représenter<sup>768</sup>, cet empire de l'imagination. Condillac : « qu'on songe, par exemple, à une fleur dont l'odeur est peu familière ; on s'en rappellera le nom ; on se souviendra des circonstances où on l'a vue, on s'en représentera le parfum sous l'idée générale d'une perception qui affecte l'odorat ; mais on ne réveillera pas la perception même. Or j'appelle mémoire l'opération qui produit cet effet »<sup>769</sup>. La mémoire, ainsi définie par le Condillac de *L'Essai...* concerne moins le réveil d'une perception que sa contextualisation. Autrement dit, cette faculté ne consiste que « dans le pouvoir de nous rappeler les signes de nos idées ou les circonstances qui les ont accompagnées »<sup>770</sup>. Dans ce cas, quelle puissance réveille la perception ? Puisqu'il s'agit bien de présenter à nouveau une perception, c'est donc l'imagination, même, qui en revêt la fonction. Ayant la capacité « à se représenter une chose que l'on n'a pas sous les yeux »<sup>771</sup>, c'est à elle qu'est en effet dévolue la fonction de réveiller la perception<sup>772</sup>.

Condillac, au fait des théories antérieures de la mémoire, entend bien remettre à plat la distinction entre mémoire et imagination. Car « Jusqu'ici, ce que les philosophes ont dit à l'occasion est si confus, qu'on peut souvent appliquer à la mémoire ce qu'ils disent de l'imagination »<sup>773</sup>. Mais cette distribution de la mémoire et de l'imagination pose à son tour

<sup>765</sup>Voici la citation complète : « Ainsi, quand je dirai que nous n'avons point d'idées qui ne nous viennent des sens, il faut bien se souvenir que je ne parle que de l'état où nous sommes depuis le péché » (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Ed. Vrin, 2002, p 15).

<sup>766</sup>Pierre Morère, « Signes et langage chez Locke et Condillac », in *Le continent européen et le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles. Actes du Colloque — Société d'études anglo-américaines des 17e et 18e siècles*, 1986. pp. 16-29.

<sup>767</sup>Condillac, op. cit.

<sup>768</sup>Par représenter, nous n'entendons pas faire une image, mais bien, dans un sens nettement plus littéral, représenter une seconde fois. La remarque est valable pour quasiment toute la présente partie.

<sup>769</sup>Condillac, Op. Cit, p 27.

<sup>770</sup>*Ibid.*, p 35.

<sup>771</sup>*Ibid.* p 27.

<sup>772</sup>Autrement dit, sans le concours de l'imagination, la fleur n'aurait point de parfum. Mais sans la mémoire, la fleur ne pourrait désigner une fleur particulière, et, par conséquent, désigner l'odeur de cette fleur-là à ce moment précis, non l'odeur de la fleur, en *général*. Aussi l'imagination réveille-t-elle les *perceptions*, tandis que la mémoire les *circonstance*.

<sup>773</sup>*Ibid.*



des difficultés. Comment discriminer une perception inédite d'une perception déjà advenue, la mémoire ne s'occupant que des circonstances particulières d'une perception particulière ? En d'autres termes, comment identifier une *représentation* ? À l'imagination et à la mémoire, il faut selon l'auteur ajouter la réminiscence, « produite par la liaison que conserve la *suite* de nos perceptions »<sup>774</sup>. L'idée de réminiscence, abandonnée plus tard par Condillac, aura néanmoins une importance particulière pour les philosophes du moi, tels que Maine de Biran, notamment. Car la réminiscence est double : elle permet en effet de reconnaître, d'identifier les différentes perceptions, afin de discriminer les perceptions représentées directement<sup>775</sup>, par l'imagination<sup>776</sup>. Elle est donc le produit d'une chaîne, d'une succession de degrés différents de sensations, de la perception, de l'attention à la réminiscence, cette dernière participant donc de la composition de l'identité<sup>777</sup> : s'il « est évident que, si la liaison qui est entre les perceptions que j'éprouve actuellement, celles que j'éprouvai hier, et le sentiment de mon être, étoit détruite », je ne saurois reconnoître que ce qui m'est arrivé hier soit arrivé à moi même »<sup>778</sup>.

Condillac reconnaît la puissance de l'imagination, à qui il a donné autant le pouvoir de réveiller les perceptions mêmes, que celui de créer des chimères. Ce pouvoir donné à l'imagination, distinct, donc, de celui de la réminiscence, paraît lourd de conséquences. Mais à ce sujet, le développement de Condillac est remarquable : pour lui, « il n'y a, je pense, personne, qui, dans les moments de désœuvrement, n'imagine quelque roman dont il se fait le héros ». Bénin, ce trouble est estompé par le contact des objets réels : « Mais qu'il se souvienne un sujet de tristesse, qui nous fasse éviter nos meilleurs amis et prendre en dégoût tout ce qui nous a plu [...]. Les esprits animaux creuseront, peu à peu, à ce château des fondements d'autant plus profonds, que rien n'en changera le cours. [...] Nous l'habiterons en songe ; enfin, quand l'impression des esprits sera insensiblement parvenue à être la même que si nous étions en effet ce que nous avons feint, nous prendrons, à notre réveil, toutes nos chimères pour des réalités »<sup>779</sup>. Les plaisirs les plus vifs de l'imagination peuvent amener à un

---

<sup>774</sup>*Ibid.* p 26.

<sup>775</sup>« La perception d'une douleur réveille, dans mon imagination, toutes les idées avec lesquelles elle a une liaison étroite » *Ibid.*, p 53.

<sup>776</sup> Charles Bonnet parle, quant à lui, du « pinceau fidèle & délicat » de l'imagination. Charles Bonnet, *op. cit.*, p 12.

<sup>777</sup>Chez Condillac, perception et conscience désignent la même opération (Condillac, *op. cit.*, p 25).

<sup>778</sup>Ce que Condillac appelle *réminiscence*, est marquée d'une double capacité : appréhender la répétition d'une perception, identifier le même comme se répétant en nous-même. C'est ce qui garantit, pour paraphraser le vocabulaire de Paul Ricoeur, la *mêmeté* ; « La conscience considérée par rapport à ces nouveaux effets, est une nouvelle opération qui nous sert à chaque instant, et qui est le fondement de l'expérience. Sans elle, chaque moment de la vie nous paroit le premier de notre existence, et notre connoissance ne s'étendrait jamais au-delà d'une première perception » (*Ibid.*). C'est cette liaison des perceptions qui permet de reconnaître dans la durée ses propres perceptions.

<sup>779</sup>*Ibid.* p 51. Aussi Condillac distingue-t-il, implicitement, réveil des perceptions ayant advenues dans le présent, et sommeil provoqué par les chimères et autres « châteaux en Espagne » Nous n'entrerons pas plus dans ce problème de discrimination du réveil de perceptions en l'absence des objets et des perceptions chimériques. Nous employons le mot perception et non celui « d'idées » ou d'image, les termes, dans le *Traité*, nous semblant être synonymes, ne se différenciant non par nature par degrés.

oubli de soi comparable à celui qui animait, dans le roman de Cervantes, Don Quichotte. Mais cette folie est moins due à un excès de mémoire qu'à celui d'une imagination romanesque<sup>780</sup>. Or dans l'*Essai...*, Condillac fait cas d'une autre folie, tournée cette fois vers l'excès de rétention : dans la mesure où l'acquisition passe par la perception, la perception par l'attention, ébranlée par les sensations<sup>781</sup>, pourquoi ne retenons-nous pas tout ce que nous percevons, mécaniquement ? Afin de résoudre cette aporie, Condillac convoque alors l'image du tableau. Mais là où Locke avait évoqué les peintures à l'intérieur de l'âme, dans cette seconde perception qu'était la mémoire, Condillac use de cette image pour appréhender la perception des choses extérieures<sup>782</sup>. Nous ne retenons pas tout, car un certain « oubli »<sup>783</sup> est au cœur de la perception. D'un même coup, la définition de la mémoire donnée par Condillac devient en réalité équivoque. Si la mémoire désigne la localisation dans le temps et dans l'espace, si la réminiscence permet d'identifier la répétition des sensations, une autre « mémoire » apparaît en creux de cet « oubli » de sélection : à la mémoire permettant la contextualisation, à la réminiscence entraînant le maintien de l'identité, il faut ajouter une faculté de rétention à nouveau confondue avec la perception, même, faculté dans laquelle se nicherait donc un « oubli » des détails<sup>784</sup>. Dans le premier Condillac, le rôle officiel de la mémoire ne consiste donc pas dans le fait de retenir (rôle dévolu à une perception attentive), ni de représenter (rôle donné à l'imagination). Ainsi, l'imagination *représente* la sensation, même, la réminiscence *identifie* cette perception comme advenue, tandis que la mémoire permet de *circonstancier* celle-ci dans le temps. La mémoire ancre la puissante imagination dans l'espace et dans le temps, tandis que la réminiscence permet de distinguer la perception nouvelle de la perception déjà vécue<sup>785</sup>. En *identifiant* ses perceptions comme étant déjà advenues, la conscience, cette

<sup>780</sup>La folie de Don Quichotte n'est pas celle du souvenir, elle met en scène des pseudos souvenirs romanesques, imaginés sans être reliés aux objets véritables.

<sup>781</sup>Nicolas Rousseau, *Connaissance et langage chez Condillac*, Ed. Droz, Coll. Coll. Histoire des idées, 1986, pp 206-207.

<sup>782</sup>« Je suppose qu'on me présente un tableau fort composé, dont à la première vue, les parties ne me frappent pas plus vivement les unes que les autres ; et qu'on me l'enlève avant que j'aie eu le temps de le considérer en détail ; il est certain qu'il n'y est aucune de ses parties sensibles qui n'ait produit en moi des perceptions, mais la conscience en a été si foible, que je ne puis m'en souvenir » Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, op. cit., p 24).

<sup>783</sup>Condillac n'employant pas le terme, nous avons préféré maintenir les guillemets.

<sup>784</sup>On se souviendra des mots fameux que Leibniz avait écrit trente années plus tôt, dans ses *Principes de la nature et de la grâce*, à propos des perceptions « pas assez distinguées pour qu'on s'en puisse souvenir, comme il arrive dans un profond sommeil sans songes, ou dans l'évanouissement », des animaux (Leibniz, « Principes de la nature et de la grâce », in *Œuvres de Leibniz*, Paris, Ed. Charpentier, 1846, p 481), et, surtout, des fameuses « petites perceptions » (« Comme en me promenant sur le rivage de la mer, et entendant le grand bruit qu'elle fait, j'entends les bruits particuliers de chaque vague dont le bruit total et composé, mais sans les discerner, nos perceptions confuses sont le résultat des impressions que tout l'univers fait sur nous », *Ibid.*, p 485). Sur le lien paradoxal entre Leibniz et Condillac, voir Natalie Depraz, *La Conscience: Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Ed. Armand Colin, Coll.Coll. Cursus Philosophie, 2002. Chez Locke comme chez le premier Condillac, le souvenir n'existe donc pas : existent uniquement des idées, c'est-à-dire des perceptions, rappelées ou non par une conscience essentiellement active. En posant le problème de la sélection des idées, que veut nous dire Condillac, si ce n'est que la conscience, qui n'a d'autre synonyme, ici, que celui de perception, ne va pas sans une certaine puissance d'oubli, autrement dit qu'une certaine sélection est partie prenante de la constitution de la conscience ?

<sup>785</sup>« La conscience dit en quelque sorte à l'âme, voilà une perception qui est la seule que vous ayez : la réminiscence, voilà une perception que vous avez déjà eue ». Condillac, *op. cit.*, p 26.

perception présente, maintient alors son identité<sup>786</sup>. Cependant, ce maintien ne va pas sans un « oubli » discret, un oubli de détails trop insignifiants pour être représentés par l'imagination ; sans quoi viendrait un excès de rétention, une folie au moins aussi grande que celle provoquée par une imagination trop féconde.

L'architecture complexe articulant mémoire, réminiscence et imagination disparaît huit ans plus tard, au moment du *Traité des sensations*. En quelque sorte, c'est à partir d'un « oubli méthodique »<sup>787</sup> que travaillera ensuite Condillac, afin de vérifier ses hypothèses que nous qualifierions aujourd'hui de sensualistes. Aussi l'exemple de la statue odeur de rose, aux sensations réveillées une à une, peut être interprété comme une façon de pratiquer un oubli méthodique de tous les détails du tableau. On le sait, Condillac tâchera ensuite d'ouvrir chacun des sens de la statue. L'Abbé, travaillant autant sur les sens que sur les faits de conscience, donnera à la page blanche de Locke la forme désormais fameuse d'une statue. D'emblée, Condillac amende considérablement sa théorie de la mémoire. On se souvient que Locke avait fait de la mémoire une composante essentielle de l'identité personnelle, la conscience de soi étant définie par la capacité de réunion des actions propres à la personne. Condillac reprend et radicalise l'hypothèse en faisant coïncider purement et simplement la conscience de la statue avec le souvenir de ce qu'elle a été. La mémoire, cette sensation transformée, ne diffère de l'imagination que par degrés : la première est une sensation affaiblie, jugée comme passée, tandis que la seconde restitue la sensation dans sa présence. Dans le *Traité...*, nulle trace du concept de réminiscence, soluble dans une définition particulièrement étendue de la mémoire, devenue *de facto* étrangère à l'acception donnée par Locke<sup>788</sup> (qui, nous l'avons vu, concevait la mémoire comme réveil de la perception). La mémoire, chez le Condillac du *Traité des sensations*, regroupe donc les facultés de rétentions et d'imagination, l'une et l'autre modalités de la sensation et assujetties au plaisir<sup>789</sup>. Si bien qu'à l'ambivalence de la mémoire de Locke (rétention *et* rappel), ici la mémoire se fond dans l'univocité de la sensation, c'est-à-dire dans une unité sensitive<sup>790</sup>. La sensation précède par conséquent le moi, qui ne désigne pas autre chose qu'une appropriation *in corpore*. Ainsi, la statue découvre son identité par étapes. Elle tire la certitude du moi des plaisirs éprouvés à ressusciter en son propre corps les affections passées.

---

<sup>786</sup>Dans le *Traité des sensations*, Condillac développera ce lien de causalité entre mémoire et identité personnelle en se passant néanmoins du concept de réminiscence.

<sup>787</sup>Nous reprenons cette formule, bien sûr, à Harald Weinrich.

<sup>788</sup>Voir Aliénor Bertrand, *Le vocabulaire de Condillac*, Éd. Coll. Ellipses, Coll. Vocabulaire de..., 2002.

<sup>789</sup>Voir « Le plaisir conduit à la mémoire », in Condillac, *Traité des sensations*, Éd. Fayard, Coll. Coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1984, p 24.

<sup>790</sup>Locke, mais plus encore Condillac, s'opposent donc à Aristote, qui, dans son *De la mémoire et de la réminiscence*, distinguait le souvenir de la sensation, faisant du premier une copie de l'objet ayant fait impression sur l'âme, idée refusée par l'Abbé (cf. Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, op. cit.).

Cette conséquence est extrêmement importante pour notre propos, et cela pour deux raisons. D'abord, la mémoire est plus que jamais condition de possibilité de l'identité personnelle<sup>791</sup>. Cette appréhension de l'identité personnelle n'est pas tant soluble dans une psychologie de la mémoire, qu'elle en fait la condition de possibilité de toute psychologie. Ensuite, l'aboutissement de la mémoire, c'est l'imagination pour ainsi dire à l'œuvre, puisque la « mémoire est le commencement d'une imagination qui n'a encore que peu de force » et l'imagination « est la mémoire même, parvenue à toute la vivacité dont elle est susceptible »<sup>792</sup>. On comprend alors le refus de l'idée d'empreinte qui avait encore cours chez Locke. Le « souvenir », justement, n'est pas ici une copie : il est l'affect *même*, représenté. Là où Paul Ricoeur évoque la mémoire de Locke comme étant sans souvenirs, nous pourrions dire que chez Condillac, c'est la sensation elle-même qui se passe de celui-ci : en s'accomplissant dans l'imagination le souvenir rend directement *présente* une sensation passée mise en mouvement par le principe de plaisir<sup>793</sup>. Aussi le souvenir est-il centré sur répétition de la sensation même, la mémoire n'étant plus un contenant, un réservoir de copies, mais une sensation en sommeil, en attente d'être réveillée. Dès lors, il ne peut avoir qu'une différence de valeur entre les sensations si l'on veut « au repos » et l'intensité de leur présence<sup>794</sup>. Si Condillac s'affranchit d'un concept de réminiscence au caractère peut-être trop idéaliste pour y substituer le jeu de présence/absence des sensations, c'est parce que c'est le plaisir, seul, qui préside à la représentation de la sensation imprimée sur l'âme par un objet désormais absent. Et c'est de cette même collection de sensations imprimées, en attente, donc, d'être rendues à nouveau présentes, que découle désormais la sensation du moi.

\*

Que peut-il donc se passer si l'on réveille toutes les sensations sans le concours préalable de l'expérience ? Deviendrait-on, ainsi que le supposait La Mettrie, un « atome pensant », « inconnu à lui-même » ?<sup>795</sup> Le paradoxe de Galatée hante les débuts de la psychologie de la

---

<sup>791</sup>Évidemment, la formation de l'identité passe par l'interaction avec autrui et les choses (Pierre Morère, *op. cit.*, p 7).

<sup>792</sup>Condillac, *Traité des sensations*, *op. cit.*, p 30.

<sup>793</sup> « qui en est la cause physique et occasionnelle, se reproduit dans le cerveau » (*Ibid.*, p 34).

<sup>794</sup>En cela Condillac est proche de Thomas Reid, bien que celui-ci distingue la sensation et la mémoire : « En attendant, qu'on me laisse la liberté de penser avec le vulgaire que quand je me rappelle l'odeur d'une tubéreuse, cette sensation même que j'avais hier et qui n'a plus maintenant d'existence, est l'objet immédiat de ma mémoire, et que, quand je l'imagine présente, c'est la sensation elle-même, et non l'idée que j'en aurais, qui est l'objet de mon imagination » (Thomas Reid, *Recherches sur l'entendement humain d'après les principes du sens commun*, Ed. Vrin, 2012 p 45). Le souvenir n'est pas, avant la rupture établie à la fin du dix-septième siècle, marqué par l'épaisseur du temps. Il est au contraire, et ce depuis la seconde partie du dix-septième siècle, présence vivante d'une sensation déjà advenue, représentation plutôt qu'image lointaine d'un passé révolu. Bergson en fera la critique au siècle suivant dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

<sup>795</sup>La Mettrie, *Œuvres philosophiques*, Berlin, 1774, p 75.

mémoire. Variante du problème de Molyneux<sup>796</sup>, posée dans *l'Emile* notamment, cette question est caractéristique d'un glissement opéré sous la double influence de l'empirisme anglais et des théories récentes de l'éducation, véritable passage d'une conception du sujet comme chose pensante à une pensée du moi comme personne. Pygmalion et Galatée, de même qu'Harey et Kelvin, ne partagent pas la même identité ; par une opération mystérieuse, « âme de l'univers » d'un côté, et « océan » de l'autre, une âme vient en animer une autre. Dans les deux cas, c'est un amour inconditionnel qui permet ce singulier transfert. Mais comment l'âme pourrait-elle se détacher de qui que ce soit ? Si tant est que l'âme d'Harey et celle de Kelvin eussent partagé une identité de substance, ce n'était qu'à la condition d'un oubli de cette « âme du monde » commune aux deux êtres, telle qu'elle paraît évoquée par Rousseau. Pygmalion voyait Galatée prendre vie « pris d'une fièvre mortelle », sa raison « l'abandonnant ainsi » comme son génie. D'un bout à l'autre du temps, nous voilà donc plongés dans un paradoxe digne d'un roman de science-fiction : si le soi, c'est ce dont on se souvient avoir été, peut-on être encore « soi » sans le concours des dits souvenirs ? Harey se trouve dans la curieuse position d'une statue à qui l'on aurait offert d'emblée chacun des sens, étrange contrepoint cartésien aux théories de l'identité personnelle formulées plus tard par Locke et par les empiristes. Si son âme n'est pas une feuille blanche, pliée par un principe d'identité (« je suis Harey, j'aime Kriss »), son *ego* conserve quelque chose de parfaitement exemplaire : le prédicat « Harey » est une idée, un *nom propre imprimé d'emblée*. Le nom propre se voit donc pris dans un non moins paradoxal *non-propre*. Cette moderne Galatée ne dispose pas encore de souvenirs, si bien que du *moi* d'un Condillac produit par la collection des sensations, il ne reste ici qu'un je, qu'un *ego*. Car Harey pense, et ce par quoi elle pense lui permet de dire « je suis » (*ego sum*). Cela dit, le je du « je suis Harey » désigne moins une identité personnelle déployée dans l'espace et dans le temps que le témoignage d'une chose pensante (*res cogitans*). Indifféremment du souvenir, Harey pense, existe (« je pense, donc j'existe »). Celle-ci doute moins d'elle-même que de ce corps placé devant à elle. On se souviendra des pages de Merleau-Ponty, qui évoquait dans *l'Œil et l'esprit* ce regard cartésien : « Un cartésien ne se voit pas dans le miroir : il voit un mannequin, un « dehors » dont il a toutes raisons de penser que les autres le voient pareillement, mais qui, pas plus pour lui-même que pour eux, n'est une chair. Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses ; s'il s'y reconnaît, s'il la trouve « ressemblante », c'est sa pensée qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien de lui »<sup>797</sup>. Face au miroir, face à ce corps, Harey voit du même, puisqu'en effet sa pensée (*res cogitans*) l'entraîne bien à voir un reflet : cette chair,

<sup>796</sup>Voir Teresa Monti Maria « La chirurgie de la cataracte. Institutions, techniques et modèles scientifiques de Brisseau à Daviel » in *Revue d'histoire des sciences*. 1994, Tome 47 n°1. Pathologie, aspects génétiques. pp. 107-128.

<sup>797</sup>Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Ed. Folio, Coll. Coll. Folio Essais, Paris, 1985, pp 38-39.

ce corps (*res extensa*), lui sont donnés comme image d'elle-même [fig 6]. Le problème ne réside donc pas tant dans l'idée d'un « je suis », pensée pure, considérée pour elle-même, ne pouvant à proprement parler être fausse<sup>798</sup>, mais dans l'*objet* de cette pensée. Autrement dit le problème consiste moins dans la réalité d'un sujet attesté (« je ») par le fait même de penser que dans la validité de son prédicat « Harey ».



[fig 6]



[fig 7]

De quelle façon Harey peut-elle user de son jugement, sinon en cherchant une relation de conformité entre sujet et prédicat, entre le sujet et le corps ? Pour un cartésien, c'est évidemment chercher-là une source supplémentaire d'erreur, « Harey », n'étant qu'un certain mode ou façon de la pensée. Ce serait effectivement faire œuvre de paradoxe : l'on ne peut pas vérifier une idée par la ressemblance si la ressemblance ne s'atteste qu'à partir, justement, de la liaison tissée, par la pensée entre le *cogito* et le corps, pour reprendre l'observation de Merleau-Ponty. Ce n'est donc pas dans la ressemblance, mais au contraire dans l'examen de l'*origine* de cette idée qu'il faudrait se diriger<sup>799</sup>. Et c'est vers quoi se dirige Harey, fouillant alors dans ses supposés souvenirs. Or ceux-là sont absents : en fait d'origine, l'idée « Harey » est-elle une fiction, au même titre qu'une chimère, qu'une sirène ou qu'un hippogriffe ? La position ne paraît pas tenable. On sait que le « soi-même » cartésien ne désigne pas une personnalité, un particularisme, mais plutôt une certaine capacité réflexive de la pensée, pensée s'appréhendant pour ainsi dire elle-même. La pensée de l'identité se confond avec l'identité de la pensée : sans le concours du souvenir, extérieur, donc, au *cogito*, prononcer « Je suis Harey » semble une tautologie, un simple « je suis je », le prédicat « Harey » ne désignant que le sujet en tant que sujet pensant. Si bien que l'énoncé « je suis Harey » semble échapper au jugement<sup>800</sup>. Quand bien même celle-ci se plongerait dans les choses, au cœur de

<sup>798</sup>Descartes, dans sa troisième *Méditation*, pose d'ailleurs le problème de la fausseté contenue dans la pensée : avancer un « je suis » ne peut être, en effet, ni vrai, ni faux : puisque penser « je suis » équivaut strictement à dire : « je suis une chose qui pense » Descartes, *Discours de la méthode*, op. cit., p 158).

<sup>799</sup>« Et enfin il me semble que les Sirènes, les Hippogryphes, et toutes les autres semblables Chimères sont des fictions et inventions de mon esprit. Mais aussi peut-être puis-je persuader, que toutes ces idées du gendre de celles que j'appelle étrangères, et qui viennent de dehors, ou bien qu'elles sont toutes nées avec moi, ou bien qu'elles on toutes été faites par moi : car je n'ai point encore clairement découvert leur véritable origine. » (*Ibid.*, p 158-159).

<sup>800</sup>« Ainsi il ne reste plus que les seuls jugements, dans lesquels je dois prendre garde soigneusement de ne me point tromper ; or la principale erreur, et la plus ordinaire qui s'y puisse rencontrer, consiste en ce que je juge les

la *res extensa*, elle ne pourrait de toute façon se fier à la ressemblance, cette source naturelle d'erreur; aussi se trouve-t-elle dans l'étrange position de ne pouvoir être certaine *que* du fait de penser et d'exister. Il lui faut donc *croire*, faute de souvenirs susceptibles de relier autrement que par l'intellection ce corps de cet esprit, que non seulement ce visage est bien le sien, quand bien même son imagination eût été fort peu capable, les yeux fermés, d'en dessiner les traits, mais que cet énoncé, ce « je suis Harey » n'est pas le résultat de l'action d'une force puissante et peut-être trompeuse (or, l'océan de *Solaris* est justement *et* puissant *et* trompeur). Résumons : comme pensée, « je suis Harey » échappe au vrai et faux puisqu'elle n'est ni plus ni moins qu'une sorte de nomination de la chose pensante, même. En tant qu'énoncé, en tant que chose dite, « je suis Harey » ne peut-être validé *de facto* par l'expérience, mais, seulement, par l'exercice d'une pensée qui ne trouverait, sans une certaine capacité au doute, aucune raison logique d'en formuler la contradiction. André Gide : « Je pense donc *je suis* équivaut à : *je pense que je suis et ce donc qui semble le fléau de la balance ne pèse rien. Il n'y a dans chacun des deux plateaux que ce que j'y ai mis, c'est-à-dire la même chose. X=X* »<sup>801</sup>. Aussi le « je » de « je suis Harey » ne quitte-t-il la circularité du *cogito* qu'à la condition de repenser le champ du sujet *même* : en effet, ce « je » renvoie-t-il un *ego* exemplaire, sujet pensant se pensant comme sujet, *res cogitans* placée, pour ainsi dire, hors de l'espace et du temps ou bien fait-il référence à un *agent*, un moi particulier, *produit* par ses souvenirs?<sup>802</sup>

Si le prédicat Harey désigne non pas un je, mais un moi, un agent, alors « je » ne désigne pas autre chose qu'un sujet grammatical, tandis qu'« Harey » nomme un certain contenu lui étant rapporté. Or pour Condillac plus encore qu'un Locke, c'est le prédicat, le contenu, qui sont conditions de possibilité du sujet grammatical : l'agent, le *moi*, centralisent les affections qui dans le temps *produisent* le dire « je ». Ainsi, au « je suis je » cartésien se substitue une position d'énonciation marquée par une appropriation du moi. Si ce moi, c'est justement ce qui permet de dire « je », on se demande par conséquent comment le personnage peut encore produire un énoncé mettant en jeu le « je » grammatical. Sans le concours des souvenirs autrement dit, ces derniers produisant fort logiquement la conscience d'un moi nécessaire à l'énonciation du sujet grammatical, comment Harey pourrait-elle dire ne serait-ce qu'un

---

idées qui sont en moi, sont semblables ou conformes à des choses qui sont hors de moi. » (*Ibid.*, p 158). Harey, vide de souvenirs, ne possédant que l'*idée* de son identité, n'est pas autre chose qu'un *ego sum*, *une chose qui pense, qui doute, qui affirme et qui nie, qui connaît peu de choses et en ignore beaucoup, qui aime, qui hait, peut-être, qui veut et qui ne veut pas, qui imagine, vraisemblablement, et qui sent de toute évidence*, existe.

<sup>801</sup>Pour un cartésien en effet, le sujet et le prédicat sont pris dans un cercle méthodique, marqués, donc, par une relation d'identité symétrique : si Harey est celle qui dit « je », « je » est ce qui dit « Harey » (cf. André Gide, *Les nourritures terrestres suivi de Les nouvelles nourritures*, Parus, Ed. Gallimard, Coll. Coll. Folio, 1936, p 200).

<sup>802</sup>Autrement dit, nous passons d'un « Harey, c'est je » à un « Harey, c'est moi ».

« je » ? Harey relève du même paradoxe qu'en son temps soulevait la Galatée de Rousseau : à rebours de l'expérience, un certain principe intérieur lui fait pourtant dire « moi ».

Ici sans doute se situe le glissement dramatique du personnage de Harey : c'est en tentant de fouiller dans ses souvenirs qu'Harey se trouve confrontée à l'inquiétude existentielle<sup>803</sup>, à la facticité d'un être proprement jeté dans l'existence, ne trouvant prise ni dans le « cercle perpétuel »<sup>804</sup> du *cogito*, ni dans la sûreté du souvenir, une puissance de l'oubli sapant pour ainsi dire la possibilité de désignation d'un moi identique au modèle. Hermétique à l'océan de mémoire d'où elle puise pourtant sa source<sup>805</sup>, Harey de la planète Solaris *diffère* de son modèle et n'a de commun avec lui qu'une certaine enveloppe. Aussi Harey ne peut-elle rester identique à Harey qu'à la condition *extérieure* d'un double *reflet* : reflet du miroir, bien sûr, même moucheté de gouttes d'eau [fig 7], regard de Kelvin porté sur celui-ci (ce que Leibniz appelle, dans sa réfutation de Locke, le *témoignage d'autrui*)<sup>806</sup>. Non seulement le nom propre « Harey » est impropre, en ce qu'il ne traduit pas le point de vue du personnage lui ayant servi comme modèle. Sur la planète Solaris, la situation même d'Harey implique l'impossibilité d'une relation d'identité entre le double et son modèle. Cette situation, ce point de vue, ne marquent pas seulement une différence d'ordre temporelle ou spatiale : la théorie de l'identité développée par Descartes, donnant la primauté à la substance pensante, comme la théorie développée au siècle suivant par Condillac, faisant de la mémoire la condition *sine qua non* de l'identité personnelle, sont renvoyées dos à dos.

Leibniz discutant Locke et son *Essai sur l'entendement humain* n'acceptait pas, conformément à sa propre métaphysique, que deux êtres fussent en tous points identiques, sans la moindre différence interne. Dans sa deuxième lettre au prince de Hesse-Rhynsfelds (1686), Leibniz, revenant sur le problème du libre arbitre, prenait l'exemple fameux d'Adam : si « la notion individuelle de chaque personne enferme, une fois pour toutes, ce qui lui arrivera à jamais », Adam est Adam non pas parce que le sujet est ici identique au prédicat, mais parce son identité renferme pour ainsi dire toutes ses *propriétés*. Non seulement, parmi une infinité des personnes possibles, certaines sont « forts semblables mais pourtant

---

<sup>803</sup>Henri Gouhier, *La pensée métaphysique de Descartes*, Ed. Vrin, 1962, p 304 : « Les erreurs de la mémoire ne posent pas un problème métaphysique qui engagerait la nature du sujet connaissant ».

<sup>804</sup>Nous empruntons cette formule au Kant critiquant la psychologie rationnelle in *Critique de la raison pure*, Éd. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1976 , pp 340-342 :« Par ce «moi », par cet « il », ou par cette « chose qui pense », on ne se représente rien de plus qu'un sujet transcendantal des pensées = X. Et ce sujet ne peut être connu que par des pensées, qui sont ses prédicats ».

<sup>805</sup>C'est pourtant à cette condition qu'Harey peut commencer à être autre chose qu'une statue animée, qu'une copie, cette pliure de l'océan devenant, pour adopter le vocabulaire de Gilles Deleuze, une *singularité*.

<sup>806</sup>C'est un paradoxe Kelvin, pour voir Harey dans cette copie, doit aussi à sa manière oublier la présence d'un original. si tant que Dieu eut fait l'échange des perceptions et des esprits, faudrait également reproduire la configuration exacte de ces êtres vis-à-vis d'autrui (Leibniz : « Il faut même que chaque Monade soit différente de chaque autre. Car il n'y a jamais dans la nature deux Etres qui soient parfaitement l'un comme l'autre, et où il ne soit possible de trouver une différence interne, ou fondée sur une dénomination intrinsèque » Leibniz, *Discours de métaphysique suivi de monadologie*, Paris, Ed. Gallimard, coll. Tel gallimard, 1995, p 96).



différentes de lui [Adam] ». Antoine Arnauld voyait dans cet argument un dangereux fatalisme. Mais pour Leibniz, c'est le point de vue singulier qui permet à celle-ci, ignorante de toutes les causes, d'avoir une « volonté détachée ». Or « ces volontés en particulier ne diffèrent de la volonté en général que par un simple rapport et à peu près comme la situation d'une ville, considérée d'un certain point de vue, diffère de son plan géométral ; car elles expriment toutes tout l'univers, comme chaque situation exprime la ville »<sup>807</sup> ? Condillac, discutant la thèse de Leibniz un demi siècle plus tard, ne pouvait admettre que chaque monade représentât l'univers entier, ne voyant ici qu'idées « trop belles pour n'être pas goûtées par l'imagination »<sup>808</sup>. Imaginons, donc, Leibniz s'invitant à son tour à Solaris : pour que fut établie une relation de conformité entre le sujet et le prédicat « Harey », il eut fallu que ce « je » continsse tous les souvenirs, mais aussi toutes les actions faites et à venir d'Harey. Il ne peut donc n'avoir qu'une seule Harey rassemblant l'ensemble des propriétés de l'original. Aussi Harey de la planète Solaris est-elle à proprement parler singulière. Placée dès le départ d'un tout autre point de vue, d'une toute autre *situation*, elle n'entretient avec l'original qu'une relation de surface.

S'il n'était pas admissible aux yeux de Condillac que des sensations confuses, indistinctes menassent à une sensation claire, celui-ci préférant parler, à propos des perceptions inconscientes, d'oubli ou d'inattention, chez Leibniz, les petites perceptions n'étaient pas à proprement parler oubliées. Les petites perceptions sont obscures, comme l'est d'ailleurs chaque portion de matière, comme l'eau « interceptée entre les poissons de l'étang ». Pour Condillac discutant Leibniz, deux perceptions ne peuvent être mêlées, ne peuvent advenir en même temps. L'œil de Condillac, pratiquant une sorte d'économie des sensations, segmente les perceptions ; celui de Leibniz, en baroque, la plie<sup>809</sup>. Chez Condillac toujours, prenons la description du tableau donnée dans le *Traité des sensations* : ni la bouche, ni l'œil, ni l'oreille ne se confondent. Inductives, les perceptions s'additionnent et forment donc un *produit*. Au contraire, le pli leibnizien soustrait, *déduit* (le *soi* d'Harey peut être compris non pas comme une production mais comme *déduction* de l'océan). Un étage au-dessus de la perception accompagnée de mémoire, condition de possibilité de l'âme, il y a l'esprit, fait d'aperception, l'âme raisonnable ; paradoxalement, cette dernière semble donc aveugle aux représentations de l'univers dont elle contient pourtant l'image. Si Harey ne reconnaît pas son propre reflet, c'est parce qu'elle se trouve face à chaque goutte, petite perception discernée, le pli de la conscience, de la réflexion, bouchant, cachant l'expression de la beauté de l'univers dont elle *est*. Aussi le pli possède-t-il une certaine forme d'obstruction, un *oubli*, mais au sens étymologique d'une *oblitération*. Prenons à nouveau l'image célèbre de l'océan, image tirée

<sup>807</sup>Leibniz, *Nouvelles lettres et opuscules inédits*, Paris, Ed. Augute Durand, 1867, p 219.

<sup>808</sup>Condillac, *Les monades*, Ed. Jérôme Millon, Coll. Krisis, Grenoble, 1994, p 159.

<sup>809</sup>Cf. Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. Les Éditions de Minuit, 1988.

cette fois-ci des *Principes de la nature et de la grâce* : si chaque âme connaît l'infini, c'est donc *confusément* ; tout l'univers fait impression sur nous, mais l'âme ne peut comprendre que les perceptions distinctes, et n'entendre de l'univers que le grand bruit qu'il fait<sup>810</sup>. De sa *situation*<sup>811</sup>, ne connaissant pas toute la chaîne des causes et des effets, Harey ne peut-être qu'*oublieuse* de l'océan qui résonne (et raisonne, peut-être), en elle. Si Harey n'est pas à proprement amnésique, elle ne porte pas moins en elle une autre forme d'oubli nécessaire *a minima* au soi.

Retour, donc, sur un reflet moucheté de gouttes d'eau. La caméra lentement se déplace, dévoilant l'écoulement des eaux [fig 8], image que l'on trouvera à la toute fin du film, à l'intérieur même de la maison du père de Kelvin. Porosité sous-jacente, portes et fenêtres fermées, oblitérées, de la matière dont sont faites les choses : « je me souviens de ça », imagine Harey après que Kelvin eut raconté leur histoire. Souvenir factice, bien sûr (la mémoire, rappelle Leibniz, peut nous tromper<sup>812</sup>). Image, peut-être, de l'incompressible facticité des manifestations du souvenir, fussent-ils aussi concrets que le châle d'une jeune femme, cette vive résurrection de la perception passée. C'est conclure sur quelques gouttes, donc, sur un miroir déformant le reflet d'une jeune femme cherchant à se souvenir, image de l'inquiétude d'un *soi* marqué par l'impératif du « soit ! ». Figure d'un « oubli » nécessaire au soi<sup>813</sup>, portes et fenêtres bouchées, perspective évidemment distincte des conceptions de l'identité personnelles développées par Locke, puis par Condillac, ne nous semblant pas nécessaire, cela dit, d'être à nouveau développées<sup>814</sup>.



[fig 8]

#### *Bilan et perspectives*

Afin d'étudier ce premier motif, nous nous sommes fondés sur un problème philosophique lui étant antérieur. Il ne s'agissait pas pour autant de plaquer un questionnement sur des

<sup>810</sup>Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce*, op. cit., p 485.

<sup>811</sup>Son « je » est-il, dans ce cas, la seule expression de l'océan, de l'univers entier ?

<sup>812</sup>Il y aurait à faire une étude des figures de l'oubli comme souvenir-écran, dépassant malheureusement le cadre de ce travail, tourné essentiellement vers les images de la mémoire publique.

<sup>813</sup>« C'est aussi par la connoissance des vérités nécessaires et par leur abstractions, que nous nous sommes élevés aux Actes *réflexifs*, qui nous font penser à ce qui s'appelle *Moy*, et à considérer que cecy ou cela est en *Nous* : et c'est ainsi, qu'en pensant à nous, nous pensons à l'Etre, à la substance, au simple ou au composé, à l'immatériel et à Dieu même, en concevant que ce qui est borné en nous, et luy sans bornes » Leibniz *Discours de métaphysique suivi de monadologie*, op. cit., p 101).

<sup>814</sup>« Les hommes agissent comme les bêtes en tant que les consécutives de leurs perceptions ne se font que par le principe de la mémoire, ressemblans aux Medecins Empiriques, qui ont une simple pratique sans theorie » *Ibid.*, p 100.

images, mais au contraire d'appréhender celles-ci à la lumière de ce qui en constituait en quelque sorte le point de départ. Comprendre pourquoi Harey cherche dans sa mémoire le gage de son identité personnelle, c'était en effet remonter aux origines de l'appréhension moderne du moi, aux contradictions posées par les théories de la connaissance, au dix-huitième siècle. C'était mettre également en lumière une forme particulière d'oubli, portée par l'image, que nous avons nommée « oubli nécessaire au soi ». Car le problème posé à la suite de *l'Essai sur l'origine des connaissances humaine* impliquait aussi celui de l'appréhension du moi. Aussi, *Solaris* met en quelque sorte en image un paradoxe, paradoxe de Galatée : si la mémoire garantit presque à elle seule l'identité du moi, peut-on encore dire « moi » sans le concours des souvenirs ? Si le personnage d'Harey est une image de l'oubli, cette mise en figure de l'oubli ne renvoie pas à une forme d'amnésie. En effet, figure de l'oubli nécessaire au soi, Harey ne peut se penser comme *autre chose* que l'océan dont elle émane, qu'à la condition expresse d'occulter celui-ci, afin de se placer devant ces quelques gouttes d'eau, troubles car à peine perçues, troublantes car renvoyant aux « monades » composant son corps même. Aussi cette figure-là de l'oubli est-elle moins solidaire d'un oubli de destruction, d'une disparition des traces mnésiques (*a-mnésie*), que d'une forme d'oubli *nécessaire* au soi, sans quoi le personnage se confondrait avec l'univers entier d'où il trouve pourtant son origine et participe encore. Résurrection du passé, Harey ne diffère pas moins de l'original. À rebours du temps, elle traduit par conséquent l'impossibilité de retrouver le passé, même. Dès lors, par la médiation de figure passe-t-on de l'évidence d'une sensation représentée, ou *re-suscitée*, à *l'utopie* romantique d'un passé qu'il conviendrait alors de *ressusciter* ? Quand le ressouvenir a-t-il cessé de rendre présent pour faire apparaître les fantômes<sup>815</sup>, suscitant d'autres figures et d'autres motifs, tels que ce *topos* romantique figurant un passé recouvert<sup>816</sup>, « jonché déjà de tombeaux et de feuilles mortes »<sup>817</sup> ?

« *C'est l'onde où tout se noie* » : vers le souvenir comme « *résurrection* »

**Motif** : Une scène d'apesanteur. Après une promenade visuelle dans un tableau de Bruegel, *Les chasseurs dans la neige*, auquel le spectateur associera les propres souvenirs de Kelvin, celui-ci, étreignant Harey, s'abandonne auprès du passé retrouvé. La gravité étant temporairement suspendue dans la station, les deux amants s'élèvent, donc, tandis que reprend le fameux air de Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*. Ce motif figure-t-il l'utopie d'un passé entièrement ressuscité, arraché par conséquent à l'irréversibilité de la mort et du temps ?

---

<sup>815</sup>Nous reprenons une réflexion émise dans la troisième partie de ce travail.

<sup>816</sup>A propos des figures du recouvrement, nous vous renvoyons à la troisième partie de ce travail.

<sup>817</sup>Lamartine, *Méditations poétiques Nouvelles méditations poétiques*, Ed. le Livre de Poche, Coll. Les Classiques de Poche, 2006, p 285.

Une gravure d'Odilon Redon [fig 9] sous-titrée « Devant le noir soleil de la MELANCOLIE Lénore apparaît ». Lénore apparaît donc de profil, les yeux humides, à la faveur d'un oxymore. Dans le *Lénore* d'Edgar Poe, la mort tient d'une étrange coexistence des contraires : « la vie là encore, sur la chevelure – la mort dans les yeux »<sup>818</sup>. Or l'œuvre de Redon représente Lénore les yeux ouverts : c'est une apparition. Dans le fameux poème d'Edgar Poe<sup>819</sup>, celui qui se souvient, dans le « chagrin de la Lénore perdue », rencontre un écho, « purement cela et rien de plus »<sup>820</sup>. Vient alors la tentation du népenthès<sup>821</sup>, la tentation de l'oubli d'une Lénore définitivement perdue<sup>822</sup>. Dans une autre nouvelle d'Edgar Poe, *Morella*, une jeune femme du même nom meurt en couche. En grandissant, sa fille ressemble comme deux gouttes d'eau à sa mère, si bien qu'on se décide à nommer celle-ci comme elle. Alors, Morella meurt après un fugace « je suis revenue ». Impossibilité de la représentation du passé, sinon pour donner forme à des spectres, à des fantômes, sinon pour aboutir à une littérale seconde mort. De même que Morella, Harey est une représentation impossible, une résurrection fugace, véritable fantôme d'un passé voué par conséquent à disparaître. Mais quelle sont les conditions de possibilité de cette impossible résurrection du passé ? Il paraît bien nécessaire de faire quelques pas en arrière. En effet, que recouvre le mot « souvenir » et comment appréhender les mutations survenues à la fin du dix-huitième siècle ?

Chez l'allemand Christian Wolff, auteur de deux psychologies dans la première partie du siècle des Lumières, il n'y a pas d'idées en réserve, de souvenirs entreposés sagement dans un temple de Mémoire : il existe seulement une puissance de remémoration<sup>823</sup>. Et c'est cette même faculté qui est tout justement nommée « souvenir » : « Cette faculté, ou cet acte, par lequel l'Ame reproduit, & reconnoit une idée passée, à l'aide & au moyen d'une autre, s'appelle *souvenir*, ou *ressouvenir* »<sup>824</sup>. Non substantivé, le souvenir est avant tout conjugué comme verbe *pronominal* et *transitif*. Il traduit une activité réflexive. On sait que Descartes, et

<sup>818</sup>Edgar Poe, *Poèmes*, traduction de Stéphane Mallarmé, Ed. Gallimard, Coll. Nrf Poésie/Gallimard, p 63.

<sup>819</sup>« Le corbeau », *Ibid.*, pp 39-45.

<sup>820</sup>*Ibid.*, p 39.

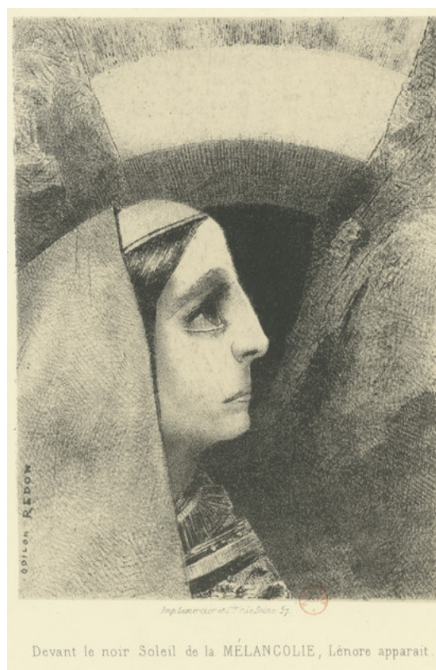
<sup>821</sup>Nous vous renvoyons à la seconde partie de ce travail.

<sup>822</sup>A l'inverse du propos du *Corbeau*, il y un espoir dans Lénore de rejoindre celle-ci au paradis, du moins, « vers un trône d'or à côté du Roi des Cieux », *Ibid.*, p 63.

<sup>823</sup>Chez Christian Wolff, la mémoire désigne moins la faculté de réveiller, de *reproduire*, que de *reconnaître* « que l'image ou l'idée que nous avons est la même, que celle que nous avions eue auparavant », ne requérant pas moins des images, tracées par l'imagination. Car « ce n'est que l'Imagination, & non à la Mémoire, qu'il appartient de reproduire les idées ». En distinguant reproduction des idées, « réveil » et identification de celles-ci comme passées, il devient possible de critiquer par le menu le bien fondé des images spatiales de la mémoire : « La plupart se la représentent comme un Magasin, où les idées sont en réserve, & d'où on les tire au besoin ; mais M. W. regarde cette notion comme defectueuse & chimérique, & ce n'est même que de ce dernier nom qu'il se sert pour la désigner ». En faisant de l'imagination une *puissance* productive des idées dans l'âme, n'en remettent pas moins en cause de la légitimité de certaines de ses images. Si bien que les figures du stockage sont rejetées de la description de la vie de l'âme, à une sorte de préjugé, puisque « l'action de tirer ces idées, ou de les reproduire appartient à l'Imagination ». Une grande mémoire tient moins dans une capacité spatiale, imaginaire ou matérielle, que dans cette double capacité, de *reproduction*, par l'imagination, et de *reconnaissance*, par la mémoire proprement dite (voir Christian Wolff, *Psychologie, ou Traité sur l'ame*, Amsterdam & Leipzig, Ed. Schreuder & Mortier le jeune, 1756, pp 178-179, 185).

<sup>824</sup>*Ibid.*, p 218.

Condillac à sa suite, avaient introduit une tierce fonction à la mémoire : à l'impression, à la reproduction dans l'esprit des idées, il fallait en effet ajouter une fonction de reconnaissance de celles-ci<sup>825</sup>. Chez Wolff, cette faculté active se voit donc nommée *souvenir*. Mais, poursuit l'auteur, «Il y a bien de la différence entre dire qu'on a oublié une chose, & dire qu'on ne s'en souvient pas ; car dire qu'on l'a oubliée, c'est convenir qu'on l'a eue, qu'on en a eu l'idée, mais qu'on ne sauroit se la rappeler [...] au lieu que nous ne servons guère de cette façon de parler je ne m'en souviens pas, que pour faire entre plus poliment, qu'il nous semble que nous n'avons jamais eu l'idée de la chose »<sup>826</sup>.



[fig 9]

Odilon Redon, *Devant le noir Soleil de la MÉLANCOLIE, Lénore apparaît*, lithographie, Éd. Fischbacher, 1882. Bibliothèque nationale de France.

L'on oublie que ce que l'on n'est capable d'acquérir. On voit combien la psychologie de la mémoire, balbutiante, est tributaire d'une théorie des idées. Se ressouvenir, c'est avant toute chose identifier une idée imaginée par l'esprit comme ayant été acquise quelque part dans l'espace et dans le temps. Chez Wolff, l'imagination bâtit ainsi des « châteaux d'idées » ; sorte d'approfondissement de la mémoire, le souvenir permet d'établir avec certitude les circonstances de l'idée cachée<sup>827</sup>. En ce sens le souvenir renvoie à la reconnaissance active d'une idée passée, à la *validation* d'un savoir acquis dans le temps et dans l'espace. D'où sans doute l'importance d'injecter un certain empirisme dans la psychologie : la fonction du

<sup>825</sup>Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, op. cit., p 34.

<sup>826</sup>Christian Wolff, *op. cit.*, p 214.

<sup>827</sup>«Nous ne pensons pas plus à la foire, que si nous l'avions entièrement & véritablement oubliée, mais nous venons à apercevoir une personne, que nous y avons rencontrée, nous entendons un mot qui y a rapport, cette personne, ce mot suffisent pour nous en rappeler tout le spectacle » *Ibid.*, p 215.

souvenir réside tout justement dans son ouverture vers les circonstances extérieures, vers la dimension personnelle du vécu<sup>828</sup>.

Cette conception personnelle du souvenir résulte semble-t-il d'un long mouvement d'individualisation de la mémoire. Avant que l'esprit ne devînt une page blanche, à la fin du dix-septième siècle, les souvenirs appartiennent-ils exclusivement à leurs supposés propriétaires ? En français, le souvenir est étranger, jusqu'au seizième siècle, au « je ». Car je ne me souviens pas. *Il* me souvient. Mais à la fin du dix-septième siècle, le mot de *ressouvenir* semble se substituer à celui de *ressouvenance*, tandis que celui de *souvenir* reste « souvent impersonnel »<sup>829</sup>. La faculté de *se souvenir*, pronominale et transitive, était définie par Antoine Furetière comme « action de la mémoire par laquelle on se ressouvient » de quelque chose. Mais selon ce même Furetière, le mot de « ressouvenir » désignerait non seulement une faculté, une action (*s'en ressouvenir*), mais aussi un *contenu*, « ce qui demeure en la mémoire »<sup>830</sup>, un *ressouvenir*. La catégorie de l'intentionnalité n'existant pas, mémoire et contenu visé par la mémoire se confondent. En dépit d'un effet de gradation temporelle, la distinction entre souvenir et ressouvenir paraît donc spécieuse, le mot de ressouvenir renvoyant au passé vécu et imprimé dans la mémoire, l'action de se souvenir à la faculté plus générale de se remémorer quelque chose. Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* en effet, le mot « ressouvenir » désigne une « pensée par laquelle on rappelle le souvenir d'une chose passée *depuis longtemps* »<sup>831</sup>. Avant cela, l'on parle plus volontiers de rétention d'*idées* ou de *sensations*, d'un *ressouvenir* des choses passées ou d'idées imprimées, en privilégiant par conséquent les formes transitives. Dans ce cas, à quel moment évoque-t-on véritablement « un souvenir », c'est-à-dire une forme substantive, un contenu, alors distinct d'une forme pronominale et transitive, d'un « *se souvenir de* » tourné vers le rappel ? La quatrième édition du dictionnaire donne peut-être une piste en la définition du mot « ressouvenir » comme « idée que l'on conserve ou que l'on se rappelle d'une chose *passée* »<sup>832</sup>. Supposons en effet que dans le cadre conceptuel de la première partie du dix-huitième siècle, les idées se *conservent*, tandis que les choses passées participent d'un *rappel*. Peut-on y voir, en creux, la distinction entre mémoire sémantique conservée et mémoire épisodique rappelée ? Oui et non. Toute transposition de cadres conceptuels futurs réserve aussi son lot de difficultés. Les propositions de Locke concernant la théorie des idées, à rebours des conceptions platoniciennes, avaient ouvert un véritable chantier : à la suite du

---

<sup>828</sup> A la différence d'un Saint Augustin, la mémoire sémantique n'appartient pas au seul domaine des idées innées ; elle est affaire, également, de formation, d'acquisition, mariage de la raison et de l'expérience. Voir Jean-Paul Paccioni, *Cet esprit de profondeur : Christian Wolff, l'ontologie et la métaphysique*, Ed. Vrin, Coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 2006.

<sup>829</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française* (première édition), Ed. Coignart, Paris, 1694.

<sup>830</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Ed. A. et R. Leers, 1690.

<sup>831</sup> Souligné par nos soins.

<sup>832</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française* (quatrième édition), Paris, Ed. Brunet, 1762.

problème soulevé par le philosophe à propos de la théorie des idées, la mémoire était tournée vers le vécu, vers l'expérience, brouillant par cela la distinction entre *savoir* et *vécu*. Or, les catégories récentes sont semble-t-il incapables de saisir les subtilités d'usage du souvenir ou du ressouvenir. Plutôt que de faire entrer tel ou tel élément de discours dans telle ou telle catégorie future, il faudrait dessiner une première tendance faisant passer l'action de se souvenir, au long du dix-huitième siècle, dans le domaine, dans la *région* privilégiée de l'affect, du sentiment, de l'élément vécu. À ce titre, le mot d'impression doit être compris dans les deux sens figurant dans l'édition 1762 du *Dictionnaire de l'Académie Française* ; comme « effet que l'action d'un corps fait sur un autre » mais aussi comme « opinion, du sentiment qui s'imprime dans l'esprit »<sup>833</sup>. Prenons pour exemple les remarques du vieil homme de *Paul et Virginie*. Près du lieu où les protagonistes avaient planté un bambou surmonté d'un petit mouchoir blanc, l'idée lui vient de « graver une inscription sur la tige de ce roseau » ; alors ,

« Quelque plaisir que j'aie eu dans mes voyages à voir une statue ou un monument de l'antiquité, j'en ai encore davantage à lire une inscription bien faite ; il me semble alors qu'une voix humaine sorte de la pierre, se fasse entendre à travers les siècles, et s'adressant à l'homme au milieu des déserts, lui dise qu'il n'est pas seul, et que d'autres hommes dans ces mêmes lieux ont senti, pensé, et souffert comme lui [...] lui montrant qu'une pensée a survécu même d'un empire.<sup>834</sup> »

Selon nous, ce qui relève aujourd'hui d'un *topos* rend compte du caractère *sensible*, affectif, voire individuel, donné au monument. La transmission n'est pas seulement celle du nom, de l'œuvre, des vertus ou du caractère ; elle relève du partage de l'intimité de l'affect. Ce n'est pas tant l'objet, statue, monument, ou peut-être même le texte qui importent (le narrateur évoque-t-il une fois son sens?), que l'action même d'inscrire, et par cela de partager non seulement quelque trace, mais également une souffrance, une sensation. Aussi le lieu des fabriques, des jardins, les descriptions sentimentales d'un Bernardin de Saint-Pierre, participent-ils moins du spectacle de la mémoire, tel que nous l'avions évoqué à propos d'une œuvre exposée aujourd'hui dans les jardins de Versailles<sup>835</sup>, que de l'intimité renouvelée d'un partage sensible. Cette complicité des sentiments, de la douce mélancolie d'un Diderot à la mélancolie noire de Paul, font du ressouvenir la marque d'une singularité affective. Mais puisqu'elle est humaine, cette singularité est justement vouée à être universellement partagée. Si bien que la mémoire, même extériorisée par des témoignages concrets, tels que les lieux décrits par le narrateur de *Paul et Virginie*, même incarnée dans la nature elle-même (c'est la mer, le Port-Louis qui sont

---

<sup>833</sup>*Ibid.*

<sup>834</sup>Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio plus classiques, 2013, p 36.

<sup>835</sup>Cf. partie précédente.

à même de rappeler à Paul le souvenir *de* Virginie), se pense comme reviviscence d'une affection sentimentale<sup>836</sup>.

Plus de huit ans avant la parution de *Paul et Virginie*, Diderot rédigeait ses *Elements de Physiologie*<sup>837</sup>. Dans ces notes, la mémoire y est au fond décrite dans son affectivité ; or cette affectivité est doublement liée au lieu : non seulement, un lieu peut déclencher le rappel, mais les exemples mêmes pris par Diderot relèvent du paysage. Si bien que la réversibilité entre le dedans et le dehors est ici complète : l'extérieur rappelle l'intérieur autant qu'il est rappelé de l'intérieur<sup>838</sup>. Cherchant dans ses notes à prouver l'immensité de l'empire de la mémoire, Diderot commencera (et terminera) sa recherche par quelques notes sur le paysage : « Je revois actuellement, éveillé, toutes les forêts, de la Prusse, de la Saxe et de la Pologne. Je les revois en rêves aussi fortement coloriées qu'elles le seraient dans un tableau de Vernet<sup>839</sup> ». Supériorité des images du souvenir à celles de la peinture même, rivalisant de détails : car sans mémoire, les sens ne suffisent pas, et l'on a beau « voir, entendre, goûter, toucher, flairer, si l'on n'a rien retenu, on a reçu en pure perte »<sup>840</sup>. Si la mémoire est un livre, c'est un livre sans lecteur, un livre par lui-même « sentant, vivant et parlant, c'est-à-dire communiquant ou par des sons ou par des traits l'ordre de ses sensations » ; si l'on écrit, c'est parce que « chaque sens a son caractère et son burin ». Dans ce cas, qu'est-ce qui préside au rappel ? « Un son de voix, la présence d'un objet, un certain lieu »<sup>841</sup>, appelant un « long intervalle de ma vie ». D'ordre psychoaffective, cette même réminiscence replonge Diderot dans « le plaisir, le regret ou l'affliction ». Ainsi, le souvenir s'inscrit dans un contexte particulier, la mémoire formant dans ce cas la somme des sensations particulières emmagasinées par le passé et rappelées à l'âme. Alors, « comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés »<sup>842</sup> ?

---

<sup>836</sup>C'est peut-être pour cela que Paul, pris par l'intensité topique du ressouvenir, ne peut survivre à Virginie : « A la vue de l'île d'Ambre, et de son canal alors uni comme un miroir, il s'écria : « Virginie ! Ô ma chère Virginie ! » et aussitôt il tomba en défaillance. [...] Dès qu'il eut repris ses sens il voulut retourner sur les bords de mer : mais l'ayant supplié de ne pas renouveler sa douleur et la nôtre par de si cruels ressouvenirs, il prit une autre direction. » *Ibid.*, p 117.

<sup>837</sup>« Je suis porté à croire, que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu, jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je, jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles, et à la variété des couleurs, des verts et des lumières ; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux inégalités de la surface des flots soit agité par un souffle léger, soit écumeux et soulevés par les vents de la tempête, jusqu'à la multitude des voix humaines, des cris des animaux et des bruits physiques, à la mélodie et à l'harmonie de tous les airs, de toutes les pièces de musique, de tous les concerts, que nous avons entendus, tout cela existe en nous à notre insu. » Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Ed. Garnier, 1875, pp 366-367.

<sup>838</sup>Déjà, La Mettrie ouvrant les yeux ne voyait autour de lui « que matière, ou qu'étendue » ; les causes de la mémoire, étant tout à fait mécaniques « modifications permanentes des esprits animaux » car les objets excitent, font impression sur le sens, mais ne sont pas contenus par l'esprit comme des objets correctement placés, car les modifications « rappellent à l'Âme les mêmes sensations avec les mêmes circonstances de lieux, de tems, &c. » La Mettrie, op. cit., p 129, p 172, p 174.

<sup>839</sup>Il s'agit du peintre Claude-Joseph Vernet.

<sup>840</sup>*Ibid.*, p 368.

<sup>841</sup>*Ibid.* p 369.

<sup>842</sup>Denis Diderot, *Œuvres complètes* (tome IX), Paris, 1821, p 208.



Une réponse, peut-être, dans *La nuit: un port de mer au clair de lune* [fig 10] de Vernet tel qu'il se trouve décrit par Diderot dans le salon de 1767. L'auteur y convient en effet qu'avec le temps, les mots s'émousent. L'évocation de l'enfer, du Styx, n'entraînent malheureusement pas l'exacte répétition des impressions originelles, seulement l'enchaînement laborieux des images et des mots. Car il faut trouver, ajoute Diderot, l'*origine* de l'impression des idées (cette origine, ce sera l'enfance, époque où l' « on prononçait des mots ; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image »). Cette impression était ainsi accompagnée « d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris »<sup>843</sup>. Mais à la longue, les mots s'usent comme des pièces de monnaie ; « nous ne regardons plus à l'empreinte ». Face à cet art « combinatoire », « calcul d'additions », « série de vieilles impressions », que fait alors le philosophe ? Celui-ci « revient par le soupçon, par le doute, à l'état de l'enfance ». Or l'enfant cherche ses mots, il cherche l'image, la fraîcheur d'une empreinte, la nouveauté et la singularité. Comme l'enfant, « il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution »<sup>844</sup>. Si la langue, *quantité* de mots, est bornée, ses accents, ses inflexions, *qualitatifs*, sont infinis. Selon Diderot, il existerait donc une langue à l'intérieur de la langue, une langue propre, individuelle, une langue de la sensation ou du sentiment, rendant enfin adéquats, la sensation éprouvée et son nom<sup>845</sup>. Ainsi la représentation du clair de lune équivaut-elle à la mise à nu de « lois de la nature »<sup>846</sup> où absolument tout ce qui est *représenté*, mouvement, repos, distance, rayons, bruit et silence, serait adéquat<sup>847</sup>. Dans la peinture, la négation de la présence du spectateur, des conventions de la représentation consacre, en réalité, celle de la nature, intimement *représentée*<sup>848</sup>. Car la nature vient à l'art à son *insu* ; « Ce n'est point, vous-disais-je, un port de mer qu'il a voulu peindre [...]. C'est « l'intelligence et le goût ; c'est l'art qui les a distribués pour l'effet ; mais l'effet est produit sans que l'art s'en aperçoive ». Or, l'*insu* de l'art n'est autre que la nature *même* : « C'est, vous le répéterai-je, la richesse et la parcimonie de Nature toujours économe, et jamais avare et pauvre. Tout est vrai. On le *sent* »<sup>849</sup>.

Le problème de la vie de l'âme, progressivement refondé au dix-huitième siècle dans une étude de l'activité psychique, se tourne donc vers la description de l'activité affective d'un

---

<sup>843</sup>*Ibid.*, p 215.

<sup>844</sup>*Ibid.*, p 217.

<sup>845</sup>«[...] si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils se seraient exprimés tout diversement » *Ibid.*, pp 218-219-220

<sup>846</sup>Diderot, op. cit., p 222.

<sup>847</sup>*Ibid.*, p 223.

<sup>848</sup>Voir Michael Fried, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. NRF Gallimard, 1990 pour la traduction française.

<sup>849</sup>Souligné par nos soins

esprit dirigé vers l'extérieur<sup>850</sup>. On appréhende ainsi l'âme en tant que phénomène spirituel<sup>851</sup>, augurant ainsi l'analyse de ses « opérations » (Charles Bonnet, *Psychologie*), fussent-elles d'essence matérielle ou bien, selon la psychologie kantienne, spirituelles<sup>852</sup>. Dans ce qu'il convient désormais d'appeler une psychologie, tournée vers l'expérience, c'est moins le rapport entre ce que nous avons appelé « logiciel » et « matériel »<sup>853</sup> qui sont discutés, les images spatiales de la mémoire étant parfois reléguées comme de simples *a priori*, que ceux entre mémoire et imagination, entre force de rappel, de réveil, reconnaissance et identification de la perception passée<sup>854</sup>. Il n'est donc pas surprenant que le dictionnaire de l'Académie Française n'appelle le souvenir *un* souvenir, comme impression conservée par la mémoire, souvenir *substantivé*, donc, qu'au moment de sa cinquième édition, à la toute fin du dix-huitième siècle<sup>855</sup>. Mais dans la majeure partie du dix-huitième siècle, les mots « souvenir » et « ressouvenir » désignent majoritairement des *opérateurs intimes* de la représentation des idées, des choses, des affects, des images, dans l'esprit. Le souvenir est tourné vers des objets qui du dehors ont fait impression sur le dedans. De l'intérieur, ils attendent donc d'être à nouveau suscités, de manière fortuite ou dirigée<sup>856</sup>. Plus encore à partir de la seconde partie du dix-huitième siècle, la mémoire se love dans la possible *identité* des affections présentes et advenues (et non « révolues »), dans la volonté d'un retour à l'origine même de la sensation particulière pour retrouver « une langue de la Nature », où sensibilité et vérité seraient à nouveau confondues, puisqu' « aucun art humain ne pourrait anéantir la plus petite particule

---

<sup>850</sup>Emmanuel Kant, qui subit un temps l'influence de Wolff tout en suivant les empiristes, décrira plus tard l'âme comme le sujet de la sensation. (Cf. *Écrits sur le corps et l'esprit*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 2007). Il n'est d'ailleurs pas surprenant de voir Helvétius proposer une distinction entre âme, d'une part, et esprit, d'autre part, la science de l'âme se fondant, du matérialisme à l'idéalisme, avec celle de la vie de l'esprit. Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Ed. Durand, 1758.

<sup>851</sup>Évidemment, cette orientation n'est pas incompatible avec la description naturaliste, encore moins avec une description de la relation entre l'âme et le corps. Certains problèmes sont néanmoins écartés : « Nous ne connaissons l'âme que par ses Facultés ; nous connaissons ces Facultés que par leur Effets. [...] Nous ne savons ce qu'est une Idée considérée dans l'Ame, parce que nous ignorons absolument la Nature de l'Ame. Mais nous savons qu'à certains mouvements que les Objets impriment au Cerveau, répondent constamment dans l'Ame certaines Idées » (*Ibid.*, pp 1-2). Le rapport entre « logiciel » et « matériel », entre matière et esprit, est pensé, ici, sous une théorie du signe proche de celle évoquée par Condillac dans son *Traité*... Les impressions laissées sur le cerveau sont les « signes naturels de Idées qu'ils excitent ; & une Intelligence qui pourroit observer ces mouvemens dans le Cerveau y liroit comme dans un Livre. Ce n'est pas qu'il y ai un rapport naturel entre des mouvemens & des Idées, entre la substance spirituelle & la substance corporelle ; mais telle est la Loi établie par le CREATEUR ; telle est cette Union merveilleuse impénétrable à l'Humanité » (*Ibid.*, p 2). Chez Helvétius, le problème évoqué par Fénelon est donc « impénétrable » : le discours sur l'âme se refonde donc, dans la psychologie, sur la description des différemment mouvements, non sur la liaison entre signes naturels et la formation des idées.

<sup>852</sup>Cf. *Écrits sur le corps et l'esprit*.

<sup>853</sup>Cf. partie précédente.

<sup>854</sup>Chez Christian Wolff, nous passons d'une forme d'oubli destructeur à celle, surprenante, d'un oubli d'impuissance à reconnaître des mêmes idées. Christian Wolff, op. cit., p 202.

<sup>855</sup>Il paraît donc pertinent d'user, pour évoquer le souvenir au dix-huitième siècle, de la formule suivante : « action de se souvenir » plutôt que « souvenir ». Voir *Dictionnaire de l'Académie Française*, (cinquième édition), Paris, Ed. J. J. Smits et Ce., 1798.

<sup>856</sup>Pour Boucher d'Argis, auteur de l'article « mémoire » de l'*Encyclopédie*, les mots de mémoire, souvenir, ressouvenir, réminiscence sont synonymes et ne diffèrent que par la nature de l'attention. Souvenir et mémoire seraient dirigés, tandis que réminiscence et ressouvenir seraient fortuits.

de matière »<sup>857</sup>. Tout semble en effet donné à l'actualité des affections sensibles, à leur fortuites ou volontaires répétitions (en quelque sorte *représentations*). Ainsi que le suppose Diderot, l'intégralité des affects ayant agi sur l'âme peuvent peut-être résonner en elle. Tout n'est pas perdu suite au passage du temps et de l'oubli<sup>858</sup>, c'est parce que le trait d'union entre la chose et son souvenir réside peut-être dans cette intimité d'une impression faite, par l'intermédiaire des sens, de l'extérieur sur le corps. Solidarité, fidélité, plus encore qu'un tableau de Vernet, de l'action de *représenter* à l'âme un affect et de l'affect visé par cette même *représentation*.



[fig 10]<sup>859</sup>

Par cela, la psychologie du dix-huitième siècle restait nous semble-t-il globalement ambiguë quant à la différence entre sensation et souvenir de la sensation ; en quelque sorte, le souvenir était avant tout *re-souvenir*, action parfois fortuite, visant à re-susciter, *représenter* une

<sup>857</sup>Bernardin de Saint-Pierre, op. cit., p 120. Cette idée est également développée par Diderot, dans le *Rêve de d'Alembert* notamment : « Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... ». Plus généralement, cette partie est traversée de part en part par les idées de Diderot : si la question de la perception est au centre de la *Lettre sur les aveugles*, mais l'auteur évoque le passage du « marbre à l'humus, de l'humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair », véritable transposition scientifique d'une Galatée qui, sans mémoire, serait qu'« une suite interrompue de sensations que rien ne lierait » dans ses *Entretiens avec d'Alembert*. (cf. Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, Paris, Ed. Flammarion. Coll. GF/Flammarion, 1965, p 93, p 41, p 47).

<sup>858</sup> Cf. la partie précédente de ce travail.

<sup>859</sup>Claude-Joseph Vernet, *La nuit : un port de mer au clair de lune*, huile sur toile, 164x98 cm, 1771, Paris, Musée du Louvre,

sensation passée, à lui redonner de son actualité. Aussi ne quittait-elle pas tout à fait le régime instauré au siècle précédent, régime centré sur la présence vivante d'objet ayant fait empreinte<sup>860</sup>. Mais dans tous les cas la chose absente était rattachée à la présentation renouvelée de l'affect qui en est à la fois l'*origine* et le *terme*. Pour Condillac, le souvenir est une sensation qui porte elle-même la sensation procurée par l'objet absent<sup>861</sup>. La volonté de rappel et le contenu rappelé, le ressouvenir et le souvenir, le souvenir comme substantif ou comme verbe pronominal, trouvent alors une jonction dans l'intimité de l'affection. Car les deux sont sensations plus ou moins distinctes. L'objet peut être présent, ou ne pas être là. La sensation peut être plus précise ou au contraire plus vague. Si se souvenir, c'est rendre présent<sup>862</sup> un objet absent (et non « disparu », puisque rien vraiment, ne se perdrait), il ne s'agit jamais de rejeter hors du champ de la *représentation* lesdits objets. Autrement dit, c'est moins le rapport diachronique entre un passé révolu et la possibilité d'en entretenir quelque image dans le temps, reliquat, « objets défigurés, lambeaux epars »<sup>863</sup> qu'un jeu horizontal entre présence et absence des objets à l'origine de multiples affections inscrites dans la durée.

Il semble que cet horizon conceptuel se fissure dès la fin du dix-huitième siècle. Se rompt en effet, dans la dernière partie du dix-huitième siècle cette unité classique entre ressouvenir et sensation<sup>864</sup>, entre la psychologie empirique et sa continuité dans la psychologie rationnelle (Kant), entre les inflexions de la langue originelle de la nature et ses possibles représentations. Déjà, Destutt de Tracy avançait dans ses *Eléments d'idéologie* que la sensation rappelée était différente de la sensation même. Face à un souvenir, « nous ne manquons jamais de reconnaître que ce n'est pas la sensation elle-même » : le souvenir d'une sensation, fût-il aussi vif que la sensation même ne portait pas moins une différence. Mais pour Destutt, cette critique permettait avant tout d'introduire la médiation du jugement, de l'idée. Le véritable basculement interviendra lorsque la philosophie aura taché de critiquer l'actualité de la sensation, s'écartant de l'idée comme « sensation transformée »<sup>865</sup> tout comme celle d'un moi tiré seulement de l'expérience<sup>866</sup>. La mémoire, déclarera Pierre Maine de Biran, est un acte

<sup>860</sup>Cf. la troisième partie de ce travail.

<sup>861</sup>Condillac, *Principes de la grammaire française*, Nantes, Ed. Busseuil, p 49.

<sup>862</sup>Condillac « Mon attention peut se porter sur le souvenir d'un objet absent, et me le représenter comme présent », *Ibid.*, p54

<sup>863</sup>Agnès Verlet, *Les vanités de Chateaubriand*, Genève, Ed. Droz, 2001, p 10.

<sup>864</sup>« En effet, le souvenir d'une sensation n'est point la même chose que la sensation même : quand je me rappelle que j'ai souffert, je n'éprouve pas la même affection que quand je souffre actuellement. [...] Ce qui aiderait à le croire, c'est que, quand le souvenir est très vif, il va quelquefois jusqu'à réveiller la sensation elle-même dans la partie où elle a été sentie [...] ». Destutt de Tracy, *Eléments d'idéologie*, Paris, Ed. Levi, 1827, p 27.

<sup>865</sup>Pour Maine de Biran (dans *De l'influence de l'habitude*), Le moi n'est plus produit, comme chez Locke, par le souvenir des sensations accumulées, mais, c'est au contraire celui-ci qui permet d'identifier la répétition des sensations.

<sup>866</sup>Si « le moi n'est rien ou n'existe pas pour lui-même » Maine de Biran, Victor Cousin, *Examen des leçons de philosophie de M. Laromiguière*, Ed. Fournier, Paris, 1817, p 51) comment est-il encore possible de faire preuve d'attention ou d'inattention ? Fussent-elles captées mécaniquement, comme chez Locke, fussent-elles réveillées sous le principe de plaisir, comme chez Condillac, les idées des sensations induisant le moi sont « miraculeuses »

intellectuel. On ne peut donc expliquer le passé « par un jeu de sensations »<sup>867</sup>. Pour qu'il ait *plus* qu'une affection, il faut en effet du *temps* : c'est le propre même du souvenir que d'épouser une forme *passée*, tandis que l'affection, elle, est actuelle<sup>868</sup>. Car pour Biran, le souvenir n'est ni tout à fait une image, ni tout à fait une affection. Le souvenir n'est pas une image donnée telle quelle du passé, « car le passé est une relation qui emporte avec elle l'idée ou le sentiment présent » car, « pour juger ou percevoir ce qui est à distance, dans le temps comme dans l'espace, il faut partir du point où nous sommes »<sup>869</sup>. Le souvenir n'est pas non plus tout à fait présent, sans quoi il se confondrait avec les sensations. Chez Maine de Biran, ce qu'il convient alors de nommer *un* souvenir, forme substantive, constitue en une association de plusieurs termes, soit l'*image* laissée par l'affection première, soit la *réminiscence personnelle*, ou conscience du moi passé,<sup>870</sup> permettant d'identifier cette image comme passée, soit l'*éventuelle* affection causée par cette réminiscence (éventuelle, effectivement : certains souvenirs non seulement ne laissent point d'images mais sont étrangers aux affections)<sup>871</sup>. Selon Biran, le dix-huitième siècle, prisonnier de la sensation, a confondu le souvenir avec l'image, l'image avec une sensation affaiblie ; or c'était omettre que certains souvenirs ne sont pas tout à fait des images. C'était omettre, selon lui, que le souvenir relève davantage de l'organisation, de l'association du moi, des affections, des images ou des idées, plus que d'une répétition des choses mêmes<sup>872</sup>. Confondre le souvenir avec la répétition des choses, c'était donc risquer de passer à côté du temps. L'affection persistant « quand la cause première de ces impressions ne subsiste plus »<sup>873</sup> relève plutôt des états de délire, de manie. En témoignent les

---

(*Ibid.*, p 50 ). Pour Biran, le moi *fonde* au contraire la réminiscence – certaines impressions sont donc sans souvenir car advenues là où il y avait point de « moi ». Inversion, donc, du présumé de Locke. (*Essai sur les fondements de la psychologie*, in *Œuvres inédites de Maine de Biran*, tome II, Ed. Dezobry, Paris, Ed. Magdeleine et Cie, 1859, p 33). De telles objections émergent dans la dernière partie du dix-huitième siècle. A ce sujet, voir l'article de Bernard Baertschi, *La statue de Condillac, image du réel ou fiction logique*, op. cit., p 351 : « Le fait qui doit servir de base à la connaissance n'est pas, pour Biran, n'importe quel fait, mais ce qu'il appelle le fait primitif : le moi en relation avec un objet, qui est une modification. L'objet, la sensation, telle odeur de rose par exemple, n'est donc qu'un élément du fait ; il faut poser, en plus, un moi, sujet de la connaissance, à qui seul appartient la conscience ; par conséquent la sensation n'est pas *ipso facto* consciente [...]. Il reste que si, comme le pense le philosophe de Bergerac, il existe des sensations inconscientes, alors il faudra trouver un principe de discrimination pour distinguer celles qui le sont et celles qui ne le sont pas. Pour Biran ce sera justement le moi. De là découle une autre opposition : si le moi est un élément du fait primitif, il est premier, indéfinissable, inconstructible, comme l'est la sensation chez Condillac. Biran ne pourra donc accepter la thèse que le moi est une collection de sensations » (*Ibid.*, 352).

<sup>867</sup>Maine de Biran, *Essais sur les fondements de la psychologie*, op. cit., p 152.

<sup>868</sup>« Or, toute association de la réminiscence avec une image constitue un souvenir proprement dit, et ce souvenir étranger aux affections, qui ne laissent point d'images, est spécialement propre aux intuitions » *Ibid.*, p 59.

<sup>869</sup>*Ibid.*, p 60.

<sup>870</sup>L'axiome de Locke est donc renversé : ce n'est pas la mémoire qui fonde l'identité personnelle, mais la conscience du moi passé qui attribue ce que Paul Ricoeur appellerait une « mienneté » aux souvenirs.

<sup>871</sup>*Ibid.*, p 59.

<sup>872</sup>« Maine de Biran traite de la « mémoire intellectuelle ». Il insiste sur la volonté, le rôle actif de la faculté de rappel. [...] Reprenant l'antique distinction entre mémoire des idées et mémoire des images, Maine de Biran insiste sur la première, sans laquelle nous serions incapables de raisonner » Jean-Yves et Marc Tadié, op. cit., p 47.

<sup>873</sup>Maine de Biran : « Dans des états de délire ou de manie qui sont comme des états de sommeil de la pensée, tous les fantômes produits hors de l'état de conscient ou de compos suï, sont désormais étrangers au souvenir ou à la réminiscence. Mais les traces des affections gaies ou mélancoliques qui se liaient aux images dominantes dans l'aliénation, persistent souvent encore avec opiniâtreté, alors même que ces images sont complètement effacées ; et, quand l'être sensitif se nourrit encore des mêmes impressions et s'affecte par habitude quand la



figures de l'obsession, des monomanes de Géricault au Van Claes de la *Recherche de l'absolu*. Pour Biran, les « traces affectives » ressuscitées périodiquement peuvent entraîner l'imagination « dans le cercle des mêmes fantômes »<sup>874</sup>. L'aliéné, en état de « sommeil de la pensée », s'oublie-t-il à la manière de Kelvin voyant remonter de l'Océan les fantômes de sa patrie [fig 11] ?



[fig 11]

Toujours est-il que dès lors<sup>875</sup>, le motif d'une représentation de la sensation cède peu à peu la place à celui de la résurrection fantomatique, des retrouvailles chimériques, hors du temps<sup>876</sup>. Le souvenir est dans l'ombre, « trésor de l'ombre accru », « chère lueur des choses éclipsées », « rayonnement du passé disparu »<sup>877</sup>. Épaisseur d'un temps non plus marqué par le jeu continu de l'absence et de la représentation, dont le dernier avatar aura été « l'unité sensitive » du deuxième Condillac<sup>878</sup>, mais par celui, diachronique, d'un *après*. Le pathos du rappel d'un retour à l'unité marque le *désir* plus que la possibilité, encore naturelle chez Condillac, d'une représentation de l'affect originel. Du romantisme au symbolisme d'un Rodenbach ou d'un Khnopff, des *Paradis Artificiels* à la *Recherche*, ce désir pénètre semble-t-il le dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle. Effectivement, ce qu'il convient alors d'appeler *un* souvenir se pense de manière plus autonome, éloigné de sa cause première. On se recueille devant *ses* souvenirs comme on fait en sorte de recueillir ces derniers, de rassembler ces fragments épars du passé. Si le recueil de poèmes réunit, organise, « toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, rians ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelées, rayon à rayon, soupir à soupir », ils sont « mêlés dans la même nuée sombre ». Ce rappel n'en est pas moins inféodé par l'irréversibilité du temps et de l'Histoire : l'âme se raconte, *autrefois, aujourd'hui* séparés par l'« abîme », du

---

cause première de ces impressions ne subsiste plus. » (*Essais sur les fondements de la psychologie* op. cit., pp 36-37).

<sup>874</sup>*Ibid.*, p 36.

<sup>875</sup>Nous n'avons pas jugé utile de développer davantage le passage des deux rapports aux temps au dix-huitième siècle, abordé dans la partie précédente à travers la figure du voilement.

<sup>876</sup>Cf., donc, la troisième partie de ce travail.

<sup>877</sup>Victor Hugo, *Les contemplations*, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, Paris, 1995 pour la présente édition.

<sup>878</sup>Maine de Biran préfère visiblement la théorie de la réminiscence du premier Condillac, « avant d'avoir conçu le projet de ramener à l'unité de principe sensitif toutes les facultés de l'intelligence humaine » (Maine de Biran, *Essai sur les fondements de la psychologie*, op. cit., pp 54-44).

tombeau. Car l'unité entre hier et aujourd'hui s'abîme inexorablement, dès la préface des *Contemplations* et ce jusqu'au destin du personnage de *Bruges-la-morte*, dans la mort. Puisque l'oubli,

[...] *C'est l'onde où tout se noie ;  
c'est la mer sombre où l'on jette sa joie*<sup>879</sup>

celui-ci barre, en quelque sorte, le *présent du passé*.

### *Bilan et perspectives*

Représenter une sensation était en quelque sorte naturel dans le cadre conceptuel du dix-huitième siècle, du moins dans le sens où l'entendait Diderot. Mais dès la fin du dix-huitième siècle, cette évidence s'est semble-t-il rompue. Peu à peu, le passé se voile, se brouille, il devient un mystère, sa résurrection devient tantôt une chimère, une monstruosité, tantôt une ambition, un projet, une recherche. Un Michelet entreprend de redonner la parole, de redonner vie au passé recueilli, résurrection de la vie intégrale. Edgar Poe met en scène dans l'une de ses *Histoires extraordinaires*, une morte, Lady Ligeia, retrouvant par miracle la vie, sous les yeux d'un homme se recueillant, écartant alors le voilement de la mort<sup>880</sup>. Aussi paradoxal que cela puisse paraître à nos yeux, les deux démarches ne s'opposent peut-être pas. Le récit fantastique, les récits de momies d'un Théophile Gautier, mettent en image « l'inexprimable délire » du passé ressuscité, tandis que l'histoire romantique se donne pour vocation de lui redonner vie. Les deux recueils recherchent une parole retrouvée<sup>881</sup>, les deux imaginent abolir, peut-être en vain, tels les amants du *Colloque sentimental* ayant perdu le souvenir de leur « extase ancienne »<sup>882</sup>, l'inexorable fossé entre le monde d'hier et celui d'aujourd'hui. Il n'est alors pas surprenant qu'à l'autre bout de la chaîne, à l'autre extrémité de notre étude, nous trouvons les images de Kelvin, dans *Solaris*, voyant apparaître la défunte Harey dans un demi-sommeil : évidente proximité de la résurrection du passé d'avec le rêve, les délires et les fantômes, les apparitions spectrales et spectaculaires. Dès lors, il paraît nécessaire d'examiner les implications posées par ce changement de conception de la mémoire. Ce changement, marqué par la volonté de récollection, augure en effet une nouvelle sensibilité, un nouveau rapport au passé et aux souvenirs, ayant nous semble-t-il

<sup>879</sup>Victor Hugo, op. cit., p 115.

<sup>880</sup> Elle se retira à mon contact, et elle dégagea sa tête de l'horrible suaire qui l'enveloppait ; et alors déborda dans l'atmosphère fouettée de la chambre une masse énorme de longs cheveux désordonnés ; *ils étaient plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau !* Et alors je vis la figure qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement *les yeux* » (Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, Ed. Librairie générale française, Coll. Les classiques du livre de poche, 1972, pp 270-271).

<sup>881</sup>Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire*, Paris, Ed. Seuil, Coll. La librairie du XXe siècle, 1992, pp 120-121.

<sup>882</sup>Paul Verlaine, *Œuvres complètes de Verlaine*, Paris, Ed. Albert Messein, 1930, p 103.

des conséquences sur les figurations artistiques de *l'oubli de soi*. Comment et par le biais de quelles figures passe-t-on en effet du désir de *recollection* des souvenirs à la volonté paradoxale d'un oubli *de soi* ?

### « On croit sentir tomber la neige noire » : des souvenirs et de leur substitution

**Motif** : Harey est la copie conforme d'une photographie conservée par Kelvin, amenée à bord de la station sur la planète Solaris. Dans *Solaris*, nous ne voyons pas de représentation des images mentales du héros, uniquement des images concrètes du souvenir (films, photographies), semblant, aux yeux de spectateur du moins, s'y substituer. Or, la copie d'Harey se substitue à son tour à la photographie donnant alors la profondeur qui manquait justement aux clichés, au rebours du temps et de l'irréversible altération du souvenir. Comment l'image concrète peut-elle être considérée comme du souvenir ?

On trouve à la Bibliothèque nationale de France un recueil regroupant des photographies de Carjat, Nadar et Disderi, ayant pour thème les arts et les lettres. Sont ainsi regroupés, entre autres, les photographies de George Sand, d'Alexandre Dumas, d'Horace Vernet, de Jean-Batiste Corot... noms fameux côtoyant ceux d'« oubliés », peut-être moins chanceux, tels qu'Edmond Texier, l'auteur du *Tableau de Paris*. Disderi fait cohabiter sur un même support toute une famille mondaine, toute une corporation par le biais de cartes mosaïques, donnant alors à voir d'un seul coup d'œil l'ensemble de ses figures. Au dix-neuvième siècle, et plus encore dans sa seconde partie, le recueil, le livre, le musée, le dictionnaire, participent vraisemblablement d'un désir de sauver la mémoire du monde. La fragilité du souvenir individuel, épars, « à demi rêvé »<sup>883</sup>, serait en quelque sorte palliée par les supports concrets visant à conserver les traces du passé. Évidemment, le principe du recueil est antérieur au dix-neuvième siècle, puisant peut-être ses sources dans *l'album amicorum*. Si, selon Joseph-Antoine Haefliger, « La mode consistant à laisser comme souvenir à ses amis une inscription ou un dessin sur une page de leur album, fit fureur entre les XVIIe et XIXe siècles »<sup>884</sup>, *l'album* est désigné par le dictionnaire de l'académie comme un « cahier que les étrangers portent en voyage, sur lequel ils engagent les personnes illustres à écrire leur nom, & ordinairement avec une sentence. »<sup>885</sup> [fig 12]. Mais cette définition, limitée aux voyages, omet le fait que l'usage de *l'album amicorum* était courant chez les étudiants<sup>886</sup> [fig 13]. *L'album amicorum*, un recueil de souvenirs ? Charles de Saint-Evremond fait mention de

<sup>883</sup>Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris, Ed. Librairie Générale Française, Coll. Libretti Le Livre de Poche, 1999 pour la présente édition, p 35.

<sup>884</sup>Joseph-Antoine Haefliger, « L'album de souvenirs d'un étudiant bâlois (1612) », in *Bulletin de la Société d'histoire de la pharmacie*, 17e année, N. 65, 1929, pp 372-376.

<sup>885</sup>*Dictionnaire de l'Académie Française* (quatrième édition), op. cit., 1762.

<sup>886</sup>Alphonse Roersch, « Les « Album Amicorum » du XVIe et du XVIIe siècles » in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 8 fasc. 2, 1929, pp 530-536.



l'*album amicorum* dans une comédie, *Sir politick would be* : pour l'un des personnages, « Lorsque nos Voyageurs sont Gens de Lettres ; ils se munissent en partant de chez eux d'un Livre blanc, bien relié, qu'on nomme *Album Amicorum*, & ne manquent pas d'aller visiter les Sçavans de tous les lieux où ils passent, & de le leur présenter afin qu'ils y mettent leur Nom : ce qu'ils font ordinairement en y joignant quelques propos sententieux, & quelque témoignage de bienveillance en toutes sortes de Langues [...] estimant que c'est une chose autant curieuse qu'instructive, d'avoir connu de vûe ces gens Doctes, qui font tant de bruit dans le Monde, & d'avoir un *Specimen* de leur écriture. »<sup>887</sup> De plus, l'*album* concerne également l'artiste [fig 14], qui y reportera des croquis d'après l'antique.



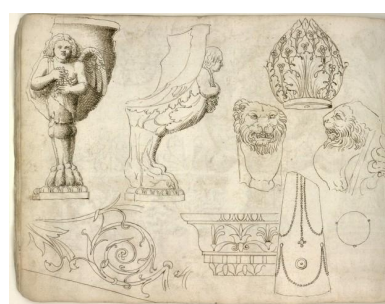
[fig 12]

Page de l'*album amicorum* Valerii Colini, 1583-1586. Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits.



[fig 13]

Page de l'*Album amicorum*, avec blasons coloriés, des élèves de Morel, maître de luth, orléanois (1623-1630), XVIIe siècle, bibliothèque nationale de France, département des manuscrits.



[fig 14]

Pierre Jacques, *Album de dessins d'après l'antique, exécutés à Rome de rémois, exécutés à Rome en 1603* [sic] Dessin exécuté vers 1576 et édités en 1603. Bibliothèque nationale de France.

C'est l'usage artistique qui semble rester en mémoire de l'un des journalistes du *Mercur de France*:

« Nos petites maîtresses ne peuvent plus se passer d'un *album*. Ces livrets n'étaient autrefois d'usage que pour les artistes ; ils y esquisaient, pour les retrouver au besoin, le croquis d'un torse, la pause d'une Académie, des études de paysages, des fragmens d'après l'antique, etc. Nos dames, en adoptant ces recueils, leur donnent une plus vaste destination. Comme elles se méfient de leur mémoire, et qu'elles veulent se conserver des souvenirs, elles invitent tous leurs amis à s'inscrire sur l'album, de manière à ce qu'au bout de quelques années elles puissent s'y reconnaître [...].<sup>888</sup>»

Cette variante mondaine de l'album sera définie à partir de la sixième édition du Dictionnaire de l'Académie Française<sup>889</sup>. Mais, parallèlement à cette pratique, apparaissent également des recueils lithographiques explicitement nommés « souvenirs ». Dans une lignée plus directe (et

<sup>887</sup>Charles de Saint-Evremond, *Œuvres mêlées, tome premier*, Londres, Ed. Tonson, 1705, p 293.

<sup>888</sup>*Mercur de France, tome quarante-troisième*, Paris, Ed. Arthus-Bertrand, 1810, pp 108-109.

moins mondaine !) de l'*album amicorum*, apparaissent en effet les albums intitulés positivement « souvenir », à l'usage touristique [fig 15], lithographiques d'abord, puis photographiques à partir des années 1850<sup>890</sup>. L'essor de la notion de monument historique, la parution, échelonnée sur cinquante-huit ans, des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, recueil du patrimoine français, sont contemporains des recueils à usages touristiques<sup>891</sup>. Nodier, dans son introduction aux *Voyages pittoresques*, voit ainsi dans les monuments des révélateurs, dans leurs ruines, mêmes, de « ruines plus vastes, plus effrayantes à la pensée, celles des institutions qui appuyèrent longtemps la monarchie, et dont la chute fut le signal inévitable de sa chute. Ce ne sont pas seulement les catastrophes du temps qui sont écrites sur ces murailles abandonnées ; ce sont encore celles de l'histoire » ; le temps et ses destructions résonnent donc dans l'histoire portée par ses ruines ; mais à leur vue, « tous les souvenirs des jours écoulés se réveillent »<sup>892</sup> [fig 16]. Or, quelque « disposition mélancolique dans les pensées, quelque prédilection involontaire pour les mœurs poétiques et les arts de nos aïeux, le sentiment de je ne sais quelle communauté de décadence et d'infortune entre ces vieux édifices et la génération qui s'achève ; le besoin, peut-être assez général d'ailleurs à tous les hommes, de jouir de l'aspect fugitif d'un tableau que le temps va effacer. [...] ». Car « ce voyage n'est donc pas un voyage de découvertes ; c'est un voyage d'impressions, s'il est permis de s'exprimer ainsi. [...] », et la mémoire des hommes, « frappée d'un souvenir qui retentit à travers les siècles, rend à notre esprit l'histoire sensible et vivante »<sup>893</sup>. Ce « vaste ensemble », « au milieu de tant de monuments de la mort dont nos crayons conserveront le souvenir », puisque les monuments, appartenant à « l'ancienne institution de l'État »<sup>894</sup>, sont voués à la destruction. Mais les lithographies permettent de léguer le souvenir à « l'histoire des arts », à la patrie<sup>895</sup>. Contribuant au « sentiment national », le recueil des « impressions » faites par des monuments appartenant à « un ordre d'idées et des sentiments éminemment nationaux »<sup>896</sup>, s'inscrit dans le cadre de la fabrication, en France, d'une identité politique<sup>897</sup>.

---

<sup>889</sup>« se dit aussi des cahiers sur lesquels certaines personnes invitent des gens de lettres et des artistes à écrire de la prose ou des vers, à faire quelque dessin, ou à noter quelque air de musique » (*Dictionnaire de l'Académie Française (sixième édition)*, Paris, Ed. Firmin Didot frères, 1835).

<sup>890</sup>Antoine de Baecque et Françoise Mélonio, *Histoire culturelle de la France*, op. cit., p 390.

<sup>891</sup>Bien que ces recueils de lithographies, puis de photographies, regroupent des sites notables avec un commentaire souvent bien moins fournis que ceux des *Voyages pittoresques*. Cela dit, les albums souvenirs et les *Voyages* ont ceci de commun qu'ils participent de la fabrique d'une mémoire partagée.

<sup>892</sup>Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Ed. Didot l'Ainé, 1820, pp 1-2.

<sup>893</sup>*Ibid.*, p 5 (souligné par nos soins).

<sup>894</sup>*Ibid.*, p 8.

<sup>895</sup> Nous reviendrons sur les liens entre formation de l'histoire de l'art comme discipline, dans la France du dix-neuvième siècle, et la stabilisation de l'État-nation.

<sup>896</sup>*Ibid.*

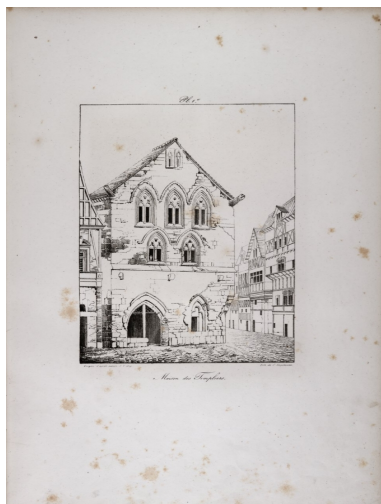
<sup>897</sup>Cf. Anne-Marie Thièsse, *La création des identités nationales*, op. cit.

Il est donc curieux de faire du souvenir, à l'instar d'Emmanuel Hoog, le domaine exclusif du privé<sup>898</sup>, tant les images, recueils, intitulés « souvenirs » ou prétendant œuvrer à les conserver, s'inscrivent dans un cadre plus général, pour ne pas dire politique<sup>899</sup>. Ainsi, le frontispice du recueil de lithographies intitulé *Souvenirs du vieux Paris*, représente le lys recouvert<sup>900</sup>, un chien dont on sait qu'il envoie à la fidélité [fig 17]. Plus généralement, le souvenir de la nation se perd dans les récits, les traditions merveilleuses, qui vivent toujours « parmi les simples pasteurs qui ont élevé leurs cabanes sur la place d'un palais qui n'a plus de nom »<sup>901</sup>.



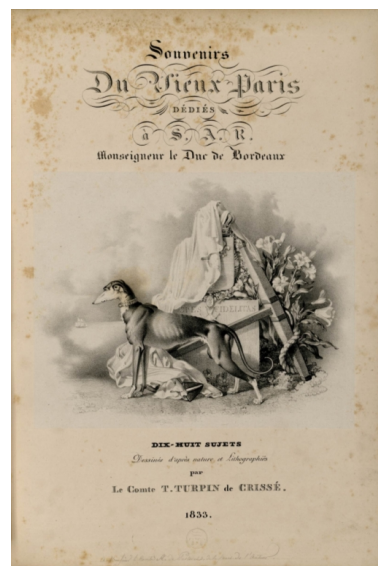
[fig 15]

Gavarni(auteur),Godefroy Engelmann (lithographe), *Barège pont de neige de 1827, (souvenir des Pyrénées)*. Lithographie. Bibliothèque municipale de Toulouse.



[fig 16]

*Maison des templiers*, in Ch.Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Impr. Didot l'Ainé, Paris, 1820.



[fig 17]

Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, *Souvenirs du vieux Paris dédiés à S. A. R. Monseigneur le duc de Bordeaux : dix-huit sujets dessinés d'après nature et lithographiés*, recueil de lithographies, 1833. Frontispice. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet.

Cet entrelacement des mémoires annonce peut-être les réflexions de Maurice Halbwachs concernant les cadres sociaux propres au rappel : « Je revenais là, comme Ravenswood au château de ses pères, j'avais eu des parents parmi les hôtes de ce château, – il y a vingt ans déjà ; – d'autres, habitants de la ville ; en tout, quatre tombeaux... Il se mêlait encore à ces impressions des souvenirs d'amour et de fêtes remontant à l'époque des Bourbons ; de sorte que je fus tour à tour heureux et triste tout un soir ! »<sup>902</sup>. Mémoire fiévreuse d'une passion et d'un temps révolu, fuite dans le rêve, sentiment de « morcellement », de « discontinuité »<sup>903</sup> se

<sup>898</sup>« L'histoire est scientifique, la mémoire est politique, le souvenir est privé. [...] Désormais tout se complique, cette combinaison explose » (Emmanuel Hoog, *Mémoire année zéro*, op. cit., pp 24-25).

<sup>899</sup>Il ne faut pas perdre de vue que pour une majeure partie du dix-neuvième siècle, la mémoire publique se pense, se « parle », dans le registre psychologique des impressions, des « souvenirs ». Ainsi Les manifestations républicaines de 1848 seront également à l'origine d'images nommées « souvenirs ».

<sup>900</sup>Cf. troisième partie de ce travail.

<sup>901</sup>Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, op. cit., p 2.

<sup>902</sup>Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2005, pp 95-96.

<sup>903</sup> Cf. la préface de *Sylvie* (Gérard de Nerval, *Sylvie*, op. cit., p 17).

mêlent au sentiment patrimonial<sup>904</sup> : l'« histoire de sa ville devient pour lui [l'historien antique] l'histoire de lui-même. Le mur d'enceinte, la porte avec sa vieille tour, les ordonnances municipales, les fêtes populaires, tout cela c'est pour lui une sorte de chronique illustrée de sa propre jeunesse et c'est dans tout cela qu'il se retrouve lui-même [...] »<sup>905</sup>, explique avec finesse Nietzsche dans sa *Seconde considération intempestive*, à propos de l'historien « antique ». Cet endroit où le souvenir des anciens et le souvenir individuel se rencontrent, c'est celui d'une histoire-mémoire, de l'histoire d'un peuple, d'une nation. Ce souvenir est par définition public, concernant parfois un « nous » plus vaste que « soi ». La ballade peut entraîner le rappel de souvenirs à caractère intime ; mais ceux-là, tels ceux éprouvés par le Nerval des *Promenades et souvenirs*, ne sont pas radicalement détachés de ce que nous qualifierions aujourd'hui de « mémoire collective »<sup>906</sup>.

Le souvenir est un trésor paradoxal. La ballade, les paysages, les sites susceptibles d'aider au rappel, participent d'un *topos* romantique, des « coteaux », des « bruyères fleuries », des « lieux charmants, beaux déserts ». Mais la ballade dans les lieux porteurs du souvenir témoigne aussi de la puissance du temps, emportant « nos pleurs, nos cris et nos regrets », daignant laisser quelque doux souvenir ; les lieux susceptibles de ressusciter le souvenir sont des *monuments* d'amours oubliés, s'effaçant comme un « monde » avec la mort de l'être aimé. L'être aimé pourrait bien reparaître, ses yeux brillant comme autrefois : le personnage mis en vers par Musset lève malgré tout les yeux vers les étoiles<sup>907</sup>. Pour le poète, il ne faut pas se refuser au souvenir, et ce malgré le caractère presque effacé, irrémédiablement révolu, puisque,

*Je me dis seulement : " À cette heure, en ce lieu,  
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle. "  
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,  
Et je l'emporte à Dieu !<sup>908</sup>*

Le personnage imagine souffrir en revenant voir le tombeau de la morte ; mais celui-ci reconnaît qu'après avoir tant souffert, sa cicatrice devient pourtant douce à sentir. Aussi se détourne-t-il de la tentation d'une résurrection du souvenir et du « simulacre humain »<sup>909</sup>, contre l'oubli de recouvrement et contre l'épaisseur du temps, puisque le temps, justement, ne

<sup>904</sup>« On a tant fait pour Versailles et tant pour Fontainebleau... pourquoi donc ne pas relever ce débris précieux de notre histoire ? » (à propos du château de Saint-Germain). Gerard de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p 98.

<sup>905</sup>Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1998 pour la présente édition, p 96.

<sup>906</sup>La notion ayant sa propre historicité, nous avons préféré maintenir les guillemets.

<sup>907</sup>« Et pourtant, j'aurais pu marcher alors vers elle./Entourer de mes bras ce sein vide et glacé./Et j'aurais pu crier : Qu'as-tu fait, infidèle, Qu'as-tu fait du passé ?/Mais non, ; il me semblait qu'une femme inconnue/Avait pris par hasard cette voix et ces yeux ; Et je laissai passer cette froide statue/En regardant les cieux. »

<sup>908</sup>Alfred de Musset, *Poésie complète*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Classiques, 2006 pour la présente édition.

marche pas sur les fleurs fanées. Dans ce poème, le personnage sait que les gens fleurissent et que le temps, inexorablement, recouvrira, le site même du souvenir. Reste peut-être le réconfort d'emporter avec soi, comme une chose ou un trésor, ce doux souvenir hors des pas du temps, entre hier, aujourd'hui, ni plus ni moins qu'un simulacre<sup>910</sup>.

\*

Les recueils de lithographies ne faibliront pas jusqu'à la généralisation de la photographie à partir des années 1850. A l'occasion du salon de 1859, Baudelaire a formulé sa fameuse critique de la photographie<sup>911</sup> et de son « narcissisme » supposé<sup>912</sup>. Ce n'est pas tant son attaque contre l'industrie au nom de l'art qui nous intéresse ici, que l'inventaire des fonctions données à l'image photographique : « Qu'elle enrichisse [la photographie] rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux »<sup>913</sup>. Rien de mieux pour la photographie que de devenir secrétaire de registre, que de décharger la mémoire. Rien de mieux également qu'être une mémoire désormais plus fiable que celle des livres : « Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie »<sup>914</sup>. Dans son versant public, la photographie poursuit en effet l'entreprise patrimoniale, avec les succès que l'on connaît<sup>915</sup>. Certains recueils pourraient être qualifiés de « mémoriels », la photographie étant à même de conserver le « souvenir des choses »<sup>916</sup>. Par exemple, les

---

<sup>909</sup>« Et pourtant j'aurais pu marcher alors vers elle./Entourer de mes bras ce sein vide et glacé, /Et j'aurais pu crier : " Qu'as-tu fait, infidèle, /Qu'as-tu fait du passé? » (*Ibid.*)

<sup>910</sup>« Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent; /Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,/Ni si ces vastes cieux éclaireront demain /Ce qu'ils ensevelissent) » (*Ibid.*)

<sup>911</sup>Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Ed. Librairie générale Française, Coll. Le Livre de Poche, 1999.

<sup>912</sup>*Ibid.*, p 364.

<sup>913</sup>*Ibid.*, p 365.

<sup>914</sup>*Ibid.* On voit que la fonction principale de la photographie oscille, dans la critique de Baudelaire, outre la fonction documentaire, entre d'une part une photographie comme *support* d'une mémoire personnelle, comme inductrice ou complément du souvenir individuel (« et rendre à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire »), d'autre part, une photographie assimilée à la sauvegarde du patrimoine (« archives de *notre* mémoire »). Aussi la photographie se trouve-t-elle d'emblée au carrefour des mémoires dites individuelles et des mémoires publiques ou partagées.

<sup>915</sup>À commencer par la fameuse « mission héliographique de 1851, puis, durant la seconde partie du dix-neuvième siècle, voir le travail de Séraphin-Médéric Mieusement.

<sup>916</sup>«[...] la photographie, en accusant dans leurs plus mystérieux rapports les effets de la lumière et de l'ombre, fut comme une révélation ; pour d'autres, elle devint la consécration des grandes lois de l'esthétique et le correctif des opinions erronées : à tous enfin elle apporta des renseignements d'une exactitude absolue, des méthodes sûres pour conserver le souvenir des choses, des éléments pour les créations de la fantaisie, et chacun put saluer dans la découverte nouvelle une force de plus ajoutée à l'art agrandi » (introduction de Disdéri et Lafon de Camarsac, *L'art de la photographie*, Paris, 1862, p 26).

*Souvenirs du siège de Paris*, album photographique, hérite directement de cette tradition topographique ; recueillant les images de ruines vides des acteurs, étrange site d'une histoire figée par la logique héritée de l'album [fig 18]. Contrairement aux images directement intitulées directement « souvenirs », les images recueillies dans ces albums contiennent peu d'éléments narratifs, elles ne racontent pas, se contentant de montrer des lieux, ou des personnes, des éléments propices à l'induction du souvenir : « Ces [...] épreuves photographiées n'ont été reliées & conservées que pour garder le souvenir de mon séjour chez les nègres du Soudan »<sup>917</sup> peut-on lire en *nota bene* de l'un des albums conservées à la Bibliothèque nationale de France [fig 19].

Cependant, à l'émancipation progressive du concept d'individu tout au long du dix-neuvième siècle répond bel et bien celle d'une conception privée du souvenir. Il est vrai que le partage public/privé se voit développé et accentué sous le Second Empire, mouvement correspondant alors au développement bourgeois d'un « espace à soi », ainsi que le rappelle Quentin Deluermoz<sup>918</sup>. C'est vraisemblablement dans la seconde partie du siècle que s'accélère la diffusion d'un versant privé de l'album : les albums familiaux de Disderi revêtent en effet un caractère exclusivement privé, « personnel du personnel », côtoyant les mosaïques et autres albums visant à rassembler les grandes figures du temps [fig 20]. La photographie personnelle, popularisée par le format en carte de Disderi, se diffuse dans les milieux aisés. Le souvenir devient en quelque sorte *propriété* du moi. Aussi Littré distingue-t-il non seulement, dans ses définitions du souvenir, la faculté même de la mémoire, « ce qui fait conserver la mémoire de quelque chose, de quelqu'un »<sup>919</sup>, mais également un « cadeau que l'on fait en partant, pour laisser le souvenir de soi à la personne que l'on quitte »<sup>920</sup>. Les images, les choses, se substituant aux fragiles souvenirs, participant d'une mémoire familiale, individuelle, intime, peuvent alors se conserver, s'échanger, s'offrir, s'accumuler. Ainsi, au souvenir substantivé de la première partie du dix-neuvième siècle répondait celui, chosifié, de la vie moderne du Second Empire.

Jusqu'à quel point les objets recueillis *pour* la mémoire, images, documents, monuments, témoignages et photographies peuvent-ils alors être appréhendés comme *du* souvenir, se substituant ainsi aux images de la mémoire individuelle ? Dans son *De l'intelligence*,

---

<sup>917</sup>Louis-Pierre Vossion, *Souvenir de Khartoum et du Soudan égyptien*, 1881-1882, Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction.

<sup>918</sup>« Là s'approfondit une nouvelle expérience de l'individu, dont témoignent plusieurs indices : ainsi de l'essor de la pratique diariste, celle de Eugénie Guérin, Caroline Brame, Lucile Le Verier, qui confiaient leurs états d'âme à leur journal intime ; de la photographie personnelle, qui se diffuse plus largement après son exploitation en format carte de visite par Disderi en 1854 [...]. Le « moi » fit alors l'objet de scrutations et de sentiments d'une intensité neuve ». (Quentin Deluermoz, *Le crépuscule des révolutions*, 1848-1871, Paris, Ed. Seuil, Coll. Histoire, 2012, p 225) Ainsi que le rappelle l'auteur, ce mode de vie bourgeois, tourné vers l'individu et le « moi », se distingue de celui caractérisé par la naissance du mouvement ouvrier des journées de juin 1848, sévèrement réprimé, comme on le sait, par la Seconde République.

<sup>919</sup>Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Ed. Hachette, 1889.

<sup>920</sup>*Ibid.*

Hippolyte Taine revient sur la distinction entre image, souvenir et sensation : si la sensation fortifie l'image du souvenir<sup>921</sup>, s'il y a entre les deux une « ressemblance extrême »<sup>922</sup>, il n'en reste pas moins nécessaire de les distinguer. Car l'image n'est qu'un fantôme<sup>923</sup>, puisqu'« il ne s'agit pas de prendre une image pour une sensation »<sup>924</sup>. C'est le paradoxe d'images ayant à la fois la « pâleur de l'image du rêve »<sup>925</sup>, mais pouvant faire perdre, maniées à l'excès, la distinction entre le réel et l'imaginaire<sup>926</sup>. Taine, soucieux peut-être de ne point rompre avec les théories antérieures, définit donc la mémoire de la manière suivante « On peut donc la définir une répétition ou résurrection de la sensation, tout en la distinguant de la sensation, d'abord par son origine, puisqu'elle a la sensation pour précédent, tandis que la sensation a pour précédent l'ébranlement du nerf, ensuite par son association avec un antagoniste, puisqu'elle a divers réducteurs [...]. Arrivés là, nous comprenons sa nature ; en ressuscitant la sensation, elle la remplace ; elle est son *substitut*, c'est-à-dire une chose différente à certains égards, semblable à d'autres [...] »<sup>927</sup>.

L'idée d'un souvenir comme substitut fait lui-même écho au rôle donné par certains théoriciens à la photographie : en effet, si le souvenir est déjà un substitut de la sensation, la photographie peut à son tour se substituer à celui-ci pour répéter fidèlement le passé. La fidélité à la nature, critiquée par la menu dans le texte de Baudelaire, est ainsi utilisée pour démontrer, au contraire, la *valeur* de l'image photographique. Pour Etienne-Jules Marey, la sincérité descriptive de la photographie permet non seulement une approche inédite des sciences naturelles, sciences comparatives, cela pour le double intérêt de permettre une fidélité mimétique et d'être support exceptionnel de mémoire. En effet, « C'est le plus souvent dans notre mémoire que nous cherchons les éléments de ces comparaisons. Or quoi de plus infidèle que nos souvenirs ? La meilleure mémoire ne représente que ce que l'on a attentivement observé, ce qui a vivement attiré l'attention. En outre, chacun de nous a éprouvé les effets désastreux du temps sur la mémoire : non seulement l'effacement graduel des souvenirs, mais la transformation des faits ou des images, sous l'influence d'autres faits ou d'autres images qui viennent se confondent avec eux »<sup>928</sup>. Marey déprécie par conséquent les images du souvenir, voyant dans l'intervalle entre l'objet mémorisé et l'objet réel le signe d'une fragilité. C'est tout justement dans le constat d'une imprécision de la mémoire individuelle, d'une limite, que la photographie devient littéralement de la mémoire : « La

<sup>921</sup>Hippolyte Taine, *De l'intelligence, tome I* (sixième édition), Paris, Ed. Hachette, 1892, p 87.

<sup>922</sup>*Ibid.*, p 85.

<sup>923</sup>*Ibid.*, p 86.

<sup>924</sup>*Ibid.*, p 89.

<sup>925</sup>*Ibid.*, p 107.

<sup>926</sup>*Ibid.*, p 91.

<sup>927</sup>« Des images d'un certain genre constituent les souvenirs, c'est-à-dire la connaissance des événements passés. » *Ibid.*, p 127.

<sup>928</sup>Etienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, Ed. Masson, 1884, p 3.



photographie, comme toutes les représentations graphiques, est une mémoire fidèle qui conserve inaltérées les impressions qu'elle a reçues »<sup>929</sup>. Dans une conception de la mémoire encore marquée, en dépit des critiques de Théodule Ribot, par l'idée d'une impression<sup>930</sup>, il semblait logique de comparer mémoire individuelle et image photographique, elle-même plus fidèle que les impressions lithographiques figurant sur les *Voyages pittoresques*. Aussi, si comparaison formelle il y a entre images photographiques et images du souvenir, c'est au détriment des dernières, la première étant contrairement à la seconde envisagée comme immuable.



[fig 18]

Jules Théodore Delisle, *Souvenirs du siège de Paris*, 1871, album de 20 photographies d'après des négatifs sur verre au collodion ; 35 x 43 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie



[fig 19]

In Louis-Pierre Vossion, *Souvenir de Khartoum et du Soudan égyptien*, 1881-1882, Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction.



[fig 20]

Disderi, *Mosaïque*, photographie, Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe 1770-1870. Vol. 146 (pièces 17438-17537), Second Empire. Bibliothèque nationale de France.

Mais symétriquement, comment une copie extérieure, sans effets ni affects, pourrait-elle se substituer aux images suscitées par la mémoire individuelle ? Dans *Le cerveau et ses fonctions*, Jules Luys use de l'analogie entre rétention et photographie<sup>931</sup>. Cette analogie, bien que critiquée plus tard par Théodule Ribot<sup>932</sup>, ne témoigne pas moins d'une certaine concomitance entre la reproduction mécanique de l'image et la physiologie de la mémoire.

<sup>929</sup> *Ibid.*

<sup>930</sup> Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1906 (1881 pour la première édition), p 27.

<sup>931</sup> Jules Luys, *Le cerveau et ses fonctions* (sixième édition), Paris, Ed. Felix Alcan, 1888, p 106.

<sup>932</sup> Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, op. cit., pp 3-4.



Comme un contrepoint à cette vision mécaniste de la mémoire, réduisant le souvenir au mécanisme de rétention d'une image, le philosophe nietzschéen Lucien Arréat met quant à lui l'accent sur le caractère dynamique de la mémoire : « Les images ne sont pas des clichés morts, nous devons les concevoir comme des états actifs, aptes à former des groupements variables à l'infini »<sup>933</sup> ; de même, « le tableau qu'on se rappelle n'est pas la copie du tableau original ; on refait une scène en se souvenant, et on ne la refait pas sans y changer quelque chose »<sup>934</sup>. En creux de la photographie, l'accent est donc mis sur le caractère mouvant du souvenir, sur sa reconstruction sensible. Selon Théodule Ribot<sup>935</sup>, la mémoire psychique est la forme la plus « complexe et la plus instable de la mémoire »<sup>936</sup>. Dans son *Essai sur l'imagination créatrice*, Ribot, prenant l'exemple du peintre Fromentin, souligne le caractère fluctuant des images du souvenir<sup>937</sup> (même s'il existe selon lui des moments où le souvenir peut être adéquat<sup>938</sup>). Pour l'auteur des *Maladies de la mémoire*, l'analogie d'une rétention passive et extérieure de l'image par la photographie ne peut donc s'appliquer au fonctionnement de la mémoire biologique<sup>939</sup>. A la différence de l'image photographique, le souvenir est donc conçu, dans la dernière partie du dix-neuvième, comme mouvant et dynamique. De ce point de vue, il s'oppose par conséquent à la reproduction mécanisée, au cliché photographique.

\*

L'aspect mouvant du souvenir pose problème lorsque ce caractère entraîne implique la dispersion, l'étiollement, la dilution. C'est ce qui arrive par exemple à Hugues Viane, le héros de *Bruges-la-morte* : en dépit d'une ville lui servant chaque jour d'inductrice du souvenir, il ne parvient pas à garder en lui l'image du souvenir de son épouse défunte. Dès lors, le héros est soumis à la tentation de substituer l'image intérieure au cliché extérieur. Après dix années d'un bonheur « à peine senti »<sup>940</sup>, sa jeune épouse meurt ; le héros du roman vit à Bruges, deux pièces de sa maison contenant « trop de trésors, trop de souvenirs d'Elle et de l'autrefois »<sup>941</sup>.

---

<sup>933</sup>Lucien Arréat, *Mémoire et imagination, Peintres, musiciens, poètes et orateurs*, Paris, Ed. F. Alcan, 1895, p 1.

<sup>934</sup>*Ibid.*, p 103.

<sup>935</sup>Nous parlerions aujourd'hui de « mémoire épisodique ».

<sup>936</sup>Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, op. cit., p 34.

<sup>937</sup>« On le constate [les altérations du souvenir], lorsque après quelque temps, on est mis en présence de l'objet primitif et que la comparaison entre le réel et sa représentation devient possible. » (in Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1900, p 15).

<sup>938</sup>Théodule Ribot, *Psychologie des sentiments*, op. cit., p 164.

<sup>939</sup>Une image, fut-elle mentale, ne suffit pas à être considérée à elle seule comme souvenir : il faut que l'image puisse « pousser les ramifications dans divers sens, susciter des états qui les rattachent comme faisant partie d'une série plus ou moins longue qui aboutit au présent ; en d'autres termes, elles sont localisées dans le temps » (Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, op. cit., pp 34-35).

<sup>940</sup>Georges Rodenbach, « Du silence », in *Le règne du silence, poème*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891, p 53.

<sup>941</sup>*Ibid.*, p 58.

Toutes les reliques de la morte sont visibles, jusqu'à la mèche de cheveux laissée étalée « et visible comme la portion d'immortalité de son amour »<sup>942</sup>. Il s'agit pour Hugues Viane de tout sacrifier à la présence du même, de refuser le voilement du deuil et du temps, et donc de celui de l'oubli ; l'insondable immobilité des canaux de la ville de Bruges renvoie à la présence éternelle de la mort, l'impulsion de la mer comme celle du cœur ne battant plus<sup>943</sup>, tout cela conjurant l'altérité d'un « après » au profit d'un présent éternel. Vient néanmoins le constat d'une altération du souvenir, marque irrémédiable du temps : dans une promenade, cherchant en lui « le souvenir de la morte », Hugues voit dépérir ses souvenirs « comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore »<sup>944</sup>.

Fernand Khnopff, qui réalisa le frontispice du même livre de Rodenbach, proposera en travaillant à partir d'une photographie une image de l'entrée du béguinage aux teintes pastels [fig 22], transposition peut-être concrète d'une impression d'étiollement du souvenir<sup>945</sup> :

*Combien de souvenirs, mais si vite oubliés !  
La rivière bientôt dilue en son eau triste  
Le reflet balancé des heureux peupliers,*<sup>946</sup>

Les souvenirs ne peuvent éternellement se dérober de l'oubli. Plus ces images mentales deviennent floues, grises, plus il devient nécessaire au personnage de faire reposer la mémoire sur des images matérielles, sur des substituts. Quelques vers issus du recueil *Le règne du silence*, poème de Georges Rodenbach :

*Sur les tableaux pendus aux murs, dans la mémoire  
Où sont les souvenirs en leurs cadres déteints,  
Paysages de l'âme et paysages peints,  
On croit sentir tomber comme une neige noire.*<sup>947</sup>

Comment un supposé « substitut » tel que la photographie, peut-il susciter l'émotion de cette « neige noire » tombant de Rodenbach, émotion a priori singulière, alors qu'elle se veut, pure rétention mécanique, un contenu documentaire, une impression sans affects, reproductible à l'infini ? Les cinquante-quatre similigravures contenues dans *Bruges-la-Morte*, ajoutées après

---

<sup>942</sup>*Ibid.*, p 61.

<sup>943</sup>*Ibid.*, p 70.

<sup>944</sup>*Ibid.*, p 74. On retrouve cette même idée dans un poème du *Règne du silence*, « Au fil de l'âme » : « Combien de souvenirs qui sont des pastels nus/Portraits évaporés dont se brisa le verre » (Georges Rodenbach, *Règne du Silence*, poème, op. cit., p 99).

<sup>945</sup>Sur les rapports entre F. Khnopff et le photographie Gustave Hermans : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Gustave-Hermans-inspirateur-de-Fernand-Khnopff.pdf>

<sup>946</sup>Georges Rodenbach, *Le règne du silence*, poème, op. cit., p 108.

<sup>947</sup>Georges Rodenbach, « Du silence », in *Le règne du silence*, poème, op. cit., p 196.

coup, images essentiellement topographiques d'une Bruges quasi vide proviennent pour la plupart d'albums [21]. Ces photographies, destinées originellement à la production d'albums documentaires, portent en elles les mêmes défauts qu'aurait relevés Baudelaire : produits de l'industrie, tournées vers une fonction documentaire, leur vérisme s'oppose *a priori* à la sensibilité comme à l'imagination. Si le statut des photographies de *Bruges-la-Morte*, a été largement interrogé<sup>948</sup>, il paraît nécessaire de souligner que le livre met en scène, par l'interaction d'une intrigue, d'un texte, et de repères photographiques, ce qui pourrait constituer en une recreation, ainsi que l'avance Rodenbach lui-même, d'une « présence et influence de la Ville ». Canaux, entrée du béguinage, Grand-place : l'ensemble de ces similigravures entretient avec le récit un rapport de décalage<sup>949</sup>, si bien que l'on peut parler d'un jeu entre le vu et le su, entre le lieu figuré et l'orientation donnée à l'action. Cela dit, ces photographies n'illustrent pas l'action en cours. Elles fonctionnent, plutôt, comme des repères de mémoire : établissant ces repères topographiques, le livre recueille, met en scène les balises nécessaires à la remémoration des sentiments du protagoniste, pour qui la présence de la Ville se confond avec celle de la morte.

Dans la *Psychologie des sentiments*, Ribot cherchera à combattre, selon la formule d'Alfred Binet dans *L'Année psychologique*, l'« intellectualisme »<sup>950</sup> de la psychologie, afin entre autres de circonscrire les états où le souvenir de l'état affectif se donne bel et bien comme tel. Dépréciant le souvenir comme substitut, le psychologue s'intéresse alors aux conditions de possibilité de la reviviscence de ce qu'il nomme alors une « mémoire affective ». Ribot constate néanmoins que chez certains cas, la douleur morale peut être aussi vive que l'état initial et que la médiation n'est pas uniquement visuelle<sup>951</sup>. Aussi façonne-t-il à la suite de Taine l'idée d'une mémoire affective<sup>952</sup>. Pour Ribot, la mémoire affective peut être abstraite, « représentation schématique, semi-abstraite, semi-concrète, formée par l'accumulation de ressemblances grossières et élimination des différences [...] » ; cette mémoire est effectivement « un signe, un simulacre, un substitut de l'événement réel, un état intellectualisé qui se surajoute aux éléments purement intellectuels de la représentation, et rien de plus »<sup>953</sup>. Mais, d'un autre côté, la mémoire affective peut être « vraie et concrète », elle peut bel et bien

---

<sup>948</sup>Cf. Marianne Bouchardon, *Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : Bruges-la-Morte de Rodenbach* In : *À la rencontre. : Affinités et coups de foudre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

<sup>949</sup>« Dans la plupart des cas la photographie entretient avec le texte des relations indirectes, les effets produits sont fonction d'un déphasage. Au chapitre III, le héros songe à l'inconnue qui semble réincarner son épouse. Pour matérialiser sa personne, il lui suffit de « contempler en sa mémoire le vieux quai de l'autre jour » (p82) où leur première rencontre eut lieu. Cette référence à la remémoration – proche ou lointaine – et à la ressemblance, est illustrée par la photo contrastée d'un canal où abondent les reflets [...] » Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand, préface de *Bruges-la-Morte* (in Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1998, p 22).

<sup>950</sup>A. Binet. « Psychologie des sentiments » in *L'année psychologique*, 1896, vol. 3, n° 1, pp. 552-577.

<sup>951</sup>Théodule Ribot, *La psychologie des sentiments*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1896, p 151.

<sup>952</sup>Jean-Francois Perrin,. « Taine et la mémoire involontaire », in *Romantisme*, 1993, n°82. Aventures de la pensée, pp. 73-81. url : [web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1993\\_num\\_23\\_82\\_591](http://web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1993_num_23_82_591).

<sup>953</sup>Théodule Ribot, op. cit., pp 160-161 souligné par nos soins.

désigner la reviviscence, « de l'état affectif lui-même, comme tel, c'est-à-dire ressenti »<sup>954</sup>. Alors, comment redonner à un souvenir sa pleine affectivité ? L' « idéal de tout souvenir, ajoute Ribot, c'est, en gardant sa marque déjà éprouvée, d'être adéquat, dans la mesure du possible, à l'impression originale »<sup>955</sup>. Or, celui-ci avance que la reviviscence d'une image, des conditions locales ou temporelles du souvenir, substituts de l'événement passé, ne suffisent pas à faire relever le souvenir d'une mémoire affective. A l'image et aux circonstances, il manque en effet un troisième terme en la charge affective, même.

Dès lors, ce n'est pas seulement la suggestion d'images mentales, à la manière d'un Khnopff [fig 22], qui permettrait de dépasser les clichés, de produire ce qui pourrait s'apparenter à une image du souvenir affectif. En revanche, les similigravures contenues dans *Bruges-la-morte*, arrachées au contexte des albums touristiques, sont dotées de ce qui nous semble relever d'une charge affective. Les photographies, plus que des illustrations de l'intrigue, fonctionnent comme des inducteurs d'une « mémoire affective » recouvrée. Produits de la reproduction mécanisée, les similigravures se singularisent, fonctionnant aux yeux du lecteur comme autant d'inducteurs possibles des « souvenirs » du protagoniste. Car les photographies contenues dans le roman viennent en quelque sorte apporter un éclairage différent, plus complexe, sur la relation entretenue entre la photographie et la mémoire. Le roman transfigure ces photographies, il les arrache au cliché, à la copie, si bien que dans une image, par « contagion des eaux mieux voisines », c'est effectivement toute « l'influence de la Ville », « l'ombre des hautes tours allongée sur le texte », que l'on imagine retrouver par un curieux effet de trompe-l'œil, une fois l'histoire humaine « évaporée »<sup>956</sup>. En donnant cette charge aux images, en les affranchissant de la superficialité du cliché touristique, dans ce mi-chemin, dans une promenade, Rodenbach met donc en scène une sorte de topographie de la mémoire affective du personnage<sup>957</sup>.

Le problème consistant à donner une charge affective aux images issues de la reproduction mécanisée dépasse largement les bornes du dix-neuvième siècle. S'il est parfois risqué de pratiquer quelque chose comme une comparaison, il reste que certaines images sont visiblement traversées par les mêmes problèmes. En dépit de la différence des médiums, certaines desdites images participent d'un même régime, c'est-à-dire qu'elles partagent des origines et des préoccupations communes. Ainsi, l'association faite par Andreï Tarkovski entre les *Chasseurs dans la neige*, de Bruegel, les mesures de Bach, la projection par Kelvin d'une

---

<sup>954</sup>*Ibid.*

<sup>955</sup>*Ibid.*, p 163.

<sup>956</sup>Stéphane Mallarmé : « Votre histoire humaine si savante par instants s'évapore ; et la cité en tant que fantôme élargi continue, on reprend conscience aux personnages, cela avec une certitude très subtile qui instaure un pur effet » (in Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p 292).

<sup>957</sup>Double concrétisation. Dans le récit, concrétisation ratée : Jane doit devenir la morte, la copie ne parvenant pas, symboliquement, à devenir l'original, Hugues vient à la tuer *littéralement*.

sorte de film-souvenir, porte, participe d'une volonté similaire, consistant donc à donner une charge affective aux images issues de la reproduction mécanisée. Dans *Solaris*, la neige du tableau de Bruegel figurant dans l'une des pièces de la station entre en rapport avec celle figurant sur le film-souvenir montré par Kelvin à Harey [fig 24]. En fait, les deux images entretiennent alors une identité intime : les deux sont des *promenades*, reprises, peut-être, du *topos* romantique reliant promenade et ressouvenir. Ainsi, la première ballade est représentée à l'image, c'est-à-dire dans le tableau même, ce sont les chasseurs, les chiens, les sentiers menant aux maisons ; la seconde est quant à elle suggérée par le parcours de la caméra : on entre dans le tableau comme Diderot s'imaginait peut-être parcourir *La nuit : un port de mer au clair de lune*, ce fameux tableau de Vernet. Aussi les images, plus que des clichés morts, se ressentent-elles autant qu'elles se voient. Elles se veulent doublement « impression » : *surimpression* formelle [fig 24] sur laquelle s'ajouterait une impression émotionnelle. En regardant Bruegel filmé par Tarkovski, le spectateur doit imaginer « sentir tomber la neige noire ». Comme le personnage de *Solaris* confond la copie d'Harey, s'*étourdissant* dans ce qui relève de la substitution d'une substitution (substitution des images du souvenir par la photographie, substitution de la photographie par un double de chair et d'os), le spectateur doit se laisser aller à confondre ces images concrètes avec celles, intimes et chargées d'affect, du personnage. A-t-on déjà vu des eaux dormantes du point de vue de la mauvaise conscience de Kelvin ? [fig 23] A-t-on regardé ces quelques photographies de Bruges avec les yeux, et donc les souvenirs, du veuf Hugues Viane, épris d'une ville fantôme ?<sup>958</sup>



[fig 21]



[fig 22]

Fernand Khnopff, *Souvenirs de Bruges, Entrée du béguinage*, pastel, 1904, Hôpital Saint Jean, Bruges.



[fig 23]

\*

Dans *Bruges-la-Morte*, c'est au moment de l'altération du souvenir qu'Hugues Viane rencontre le double, « même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la

<sup>958</sup>Cette problématique de la substitution de la mémoire sera évoquée, dans sa composante « spectaculaire » dans le chapitre suivant, soit « l'oubli comme excès de mémoire ».

chevelure »<sup>959</sup>, double ressemblant à la morte<sup>960</sup> ; c'est là qu'il commence à se laisser aller à ses fantasmagories intérieures. Le cliché entame alors un procès de substitution, culminant avec la reviviscence du « miroir »<sup>961</sup> ; alors, la présence du passé ressuscité se confond avec celle de l'oubli :

« Les yeux, comme des phalènes, ont tout oublié ; les angles noirs, les vitres froides, la pluie, au-dehors, et l'hiver, les carillons sonnans la mort de l'heure – pour ne plus papillonner que dans le cercle étroit de la lampe !<sup>962</sup>»

Plus que l'espace, l'oubli concerne le temps, pris dans le mouvement de sa propre réversibilité, dans son propre recommencement. Ainsi, ce moment d'oubli de soi entraîne la recherche éperdue de la ressemblance, là où elle ne peut résider : Jane, la copie, n'est de substitut qu'au travers le miroir narcissique du héros, qui, comme le personnage de *Mon coeur pleure d'autrefois*, cherche par le reflet à embrasser l'affect passé [fig 1]. Là réside un danger propre au ressouvenir : Hugues, en espérant voire ressurgir le passé même, cherche paradoxalement à s'y oublier. Mais qu'entendre par « s'oublier » ?

En fait, l'oubli de soi-même est duplice : au seizième siècle, s'oublier soi, c'est oublier sa patrie, c'est oublier Dieu<sup>963</sup>. S'oublier, c'est à la fois perdre sa dignité, manquer à quelqu'un de respect, se comporter indépendamment de qui l'on est, chercher à s'« étourdir & à s'oublier soi-même », « pour calmer la persécution de cet inexorable ennui, qui fait le fond de la vie humaine, depuis que l'homme a perdu le goût de Dieu »<sup>964</sup>. « S'oublier », selon le dictionnaire de Richelet, c'est se perdre, s'égarer, c'est manquer à son devoir. Ainsi, Hugues Viane se perd avec une actrice, il s'étourdit avec elle, et va jusqu'à oublier, par cela, sa propre dignité. Mais d'un autre côté, l'oubli de soi comporte également une facette positive : sous la plume de Thérèse d'Avila, cet oubli est le premier effet d'une union mystique entre l'âme et Dieu : « Elle ne pense ni à la félicité du ciel, ni à la vie, ni à l'honneur ; mais elle s'occupe toute entière de procurer gloire à Dieu. [...] Sans souci de tout ce qui peut arriver, elle vit, je le répète, dans un si admirable oubli de soi, qu'il semble qu'elle n'a plus d'être, et qu'elle voudrait n'être plus rien en quoi que ce soit, si ce n'est quand elle voit qu'elle peut concourir à augmenter, ne serait-ce que d'un degré, la gloire et l'honneur de Dieu [...] »<sup>965</sup>. Émergence, dans un sens religieux d'abord, d'un certain désir d'oubli, qui, au dix-neuvième siècle, se prolonge dans le rêve, dans la fantasmagorie. Au « fil de l'âme », on s'oublie devant les « fantasmagories intérieures »

<sup>959</sup> Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p 78.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p 70.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p 106.

<sup>962</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>963</sup> Nous vous renvoyons à la seconde partie de ce travail.

<sup>964</sup> Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Ed. Jean Anisson, 1694, p 51.

<sup>965</sup> *Lettres de Sainte Thérèse de Jésus, tome deuxième*, Paris, Ed. Jacques Lecoffre, 1861, p 15.

comme on s'oublie dans le sommeil<sup>966</sup>. Dans ses effets, la plongée dans les eaux dormantes ressemble à celle d'une descente dans le sommeil<sup>967</sup>.

Mais elle peut aussi s'approcher de l'hallucination. Ainsi, Hippolyte Taine décrit avec précision sa proximité du ressouvenir : « en cet état, on s'oublie, on a perdu conscience du présent, on est devant la fantasmagorie intérieure comme au théâtre devant une bonne pièce »<sup>968</sup>. Il s'agit, à la manière du personnage de *Bruges-la-Morte*, épris d'une femme semblable en tout point à sa défunte épouse, d'une hallucination plus ou moins consciente, puisqu' « on est dupe pour un instant de son demi-rêve, puis on cesse de l'être, puis on l'est encore »<sup>969</sup>. Hugues, pris dans le piège du souvenir comme oubli de soi, se laisse duper. Par cela il s'oublie, se croyant affranchi du temps et de l'espace, imaginant tenir là le moyen de ne plus voir, dans les canaux immobiles de la ville, les reflets de ses propres états d'âme. Tentation mise en poème par Baudelaire d'embrasser le « Népentès » ou la « bonne cigüe »,

*Pour engloutir mes sanglots apaisés  
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche  
L'oubli puissant habite sur ta bouche,  
Et le Léthé coule dans tes baisers*<sup>970</sup>

Étreinte, baisers, oubli de soi : les séductions de l'oubli comme annulant, un instant du moins, les effets du temps et de la corruption, du passé et du ressentiment, contournement halluciné, dans le cas d'Hugues Viane, de ce que Freud appellera alors le « travail du deuil »<sup>971</sup>.



[fig 24]



[fig 25]



<sup>966</sup>H. Taine, *De l'intelligence, tome second* (sixième édition), Ed. Hachette, Paris, 1892, p 47.

<sup>967</sup>« Et, doucement, on sent de l'eau dans sa mémoire/En qui s'est délayé tout ancien souvenir./Et c'est noyer son mal que d'ainsi s'endormir /On s'enfonce dans l'eau tranquille qui se moire/Pour aller reposer dans le néant du fond/Où plus rien, jusqu'à nous, du passé ne pleuvine ;/Et c'est, – ce bon sommeil où notre âme se fond –/D'une facilité d'oubli presque divine » (« Au fil de l'âme », in Georges Rodenbach, *Le règne du silence, poème*, op. cit., pp 176-177).

<sup>968</sup>H. Taine, *De l'intelligence, tome second*, op. cit., p 47.

<sup>969</sup>*Ibid.*

<sup>970</sup>Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf Poésie/Gallimard, 1972, p 193 (poème « Le Léthé »).

<sup>971</sup>Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Ed. Payot, 2011.

A la différence de l'idée positiviste, vivace, à partir de la seconde partie du dix-neuvième siècle, d'un souvenir du passé enfin fixé dans une photographie plus fidèle que les images du souvenir, la croyance en l'image, la confusion entre les choses et les souvenirs intimes, trompe et mène, dans *Bruges-la-morte* comme dans *Solaris*, à la torpeur, à l'aliénation. *Bruges-la-Morte*, œuvre fin de siècle, plus encore qu'une critique classique de la *mimesis*, met en effet en scène l'impossibilité d'une substitution des images intimes du souvenir par leurs manifestations concrètes. Ainsi, l'idée de donner chair aux apparences émane de l'intrigue même du roman : de même qu'Harey, puisant sa coiffure, ses vêtements, ses traits, dans une photographie gardée par Kelvin [fig 25], n'a de commun avec l'original qu'une relation d'apparence, Jane semble une copie visuelle de la morte. Comme une photographie fait image fidèle de la surface du modèle, Jane est un cliché, qui ne peut se confondre avec l'original que dans l'unicité de la mort, « les deux femmes identifiées en une seule »<sup>972</sup>. Dans les deux cas, la substitution échoue dans l'annulation de la copie et de l'original, effacement définitif de l'hier et de l'aujourd'hui. Déjà, le narrateur de *Sylvie* constatait le caractère absolument révolu du passé, les amours passés, aussi précise que fût la résurrection, ne survivant que dans les souvenirs du narrateur. C'est dans la recherche d'une totalité qu'Hugues se perd, cherchant à substituer les souvenirs pâlis, presque morts, incarnés par la ville grise, par un passé ressuscité dans ce qui ne peut être malheureusement qu'une copie, qu'un substitut. Le passé ne peut donc se donner que par fragments, par reconstructions, via par exemple des repères, inducteurs de souvenirs subitement arrachés au néant. En ce sens, il faut peut-être que les choses, les saveurs, un air, une photographie, ne ressemblent pas à la mémoire abstraite décrite par Ribot, cette mémoire de surface, ainsi coupée de la vie affective ; il faut en effet que les choses, collectées, soient à leur tour à même de conjurer l'opacité des mots, d'abolir l'« ordre du temps » (Proust)<sup>973</sup>, autrement dit. Paradoxalement, le désir de recouvrer la mémoire perdue correspond également celui de s'oublier, afin d'éviter peut-être de prendre la mesure l'insurmontable fossé placé entre le monde d'hier et celui d'aujourd'hui. En effet, au temps de la toute puissante Clio, régnant sur la mémoire historique des nations, une forme de désir d'oubli de soi, en partie expurgée de ses valences négatives comme de ses résonances religieuses, se développe. Dans les dernières lignes de cette partie, nous verrons que ce désir de l'oubli porte en lui une toute autre figure, objet de la cinquième et dernière étape de ce travail.

<sup>972</sup>L'impossibilité mimétique, dans les deux cas, relève d'un problème de focalisation : Jane ne s'identifie à Barbe que du point de vue de Hugues, et le problème vient d'une dissemblance de caractère ; Harey n'est Harey, non point à ses propres yeux, mais pour ceux de Kelvin, qui lui, laissera coïncider la copie et l'original. Mais, dans les deux cas, la copie d'une défunte, ne peut que mourir. C'est là, peut-être, que les deux copies s'identifient, enfin, à leurs originaux (Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p 270).

<sup>973</sup>Cf. *Le temps de la mémoire: le flux, la rupture, l'empreinte, textes réunis et présentés par Danielle Bohler*, Bordeaux, Ed. Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p 155.



## *De l'oubli d'étourdissement à l'oubli nécessaire : vers un « désir » d'oubli*

Dans ses *Métamorphoses*, Ovide décrivait Psyché affublée d'ailes de papillon. Les phalènes de Rodenbach, les *mimoïdes* de Stalinas Lem, si volatiles, disparaissent et s'oublient. *Le souvenir comme oubli de soi*, cette figure dont nous avons proposé l'étude à partir *Solaris* de Tarkovski, est caractérisée par trois motifs, par trois inflexions. Ces trois motifs, soit le paradoxe de Galatée, le souvenir comme résurrection, le souvenir comme substitution, sont nous semble-t-il liés à trois formes de l'oubli, recherche du moi dans des souvenirs *égarés*, volonté de ressusciter un passé *détruit* par le temps, désir de *s'étourdir* dans la substitution totale du présent par le passé. Trois formes d'oublis correspondant à trois acceptions distinctes du mot : oubli d'égarement, oubli de destruction, oubli d'étourdissement. Ces trois formes d'oubli, données à voir dans trois motifs, Harey/Galatée disant à « moi » sans le concours de la mémoire, Jane/Harey comme impossible résurrection du passé dans sa totalité, Kelvin/Hugues cherchant à s'étourdir dans la substitution contre nature de leurs images mentales par des images concrètes du souvenir, correspondent semble-t-il à trois moments historiques. Évidemment, au moment délicat de la synthèse, il paraît difficile de ne pas opérer de regrettables raccourcissements : imaginons toutefois, sans conférer au chiffre qui suivra quelque propriété magique, trois moments clés. Le premier moment, « classique », correspondrait à la naissance d'une psychologie de la mémoire sous le patronage de la *sensation* ; le second, « romantique », à celui d'un bouleversement du rapport au *temps* et d'un désir de recueillir l'ensemble de ses témoignages ; enfin, le troisième, « moderne », interrogerait le bien fondé, les motivations paradoxales de la *vénération* d'un passé, qui accumulé, ne « passerait plus »<sup>974</sup>. Trois moments correspondant non seulement à trois formes de l'oubli, mais aussi à trois conceptions distinctes quoique complémentaires du souvenir : souvenir *de*, souvenir pronominal et *transitif*, répétant par conséquent la sensation première, d'abord ; *un* souvenir, forme substantive s'émancipant de ladite sensation, ensuite ; souvenir *chosifié*, fétichisé, concrétisé, enfin. Dès lors, pourquoi, tout en « muséifiant » quotidiennement sa propre mémoire, Hugues Viane cherche-t-il paradoxalement à s'oublier ?

La fameuse réflexion de Paul Valéry concernant la mortalité des civilisations pourrait s'appliquer à l'*ethos* de la première partie du dix-neuvième siècle. Préserver, c'est chercher à redonner de la présence, c'est alors se saisir de « Ce vol de souvenirs fuyant à l'horizon »<sup>975</sup>, et chercher, pour un Schopenhauer par exemple, à arrêter la fuite du temps<sup>976</sup>. Or nous avons vu

<sup>974</sup>Nous faisons ici référence à un chapitre de *Mémoire année zéro*, « La France, un passé qui ne passe pas » (Emmanuel Hoog, op. cit.).

<sup>975</sup>Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p 389.

<sup>976</sup>Schopenhauer, *Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse (anthologie)*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1956, p 139.

que le désir de ne *pas* oublier était marqué, à la fin du dix-huitième siècle, par l'impossibilité du deuil<sup>977</sup>. En cela les premiers temps de l'entreprise romantique de préservation, ceux des *Voyages pittoresques...* ou des *Souvenirs du vieux Paris*, étaient caractérisés par une fidélité à un passé vécu comme mis à mal par les événements révolutionnaires. Aussi, à l'impossibilité romantique de *ressusciter* le passé tel qu'il fut, répondait l'ambition positiviste d'archiver celui-ci dans son entier. Ce geste romantique d'un *recueillement* (recueillement double : préserver et honorer le passé) de la mémoire de la nation est poursuivi, tout au long du siècle, grâce aux progrès de la technique. La préservation des *monuments historiques* est contemporaine, on le sait, contemporaine des premiers pas de la photographie. En la photographie se trouve concrétisée l'idée évoquée par Locke de peinture dormantes, peintures qui, de ce « nulle part », auraient trouvé un lieu, ainsi disponibles à loisir, sans la médiation du temps, par la seule force de l'attention, dans ces recueils de la mémoire humaine. Des albums de famille au *Musée imaginaire* de Malraux, le recueil vient alors réunir, comme mémoire, serait pour nous une mémoire, l'ensemble des souvenirs. Logiquement, les inducteurs du souvenir se confondent avec le souvenir induit, et, sur le plan du discours, ils s'y substituent parfois. Aussi ces souvenirs dormants, concrétisés par la photographie et compilés dans l'espace de l'album, du livre, du recueil, devenaient en quelque sorte pendants « positivistes » du *pathos* romantique d'une mémoire s'étiolant avec le temps. À l'idée d'un temps vécu dans son irréversibilité, temps du passage et de la préciosité des souvenirs sauvés, s'adjoint donc celle, cumulative, d'un temps des choses, de leur profusion, de leur accumulation.

Dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, cette reproductibilité à l'infini des objets, des œuvres, des documents, en brisait, ainsi que l'observera Walter Benjamin au siècle suivant, l'aura, cette « apparition unique d'un lointain, si proche soit-il »<sup>978</sup>. De là provient peut-être une partie de l'attitude dite « fin d'un siècle », telle qu'on la trouve notamment chez Hugues Viane : le sentiment d'une impossibilité *subjective* de ressusciter le passé cohabite avec l'ambition *objective* de créer l'archive du monde, le désir d'oublier le monde d'aujourd'hui avec la volonté de préserver intégralement celui d'hier. Des Esseintes cherche à oublier la vie moderne<sup>979</sup> ; Hugues Viane entreprend d'oublier le passé récent en contournant le deuil pourtant nécessaire d'un passé révolu. Au sentiment romantique d'une fuite du temps, la reproductibilité technique issue de la révolution industrielle répondait par la proximité permanente du passé archivé, accumulé, ainsi rendu accessible au plus grand nombre. Peut-on encore vivre tout en vénérant le passé ? Cette volonté paradoxale d'affranchissement, d'oubli,

---

<sup>977</sup> Nous renvoyons le lecteur à la partie précédente de ce travail.

<sup>978</sup> Walter Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p 182.

<sup>979</sup> « Il faudrait pouvoir s'empêcher de discuter avec soi-même, se dit-il douloureusement ; il faudrait pouvoir fermer les yeux, se laisser emporter par ce courant, oublier ces maudites découvertes qui ont détruit l'édifice religieux, du haut en bas, depuis deux siècles » (Huysmans, *À rebours*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 1977, p 344.)

fut formulée par F. Nietzsche dès 1874 : « Quand enfin la mort apporte l'oubli tant désiré, elle dérobe aussi le présent et la vie. Elle appose en même temps son sceau sur cette conviction que l'existence n'est qu'une succession d'événements passés [...] »<sup>980</sup>. Dès lors, le problème moderne d'un sentiment de trop plein, d'un besoin d'oubli, naissait d'une part des capacités techniques de la modernité champ de cette réification de « souvenirs » multipliés par la reproduction mécanisée et démocratisés par l'instruction<sup>981</sup>, et d'autre part d'un bouleversement du rapport au temps. Plus que d'une fuite, le temps devient synonyme d'une accumulation pure et simple de souvenirs (histoire-mémoire). Le désir d'oubli, encore désir d'étourdissement aux conséquences ambiguës dans l'esthétique fin de siècle, devient synonyme, chez Nietzsche l'intempestif, d'un désir de vivre, autrement dit d'une nécessité vitale. Nietzsche, lecteur de la recherche psychologique de son temps, élabore sa *Seconde considération intempestive* en étroite parenté avec les idées développées entre autres par Ribot, pour qui « une condition de la mémoire », c'était l'oubli ». Seulement, Nietzsche déplaçait cette observation sur le terrain de la critique<sup>982</sup>, établissant, pour paraphraser Harald Weinrich, des « forces nouvelles puisées dans l'art de l'oubli »<sup>983</sup> et faisant acte, enfin, d'une homologie fameuse entre mémoire individuelle et conscience historique<sup>984</sup>. « Tout souvenir, si net qu'il soit, subit un énorme raccourcissement »<sup>985</sup>, écrivait Ribot dans ses *Maladies de la mémoire* : l'archivage du passé, fût-il fait avec « fidélité et amour »<sup>986</sup>, mais connaissant alors de moins en moins de « raccourcissements », inspire un sentiment allant à rebours de la triomphante histoire-mémoire, sentiment d'excès que nous proposons d'étudier, par l'intermédiaire de figures, dans la toute dernière partie de ce travail<sup>987</sup>.

---

<sup>980</sup>Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, op. cit., pp 76-77.

<sup>981</sup>C'est peut-être ce que reprochait, déjà, Baudelaire à la photographie et son procédé mimétique : comment, dans ce cas, viser le vrai, si, privée d'imagination qui en est la condition de possibilité, la photographie par cela même devient impuissante à rendre compte de la sensibilité ? Aussi Baudelaire critiquant la photographie jugeait-il impropre d'établir comme critère artistique la fidélité à une nature, qui non seulement devenait fautive, mais n'avait plus grand-chose à voir avec celle exaltée par Diderot. La fidélité à la nature n'est plus la redécouverte d'une langue cachée, parole de l'origine, même ; la fidélité critiquée par Baudelaire est celle de la reproduction mécanisée, reproduction que Walter Benjamin, au siècle suivant, identifiera à la perte de l'*aura*, exclusion de l'art au profit de l'industrie.

<sup>982</sup>Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, op. cit., p 98.

<sup>983</sup>Harald Weinrich, *Léthé*, op. cit., p 175.

<sup>984</sup>Au dix-neuvième siècle, la mémoire publique semble se penser dans la *langue de la psychologie*. Parler de « tournant « psychologique » ne signifie pas, au dix-neuvième siècle, tournant « privé » ; la forme d'un désir d'oubli, esquissée en creux de ces deux motifs, bien qu'essentiellement pensée dans le champ du vécu individuelle, n'entre pas moins en résonance avec un certain esprit du temps. Wilhelm Wundt développe une psychologie des peuples, annonçant, peut-être, les positions nationalistes de la fin de la fin du dix-neuvième siècle.

<sup>985</sup>Ribot, *Les maladies de la mémoire*, op. cit., p 44

<sup>986</sup>Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, op. cit., p 95.

<sup>987</sup>*Ibid.*, p 81.

\*

Baudelaire évoque le problème d'une impossibilité de l'oubli dans l'un de ses fameux *Spleen*, faisant un parallèle entre les objets accumulés et les souvenirs gardés par le cerveau :

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau,<sup>988</sup>*

La matière vivante devient elle-même un granit, figée dans un morne ennui, « vieux sphinx ignoré du monde insoucieux »<sup>989</sup>. Les souvenirs, long cimetière, entraînent le *spleen*, un certain ennui. Paradoxale indifférence au monde, miroir d'une indifférence *du* monde à son rencontre, en retour. Le motif de l'impossibilité d'oublier *contient* celui de ne plus se soucier des choses que l'on retient, si ce n'est pour ce que Gustave le Bon, dans un surprenant passage à propos du Parthénon de la *Psychologie des foules*, appellera le « prestige ». Pour Le Bon, dans son état actuel le Parthénon n'est pas moins « une ruine dépourvue d'intérêt »<sup>990</sup>, possédant « un tel prestige qu'on ne le voit plus qu'avec tout son cortège de souvenirs historiques »<sup>991</sup>. Qu'advierait-il au Parthénon s'il était dépourvu de ce prestige historique ? La ruine ne chanterait-elle, comme dans le poème de Baudelaire, « qu'aux rayons du soleil qui se couche »<sup>992</sup>, lourde de cette générale indifférence à son cortège de souvenirs ?

---

<sup>988</sup>Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p 193.

<sup>989</sup> *Ibid.*

<sup>990</sup>Au sujet des ruines, nous vous renvoyons à l'ouvrage de référence de Sabine Forero, *Le temps des ruines*, op. cit.

<sup>991</sup>Pour Gustave Le bon, le « propre du prestige est d'empêcher de voir les choses telles qu'elles sont et de paralyser tous nos jugements. Les foules toujours, les individus le plus souvent, ont besoin, sur tous les sujets, d'opinions toutes faites. Le succès de ces opinions est indépendant de la part de vérité ou d'erreur qu'elles contiennent ; il dépend uniquement de leur prestige » (Gustave le Bon, *La psychologie des foules*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1895, pp 119-120).

<sup>992</sup>Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit.



*Une tierce mémoire ?*



Image : Pierre Huyghe, *The third memory*, 2 vidéoprojecteurs, 1 synchronisateur, 4 enceintes, 1 moniteur, 2 bandes vidéo, 16/9ème, PAL, couleur, son stéréo (angl) 9'46, 1 bande vidéo, Pal, 4/3, 22' et articles de journaux et fluos, 1999.

« Ils n'ont rien d'autre à partager que leur humanité » – D'une mémoire des lieux au aux lieux de mémoire – L'idée d'une tierce mémoire ou l'art de dissiper le spectacle du passé – De l'oubli de saturation à l'oubli du réel

À la toute fin du vingtième siècle, l'artiste Pierre Huyghe réalisait *The third memory*. Il s'agissait d'un film de plus de neuf minutes, reconstitution d'un braquage ayant eu lieu en 1972. Comme braqueur, John Wojtowicz y tint son propre rôle, quelque vingt-sept années plus tard. Cette reconstitution n'avait rien de gratuit : il s'agissait de mettre en scène une *autre* mémoire, l'événement de 1972 étant « incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non mémorable que peut représenter la personnalité torturée d'Al Pacino »<sup>993</sup>. Effectivement, ledit braquage avait fait l'objet en 1975 d'une adaptation cinématographique, avec dans les rôles principaux Al Pacino et John Cazale. Le film de Sydney Lumet, conservé à la Bibliothèque du Congrès, occupe une place particulière dans ce que nous appellerions la « mémoire collective ». Avec *The third memory*, il s'agissait donc de mettre à jour la négativité d'une mémoire ayant substitué l'image, le spectacle, au souvenir et son vivant témoignage. Dans *Sur l'histoire*, Krzysztof Pomian supposait qu'en l'absence de supports écrits, la mémoire collective reposait sur l'individu et l'individu seul<sup>994</sup>. Mais cette idée impliquait que la mémoire collective existât ailleurs que dans les individus, toute image, support, trace, devenant en quelque sorte l'une de ses objectivations. Une définition aussi étendue de la mémoire collective entraînait donc la possibilité que certains contenus, objets, fussent « capables de parler par eux-mêmes et de se passer par conséquent d'un commentaire oral »<sup>995</sup>. Dans le cas de *Third memory*, la mémoire, objectivée dans un film de fiction, s'était donc coupée de l'individu qui en étant pourtant porteur. Puisque la mémoire produite par le film de Lumet s'était substituée à la réalité vécue, elle avait étouffé celle du principal protagoniste du braquage. Il s'agissait donc de redonner à un tiers une parole précédemment rendue inaudible.

Dès *Blanche-Neige, Lucie* (1996-1997), l'artiste avait fait émerger une parole perturbant la représentation partagée d'un passé reconstruit selon les besoins et les codes de la société spectaculaire<sup>996</sup>. Dans *The third memory*, l'artiste réunit en plus du film projeté un certain nombre de documents, coupures de presses, photographies, affiches, formant ainsi une *reconstitution* de l'événement, à rebours par conséquent de sa *reconstruction*

---

<sup>993</sup>Pierre Huyghe, *The third memory*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 2000, p. 54.

<sup>994</sup>Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1999, p 278.

<sup>995</sup>*Ibid.*, p 280.

<sup>996</sup>A propos de Lucie Dolène, la doublure française du film de Walt Disney.



cinématographique. De plus, cette reconstitution se voulait une *restitution* d'un passé aliéné par la mémoire collective. Faire parler John Wojtowicz, cette troisième mémoire, consistait non seulement à dissiper la fausse mémoire collective qui recouvrait l'événement, mais à « reterritorialiser » celui-ci. Du non-lieu, de l'atopie des images fluentes, des circuits d'information et de divertissement des *mass media*, c'était le ramener à celui, topique, de la mémoire individuelle. L'artiste s'appuyait donc sur le *partage* des souvenirs de l'individu-John Wojtowicz, qui dans une même unité de *lieu* se réappropriait son propre passé, *dissipant* ainsi la pseudo mémoire qui le recouvrait. Tel était sans doute le rôle de cette troisième mémoire. Mais qu'est-ce finalement que cette mémoire, sinon une parole placée *entre* une histoire *documentaire* (articles de presses, photographies) et une mémoire collective *monumentale* (film de Sydney Lumet) ? La troisième, ou *tierce mémoire*, se place en effet dans le lien rompu entre l'événement et son devenir, entre les restes du passé et leur représentation. En permettant en quelque sorte de retrouver le référent perdu, le *réel* de la mémoire, elle conjure ce que Jean Baudrillard avait appelé, dans les années soixante-dix, la « satellisation du réel »<sup>997</sup>. Non, le principe de simulation, incarné ici dans le film de Sydney Lumet, substitué à l'événement réel et rejoué *ad lib*, n'avait pas eu raison du principe de réalité<sup>998</sup> : le souvenir de l'individu-John Wojtowicz, seule mémoire attestée, venait dissiper les mirages d'une fiction hollywoodienne à succès.

Dans la partie précédente, avaient été mises à jour les conditions de possibilité d'une forme d'excès de mémoire, la figure de l'oubli de soi dans les fantômes du passé cohabitant avec un sentiment de trop-plein de souvenir. Il paraît nécessaire de revenir sur l'idée paradoxale d'un trop-plein mémoriel, en étendant cette fois-ci la réflexion à une échelle collective. Seront donc dessinés les contours d'une figure cette fois-ci contemporaine, d'une figure de la dissipation, de la redécouverte du souvenir, et ce contre une mémoire collective sensiblement dévoyée. Dans cette dernière figure, l'individu, sujet du souvenir, est donc opposé aux formes collectives et objectivées de la mémoire. Dès lors, faire la généalogie de cette figure consistera à revenir sur trois motifs, tels que la possibilité d'un *partage* de la mémoire, les *lieux* du dit partage, la *dissipation* de l'oubli impliquée par son excès. Chaque motif sera donc *mis en question* : partant de l'individu et de ses rapports au groupe, nous questionnerons le devenir de la mémoire collective (*comment, d'un concept sociologique centré sur le partage d'un passé commun, passe-t-on à l'idée d'une mémoire collective unique, englobant la nation, l'histoire, la fiction ?*), puis la réception de la sociologie de la mémoire par l'historiographie (*comment et pourquoi l'histoire, critiquant la mémoire en s'emparant de ses lieux, finit-elle par être absorbée par l'objet de sa critique?*), avant d'étudier, enfin, des exemples de

---

<sup>997</sup>Jean Baudrillard, *L'échange symbolique de la mort*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1976, p 115.

<sup>998</sup>*Ibid.* p 117.

manifestations artistiques de la tierce mémoire, tels que les *Casual Passerby*, le *Monument contre le fascisme*, et, *last but not least*, *The third memory* (comment fut concrètement mise en œuvre, par la critique artistique, l'idée d'une tierce mémoire, à même de dissiper la fiction ?). Cette dernière œuvre contient en effet la critique la plus radicale d'une mémoire collective aliénant les individus dans des souvenirs factices. Dans cette dernière partie, nous voudrions montrer qu'une telle lecture de la mémoire collective va en réalité à l'encontre du projet sociologique et humaniste d'une mémoire partagée. Partant de l'idée que l'horizon de la mémoire ne pouvait être borné à celui de l'individu, la sociologie entendait replacer celui-ci dans sa propre culture, dans sa propre mémoire, dans sa propre *humanité*. Tout en déployant la figure d'une tierce mémoire, nous essayerons donc de dessiner les *limites* et les formes de cette lutte ultime contre l'oubli au nom même du souvenir individuel. Contre quelles formes de l'oubli la tierce mémoire décide-t-elle concrètement lutter ? Au-delà d'un oubli de saturation, consécutif de notre civilisation de l'information, nous verrons que la figure de la tierce mémoire entend s'opposer à un oubli de la réalité, même, œuvrant alors à une « reterritorialisation » du souvenir *dans* l'individu, contre une mémoire qui lui serait au contraire devenue redoutablement extérieure.

« *Ils n'ont rien d'autre à partager que leur humanité* »

**Question n°1** « Comment, d'un concept sociologique centré sur le *partage* d'un passé commun, passe-t-on à l'idée d'une mémoire collective unique, englobant celle de la nation, mais aussi l'histoire et la fiction ? »

Maurice Halbwachs dissout-il réellement l'individu dans un ensemble abstrait, aliénant sa mémoire au profit d'une reconstruction *a posteriori* du passé ? Il semble bien nécessaire de faire quelques pas en arrière. La première mouture du *Dictionnaire de l'académie française* (1694) faisait de l'*individu* un terme plus dogmatique que politique, se disant au siècle suivant de « chaque être organisé, soit animal, soit végétal ». C'est d'ailleurs l'un des premiers sens que donne Jean-Jacques Rousseau audit individu<sup>999</sup>. Si, dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, le principe de souveraineté résidait dans le corps de la nation, c'était afin justement d'éviter qu'un individu n'exerçât un pouvoir arbitraire sur autrui. Aussi la question d'un individu *politique* entraînait celle de son rapport à la collectivité. C'est le fameux problème du *Contrat social*, dont on sait l'influence sur la pensée révolutionnaire, jacobine plus particulièrement : « En effet, chaque individu peut, comme homme, avoir une volonté particulière contraire ou dissemblable à la volonté générale qu'il a comme citoyen ;

---

<sup>999</sup>Voir Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Ed. Flammarion. Coll. GF, 2011 pour la présente édition.

son intérêt particulier peut lui parler tout autrement que l'intérêt commun [...] »<sup>1000</sup>. Ainsi, Rousseau fait la distinction célèbre, quoique chargée, pour un Georges Sorel, d'« incohérences »<sup>1001</sup>, entre volonté générale et volonté de tous. En d'autres termes, si l'idée de « liberté naturelle » participait de l'individu, cette même liberté, bornée par la volonté générale, était en fait doublée par la liberté civile. L'individu, « par lui-même est un tout parfait et solitaire », passant alors dans une interdépendance à autrui, ainsi *citoyen* et ne devenant rien d'autre qu'un *rien* ne pouvant rien que par tous les autres<sup>1002</sup>.

Aussi, ce n'est peut-être pas tant le problème de l'*individualité*<sup>1003</sup> qui trouve sa source à la toute fin du dix-septième siècle que celui des rapports de l'individu avec l'État, ou la société, ou l'intérêt général... Il reste que la critique de l'individualisme formulée aussi bien par Joseph de Maistre que par Saint-Simon, fleurit dans un dix-neuvième siècle marqué par l'essor de la bourgeoisie libérale<sup>1004</sup>. On retrouve ainsi cette critique dans les articles des anti-dreyfusards, tels que Ferdinand Brunetière attaquant une « grande maladie du temps présent »<sup>1005</sup>, plus dangereuse que le socialisme. À cet article, Emile Durkheim, qui exercera l'influence que l'on sait sur la pensée de Maurice Halbwachs, adressa une longue réponse, voyant là un moyen de se démarquer de l'utilitarisme d'Herbert Spencer. En effet, dès le milieu du dix-huitième siècle, Spencer avait proposé à la suite d'Auguste Comte une « science sociale »<sup>1006</sup>. Il s'agissait d'étudier les institutions sociales, afin d'affirmer la primauté de l'individu sur l'État<sup>1007</sup>. Bien loin d'une « apothéose du bien être individuel et de l'intérêt privé, de culte égoïste du moi qu'on a pu justement reprocher à l'individualisme utilitaire », l'individualisme de Durkheim se confondait quant à lui avec un humanisme tardif, plaçant l'homme au centre de l'homme, véritable « religion » dont ledit homme était, selon l'auteur, à la fois fidèle et Dieu<sup>1008</sup>. Aussi l'individualisme était-il strictement synonyme, aux yeux du

---

<sup>1000</sup>*Ibid.*, p 55.

<sup>1001</sup>Georges Sorel, *Les illusions du progrès*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, Coll. Classiques de la pensée politique, 2007 pour la présente édition, p 90.

<sup>1002</sup>C'était donc faire le procès de l'intérêt particulier, procès qui aurait abouti, selon l'historien de l'*Action Française* Pierre Gaxotte, à la Terreur.

<sup>1003</sup>Voir Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, essai sur la peinture flamande*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points Essai, 2004.

<sup>1004</sup>Voir Emmanuelle Paulet-Grandguillot, *Libéralisme et démocratie: de Sismondi à Constant, à partir du contrat social, 1801-1806*, Genève, Ed. Slatkine, 2010.

<sup>1005</sup>Ferdinand Brunetière, « Après le procès », in *Revue des deux mondes*, mars 1898, p 434.

<sup>1006</sup>Herbert Spencer, *Introduction à la Science Sociale*, Ed. Félix Alcan, 1903 pour la présente édition.

<sup>1007</sup>« Dans la première partie du XIXe siècle, le sens s'est restreint ; « social » s'est opposé à « politique » ; il a désigné les institutions et les usages qui ne sont pas directement organisés par le gouvernement : famille, propriété, division en classes ; on a opposé « l'état social » à « l'état politique » ; c'est en ce sens que l'emploient les manuels d'histoire des institutions. Dans l'histoire de Sparte par exemple, la description des classes, Hilotes, Périèques, Spartiates, forme l'état « social » ; le gouvernement et l'armée rentrent dans l'état « politique ». En ce sens l'histoire sociale serait l'étude des classes, de leurs privilèges, de leur recrutement, de leurs relations, et l'histoire des as-sociations privées telles que la famille. » (Charles Seignobos *Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Paris, Ed. Félix Alcan, Coll. Bibliothèque générale des sciences sociales. 1901, p 17 pour l'édition numérique (Cf. classiques de sciences sociales : <http://classiques.uqac.ca/>).

<sup>1008</sup>S'il cite Rousseau, Durkheim nous semble proche des conceptions d'un Saint-Just : « Il viendra peut-être un temps où l'on ne verra point du tout de traites, et où les peuples comme les individus concevront aussi qu'ils sont frères. Alors les nations ne seront plus rivales, il n'y aura plus qu'un droit commun dans l'univers ; de même qu'il n'y a plus parmi nous que des Français, il n'y aura plus dans le monde que des humains. Les noms des nations

sociologue, d'humanisme. L'homme est un individu, celui-ci recevant « une source plus haute et qui lui est commune avec tous les hommes »<sup>1009</sup>, c'est-à-dire une humanité synonyme de rationalité, de refus de l'arbitraire. Son culte est donc le « seul système de croyance qui puisse assurer l'unité morale du pays »<sup>1010</sup>. Mais qu'entendait précisément Durkheim par cette croyance en l'individu ?

Si dans la dernière partie du siècle, théâtre de l'« Affaire », la critique adressée aux intellectuels par le camp nationaliste n'était pas tout à fait nouvelle, la réponse de Durkheim dépassait nettement le cadre polémique, elle devenait réflexion sur la nature même des sociétés modernes. Le sociologue, partant du constat d'une société aux individus de plus en plus différenciés, faisait donc de l'individualisme quelque chose comme une religion abstraite, sans contenu, culte de l'individu né de la Révolution Française, celui-ci se confondant avec l'homme en général, les « traditions et les pratiques, pour pouvoir se plier à la diversité des situations et à la mobilité des circonstances », étant « obligées de se tenir dans un état de plasticité et d'inconsistance qui n'offre plus assez de résistance aux variations individuelles »<sup>1011</sup>. Face à la multiplicité des individus, c'était donc l'homme, compris comme centre de la vie morale, qui devenait un invariant. Aussi l'individualisme était-il pour Durkheim ciment de la « sensibilité collective », la société s'acheminant vers un : « état, qui est presque atteint dès maintenant, et où les membres d'un même groupe social n'auront plus rien de commun entre eux que leur qualité d'homme, que les attributs constitutifs de la personne humaine en général »<sup>1012</sup>.

On peut légitimement se demander comment cette conception, reprise et développée plus tard dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*<sup>1013</sup>, pouvait se concilier avec la discipline promue par Durkheim, cette *sociologie* – le mot résultait d'un étrange néologisme regroupant les mots latins *socius* (associés, compagnons) et grecs *logos* (parole)<sup>1014</sup>. En effet, si l'on entend les faits sociaux à la manière des *Règles de la méthode sociologiques*, c'est-à-

---

seront confondus, la terre sera libre ». (Louis-Léon de Saint-Just, *L'esprit de la révolution et de la constitution de la France*, Paris, Ed. Beuvain, 1791, pp 156-157).

<sup>1009</sup>Émile Durkheim, *L'individualisme et les intellectuels*, Paris, Ed. Mille et une nuits, Coll. La petite collection, 2002 pour la présente édition, p 16.

<sup>1010</sup>L'humanisme de Durkheim n'est pas, à l'inverse de celui de la Renaissance, analogique, il ne s'inscrit pas dans un rapport d'imitation à Dieu : de même que la race, chez Gobineau, représente pour Ernst Cassirer « [...] un dieu à l'agonie dont la mort scellera le destin de l'histoire et de la civilisation en les entraînant dans sa propre ruine » (in Ernst Cassirer, *Le mythe de l'État*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf, 1993 pour la présente édition, p 334), l'humanité est une divinité sans Dieu, une divinité, pour employer une terminologie nietzschéenne, de la « mort de Dieu », de la mort d'un certain Ordre. Ainsi, Michel Foucault n'a-t-il pas tort d'affirmer que « toute l'épistémè moderne – celle qui s'est formée vers la fin du XVIIIe siècle et sert encore de sol positif au savoir, celle qui a constitué le mode d'être singulier de l'homme et la possibilité de le connaître empiriquement – tout cette épistémè était liée à la disparition du Discours de son règne monotone [...] » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p 397).

<sup>1011</sup>*Ibid.*

<sup>1012</sup>*Ibid.*

<sup>1013</sup>Voir Emile Durkheim, *Les formes et élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Ed. Les Presses universitaires de France, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1912 pour la première édition.

<sup>1014</sup>Il fut créé par Sieyès.

dire comme des choses, si l'on considère la société non plus comme association d'individus aux intérêts contradictoires, mais comme une réalité, comme un objet positif, ne doit-on pas nécessairement rejeter l'individualisme ? L'individualisme de Durkheim est donc paradoxal<sup>1015</sup> : si l'auteur revendique celui-ci, au moment où le mot est agité comme facteur des divisions nationales, l'individualisme n'est pas moins « institution sociale, comme toutes les religions connues »<sup>1016</sup> . Aussi l'idéal de l'individu est-il assigné par la société même. Car, écrit Durkheim dans la préface de la seconde édition des *Règles de la méthode sociologique*, les « mythes, les légendes populaires, les conceptions religieuses de toute sorte, les croyances morales, etc., expriment une autre réalité que la réalité individuelle »<sup>1017</sup> . L'individualisme est donc extérieur aux individus. Il est une nouvelle *représentation* annonçant le déclin des traditions antérieures.

En fait, en affirmant un humanisme comme religion de l'individu, curieux dédoublement du sujet et de l'objet, de l'homme et de l'humanité, Durkheim dessinait les contours de son objet d'étude. Il s'agissait évidemment de définir quelque chose comme une *science de l'homme*. L'auteur entendait donc décrire une société de plus en plus différenciée, subdivisée en de multiples groupes, entraînant autant de classes, de faits sociaux à décrire. Selon lui, le sédiment d'une telle société ne résidait donc plus dans quelque tradition, quelque lien, organique, ethnique, mais dans un idéal éthique et politique transmis par la Révolution française<sup>1018</sup>. Dès lors, la conception de l'individualisme héritée du dix-huitième siècle, celle qui dans *Du contrat Social* rimait encore avec égoïsme, paraissait incomplète aux yeux de Durkheim : il fallait en quelque sorte faire acte de la division de la société, de ses subdivisions, pour en tirer non pas une âme, mais un principe unificateur, condition de possibilité d'une science de l'homme *faite par l'homme*.

Il est possible que cette conception de l'individu et de la société, marquée par le multiple, fût opposée à un nationalisme caractérisé quant à lui par son unicité<sup>1019</sup>. Elle préluait en tout cas à un changement d'échelle de la mémoire : entre la mémoire publique appartenant à la nation toute entière, mémoire abstraite, politique, et la mémoire individuelle, tournée vers l'individu, objet de la psychologie, s'intercalait donc celle des multiples *groupes*, c'est-à-dire des hommes en *sociétés*<sup>1020</sup>. Ainsi, l'essor de la notion de *société*, prise dans les deux sens

---

<sup>1015</sup>La formule est de Sophie Jankelevitch (in Émile Durkheim, *L'individualisme et les intellectuels*, Op. Cit).

<sup>1016</sup>*Ibid.*, p 26.

<sup>1017</sup>Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, op. cit., p XVI.

<sup>1018</sup>En fait, cet idéal faisait donc de l'homme un *sujet*, c'est-à-dire le citoyen d'une nation ayant des droits parce qu'il est *homme* ; mais ce même idéal faisait de celui-ci un *objet*, comme individu évoluant en société, condition de possibilité, par conséquent, d'une science *humaine*.

<sup>1019</sup>Selon Marcel Mauss, Durkheim aurait entretenu la confusion entre société et nation. (Cf. Marcel Mauss, « La nation et l'internationalisme. » in *Œuvres III, Cohésion sociale et division de la sociologie*, Paris, Ed. Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 626 à 634).

<sup>1020</sup>Autrement, dit des hommes associés. Nous verrons qu'il existe, chez Halbwachs, une mémoire différente de la mémoire collective, mémoires multiples des *groupes*, des *sociétés* la mémoire sociale, c'est-à-dire la mémoire de la Société, unique, voire éternelle.

multiples de groupes et de *la* société en général, faisait directement écho au phénomène de subdivision des groupes sociaux. Défendre le multiple, c'était pour Durkheim adopter une position politique, c'était prendre acte de la dislocation de l'« unité nationale » déplorée entre autres par Ferdinand Brunetière dans le fameux article de la *Revue des deux mondes*. Enfin, c'était faire la démarche inverse d'un Maurice Barrès, qui, partant d'un individualisme de *contenu*<sup>1021</sup> pour aboutir à la doctrine nationaliste, réfutant pour autant l'idée d'une race française, ne définissait pas moins la nation comme organique, comme « encastrant » l'individu. Pour Barrès, l'individu était en effet lié « à toutes ses ascendances mortes par le travail des individus et des sacrifiés qui l'ont précédé<sup>1022</sup> ». Si le « soi-même » de Durkheim trouvait ses conditions de possibilité dans les représentations partagées par la société (synchronie), celui de Barrès équivalait donc à un « eux-mêmes »<sup>1023</sup>, résultant des sédiments historiques de la nation (diachronie). L'un considérerait la société humaine comme l'objet d'une organisation rationnelle, *sociologique* ; l'autre, *nationaliste*, entendait opposer à cette approche une nécessité intérieure, irrationnelle, car extérieure à la raison individuelle. Dans les deux cas cela dit, l'individu, son moi, étaient de fait *produits* : d'un côté, les représentations étaient produites par la société, l'humanité seule étant « respectable est sacrée »<sup>1024</sup>, de l'autre ses idées étaient tirées d'un *racinement* national, suite des descendants ne formant « qu'un seul être »<sup>1025</sup>. Dans les deux cas, les conceptions libérales comme celles de la psychologie individuelle, toutes deux héritées du dix-huitième siècle, étaient en quelque sorte réduites à l'état de préjugés<sup>1026</sup>. Permanence en l'individu d'un passé *ressuscité* dans sa conscience nationale ou représentation façonnant les rapports sociaux, il s'agissait bien d'un changement de rapport d'échelle, des individus à la société pour l'un, de la nation politique à la nation organique pour l'autre<sup>1027</sup>. En somme, Barrès ne pouvait souffrir que le passé ne fût réduit qu'à une somme de *représentations* amenées, donc, à périr et disparaître. Dès lors, l'approche immanente de la sociologie n'était-elle pas condamnée à écarter le *passé* de son objet<sup>1028</sup> ?

---

<sup>1021</sup>Dans le *Culte du moi*.

<sup>1022</sup>Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Ed. Felix Juven, 1902, p 20.

<sup>1023</sup>*Ibid.* p 18.

<sup>1024</sup>Émile Durkheim, *L'individualisme et les intellectuels*, op. cit., p 16.

<sup>1025</sup>Maurice Barrès, op. cit., p 18. On observe, chez Barrès, une étrange inversion des mots patrie et nation (« « Si cette éducation leur a supprimé la conscience nationale, c'est-à-dire le sentiment qu'il y a un passé de leur canton natal... [...] » in Maurice Barrès, *Les déracinés*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1988 pour la présente édition, p 102).

<sup>1026</sup>« Théorie de cabinet » pour Durkheim (op. cit. p 13), préjugé pour Barrès (« il n'y a pas d'idée personnelle ! » , op. cit., p 17).

<sup>1027</sup>Nous caricaturons un peu : Barrès parle également de « société française ».

<sup>1028</sup>Chez Durkheim, le temps est une construction collective et civilisationnelle (même s'il ne nie pas un développement historique). Voir Michel Lallement, « Une antinomie durkheimienne... et au-delà », in *Temporalités* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 02 juin 2009, consulté le 22 mai 2015. URL : <http://temporalites.revues.org/72>.

Dans un article intitulé *Représentations individuelles et représentations collectives*, publié dans la *Revue de métaphysique et de morale*, Durkheim s'attela à rapprocher vie collective et vie mentale de l'individu ; la « vie collective, dit-il, comme la vie mentale de l'individu, est faite de représentations ; il est donc présumable que représentations individuelles et représentations sociales sont, en quelque manière, comparables »<sup>1029</sup>. Sans le concours de la mémoire, comment ces représentations, comprises non plus comme répétitions, représentations, mais bien plus dans le sens que lui donna Schopenhauer, c'est-à-dire comme image, vision du monde, ne mourraient-elles pas aussitôt nées ? Aussi Durkheim partait-il des apories de la psychologie individuelle afin de dessiner, méthodologiquement, le contour des représentations sociales dans leur *réalité objective*. Mais, pour considérer les représentations sociales comme des réalités, comme des « choses »<sup>1030</sup>, encore fallait-il prouver que la réalité ne se confondait pas avec la matérialité, sans quoi le sociologue eût été forcé d'admettre que l'individu, non quelque horde, ensemble, groupe, constituait l'atome de la société. Répété plus tard par Maurice Halbwachs, le geste de Durkheim consistait donc à s'engager sur le terrain de la psychologie individuelle pour en relever et les contradictions, et la matière nécessaire au soutien de sa propre thèse. Le sociologue ressentit donc le besoin de revenir sur la distinction entre esprit et mémoire (qui occupait déjà, nous l'avons dit, Fénelon)<sup>1031</sup>. La mémoire est-elle un fait strictement organique ou bénéficie-t-elle d'une relative autonomie vis-à-vis du matériel ? Avec toute la réserve qu'il paraît nécessaire d'émettre ici, force est de constater que Durkheim rejoint dans cet article le Bergson de *Matières et mémoire*<sup>1032</sup>, refusant l'idée d'une mémoire strictement matérielle au profit de ce que nous pourrions appeler, dans une langue toute bergsonienne, des images-souvenirs, des représentations relativement indépendantes des traces matérielles<sup>1033</sup>. En effet, pourquoi partir de la mémoire, sinon pour prouver que sans elle, il n'y aurait pas de vie mentale possible ? Réduire cette dernière à une « propriété de tissus », c'était donc admettre qu'« elle [la vie mentale] n'est rien dehors de la mémoire »<sup>1034</sup>. Ainsi, Durkheim donnait non seulement une réalité à la vie psychique, mais celle-ci se voyait prise dans un « courant continu de représentations »<sup>1035</sup>. Et

---

<sup>1029</sup>Emile Durkheim, « Représentations individuelles et représentations collectives », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, numéro de mai 1898, p 3 pour l'édition numérique (Classiques des sciences sociales).

<sup>1030</sup>Fameux principe des *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2007 pour la présente édition.

<sup>1031</sup>Cf. troisième partie de ce travail.

<sup>1032</sup>Voir Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2007 pour la présente édition.

<sup>1033</sup>Relativement indépendante, et non pas totalement indépendantes, comme chez Bergson. Durkheim : « Il est devenu presque classique de réduire la mémoire à n'être qu'un fait organique. La représentation, dit-on, ne se conserve pas en tant que telle quand une sensation, une image, une idée a cessé de nous être présente, elle a, du même coup, cessé d'être, sans laisser d'elle aucune trace. [...] » Or, « Si, à chaque moment du temps, la vie psychique consiste exclusivement dans les états actuellement donnés à la conscience claire, il vaut autant dire qu'elle se réduit à rien » (Emile Durkheim, « Représentations individuelles et représentations collectives », op. cit., pp 5-6).

<sup>1034</sup>*Ibid.*, p 8.

<sup>1035</sup>*Ibid.*, p 9.

garantir la continuité de ces représentations, admettre leur conservation, c'était faire l'hypothèse d'un inconscient<sup>1036</sup>, la vie représentative s'étendant « au-delà de notre conscience actuelle »<sup>1037</sup>. De fait, donner une réalité aux représentations permettait de justifier une psychologie extra-individuelle, les données strictement physiologiques ne constituant plus l'atome, la positivité de l'étude sociologique<sup>1038</sup>.

Pourquoi les représentations, relativement indépendantes des données matérielles tout en demeurant des réalités, devraient-elles être seulement individuelles ? En conceptualisant l'idée de représentations collectives, « extérieures aux consciences individuelles »<sup>1039</sup>, Durkheim quittait le champ de la psychologie individuelle pour occuper celui de la sociologie, glissant d'une étude de la conscience particulière à celle d'agrégats doté d'une volonté propre<sup>1040</sup>. Partant d'une simple analogie entre conscience individuelle et conscience collective, analogie proposée dans le but de justifier l'étude des représentations collectives comme des réalités, Durkheim n'en invalidait pas moins une approche tournée vers l'intérieur<sup>1041</sup> (chez Maurice Halbwachs, la psychologie individuelle cédera la place à une psychologie collective). On sait combien le problème de la place de l'individu dans le groupe fit débat après la parution notamment des *Règles de la méthode sociologique*<sup>1042</sup>. Mais en admettant que les représentations perdurent à l'extérieur des consciences individuelles, Durkheim traçait le chemin du Halbwachs des *Cadres sociaux de la mémoire*. Poussant les conclusions de son maître dans ses retranchements, celui-ci extériorisera non seulement les représentations collectives, mais aussi la mémoire, quasiment dans son entier<sup>1043</sup>.

\*

---

<sup>1036</sup>Le mot était répandu depuis la *Philosophie de l'inconscient* d'Hartmann. L'« Inconscient » : mot délicat, l'esprit éprouvant des « difficultés à concevoir les choses qu'il exprime » (*Ibid.*, p 15).

<sup>1037</sup>*Ibid.*, p 16.

<sup>1038</sup>« Or si l'on ne voit rien d'extraordinaire à ce que les représentations individuelles, produites par les actions et les réactions échangées entre les éléments nerveux, ne soient pas inhérentes à ces éléments, qu'y a-t-il de surprenant à ce que les représentations collectives, produites par les actions et les réactions échangées entre les consciences élémentaires dont est faite la société, ne dérivent pas directement de ces dernières et, par suite, les débordent ? » (*Ibid.*, p 17).

<sup>1039</sup>*Ibid.*

<sup>1040</sup>« C'est lui qui pense, qui sent, qui veut, quoiqu'il ne puisse vouloir, sentir ou agir que par l'intermédiaire de consciences particulières. Voilà aussi comment le phénomène social ne dépend pas de la nature personnelle des individus. C'est que, dans la fusion d'où il résulte, tous les caractères individuels, étant divergents par définition, se neutralisent et s'effacent mutuellement » (*Ibid.* p 18).

<sup>1041</sup>C'est le reproche fait, notamment, par Charles Seignobos : « C'est l'illusion d'Auguste Comte, qui l'a conduit à prendre la sociologie pour une science positive opposée à la psychologie, fantaisie subjective, et qui l'a amené à passer directement de la physiologie (objective) à la sociologie (objective), en sautant par-dessus la psychologie. Elle s'explique par la méthode de travail d'Auguste Comte qui jamais n'avait opéré sur un document historique et ignorait le caractère forcément subjectif des documents et des faits sociaux », in *Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, op. cit. p 123 pour l'édition numérique des *Classiques des sciences sociales*).

<sup>1042</sup>Nous revenons sur ce problème dans la conclusion de cette partie.

<sup>1043</sup>*Ibid.*, p 17.



Paru en 1925, l'ouvrage *Les Cadres sociaux de la mémoire* se voulait une réponse au *Matière et mémoire* de Bergson. Dans un premier chapitre capital, « Le rêve et les images-souvenirs », l'ancien élève de Bergson entendait réfuter les thèses développées par son maître, pour mieux étendre à la mémoire l'approche proposée par Durkheim des représentations sociales. Si, de même que Durkheim, Bergson reconnaissait une réalité à l'esprit, l'indépendance entre ce dernier et la matière était plus que relative, devenant pour ainsi dire absolue. Revenant sur une idée développée dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson entendait examiner les rapports entre mémoire et perception. Or, tout en œuvrant à leur rapprochement, ce dernier les distinguait<sup>1044</sup>. Après avoir dessiné les contours d'une perception pure, mesurant « notre action possible sur les choses et par là, inversement, l'action possible des choses sur nous », Bergson corrigeait sa théorie en introduisant la question temporelle<sup>1045</sup>, à travers au moins quatre fonctions de la mémoire<sup>1046</sup>. Poursuivant sa critique d'une psychologie ayant essentiellement appréhendé la mémoire, depuis le dix-huitième siècle, comme chose du corps, Bergson ne voyait au contraire *rien d'étendu* à la mémoire. Ce refus de l'approche matérialiste revêtait une forme de programmatique, puisqu'elle permettait à l'auteur de soutenir, ensuite, l'idée d'une réalité spirituelle<sup>1047</sup>. Entre perception et mémoire, Bergson entendait établir non plus une différence de degré, comme avaient pu le soutenir Locke ou Condillac, mais bel et bien une différence de nature. Pour cela, l'auteur avait introduit l'idée d'une « mémoire pure », radicalement fermée à la perception<sup>1048</sup>. Ainsi, le « souvenir pur » était donc purement « inextensif », autrement dit *spirituel* et *virtuel*, ne s'actualisant qu'à demi, dans une forme déjà incomplète, c'est-à-dire comme d'images-souvenirs<sup>1049</sup>. Où se situerait, dans ce cas, cette mémoire complète, inaltérée,

---

<sup>1044</sup>« Telle est la théorie simplifiée, schématique, que nous avons annoncée de la perception extérieure. Ce serait la théorie de la perception pure. Si on la tenait pour définitive, le rôle de notre conscience, dans la perception, se bornerait à relier par le fil continu de la mémoire une série ininterrompue de visions instantanées, qui feraient partie des choses plutôt que nous » (Henri Bergson, op. cit. p 67). Et surtout, « Mais si nous ne percevons jamais autre chose que notre passé immédiat, si notre conscience du présent est déjà mémoire, les deux termes que nous avons séparés d'abord vont se souder intimement ensemble » (*Ibid.*, p 10).

<sup>1045</sup>« [...] les questions relatives au sujet à l'objet, à leur distinction et à leur union, doivent se poser en fonction du temps plutôt que de l'espace. » (*Ibid.*, p 74).

<sup>1046</sup>La conception bergsonienne de la perception implique *a minima* une conscience du passé. C'est l'idée d'une *survivance* des images passées : « car elles ne se conservent que pour se rendre utiles » (*Ibid.*, p 68). Vient en suite le principe d'une *continuité* des images : la perception, jamais exclusivement présente, hétérogène, est reliée par le « fil continu de la mémoire » (*Ibid.*, p 72), notre perception pure revêtant une « certaine épaisseur de durée » et consistant en divers « tableaux pittoresques, mais discontinus » (*Ibid.*, p 72). Comment sont dessinés, dans ce cas, les contours de chaque « tableau » ? A cette dernière fonction s'ajoute celle consistant à *condenser* les perceptions, l'« hétérogénéité qualitative de nos perceptions successives de l'univers » tenant « à ce que chacune de ces perceptions s'étend elle-même sur une certaine épaisseur de durée, à ce que la mémoire condense une multiplicité énorme d'ébranlements qui nous apparaissent tous ensemble quoique successifs » (*Ibid.*, p 72). Partant de la perception pure pour y introduire la durée, et par extension la mémoire, Bergson dessine les contours de quelque chose comme une « perception consciente » (*Ibid.*, pp 12-13) tournée vers l'action plus que vers la contemplation (*Ibid.*, p 73). La théorie de Bergson, introduisant la mémoire au cœur de la perception, implique-t-elle, dans ce cas, une identité entre les deux termes ? Rien de plus faux, pour l'auteur, que de n'introduire entre mémoire et perception, ainsi que le fit Condillac, qu'une différence de degré. (*Ibid.*, p 74).

<sup>1047</sup>*Ibid.*, p 74. Sur ce point Bergson et Durkheim sont proches.

<sup>1048</sup>Nous avons préféré distinguer fonction de survivance, tournée vers l'utilité *consciente*, et fonction de rétention pure, aboutissant à l'idée de souvenirs inconscients.

cette mémoire pure<sup>1050</sup> ? Pour Bergson, *tout le passé* survivrait à l'état de virtualité, « dans »<sup>1051</sup> l'esprit. Il serait donc conservé à l'état latent<sup>1052</sup>, puisqu'il n'y a « pas plus de raison pour dire que le passé, une fois perçu, s'efface, qu'il n'y en a pour supposer que les objets matériels cessent d'exister quand je cesse de les percevoir »<sup>1053</sup>. En revanche, dès qu'il « devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent »<sup>1054</sup>.

On comprend combien l'approche de Bergson s'écartait de celle, romantique, d'un passé mort, révolu, et de son cortège de fantômes, de revenants, de doubles spectraux. Si le passé semble s'effacer, lorsqu'il reparaît à la conscience, celui-ci « nous fait l'effet d'un *revenant*<sup>1055</sup> dont il faudrait expliquer par des causes spéciales l'apparition mystérieuses ». Mais s'il s'agit bien d'un *effet*, c'est parce que pour le philosophe, le souvenir n'est pas arraché au passé mangeur de chose : le souvenir pur *est* le passé, retenu, en quelque sorte « archivé »<sup>1056</sup>. Pour Bergson, ce n'est donc pas de simples reflets qui se conservaient, mais le passé même, *une fois accompli*<sup>1057</sup>. Pour soutenir l'idée d'un souvenir pur, c'est-à-dire indépendant des états de consciences comme des données matérielles<sup>1058</sup>, Bergson introduisait donc l'idée de *souvenirs inconscients*<sup>1059</sup>. En proposant une théorie de l'inconscient comme « lieu » virtuel du passé dans son entier, le philosophe s'écartait à la fois de la conception faisant de la mémoire une répétition présente de la *sensation* passé (l'actualisation du souvenir entraîne des sensations, mais n'en est pas moins marqué par une différence radicale), comme de celle faisant du souvenir *image* arrachée au néant d'un passé révolu (« c'est parce que seul le présent nous

---

<sup>1049</sup>Pour Bergson, le passé ne survivrait que dans deux formes, mécanismes moteurs et souvenirs indépendants. Or, ces derniers sont pour la plupart idiosyncrasiques : ainsi, les images souvenirs se trouvaient, chez lui, indépendantes des traces mnésiques (*Ibid.*, p 98), n'étant pas des « plis contractés », ni des impressions, gravées, « comme d'une impression qui se grave de plus en plus profondément en se répétant ». Car le rôle du corps est repensé comme lieu de passage entre l'extensif et l'inextensif, « instrument de sélection » le corps obstrue la mémoire qui presse celui-ci de s'entrouvrir. (voir p 98, p 193, *Ibid.*).

<sup>1050</sup>*Ibid.*, p 165.

<sup>1051</sup>Pour Bergson, la référence au contenant ne pouvait être qu'un abus de langage, les souvenirs purs étant inextensifs.

<sup>1052</sup>Bergson, dans des pages restées célèbres, opposait le modèle du sac à celui de l'expansion de la mémoire, critiquant là l'idée d'une localisation des souvenirs-purs, ceux-là ne relevant ni des catégories de la quantité ni de celles de l'espace. *Ibid.*, p 156.

<sup>1053</sup>*Ibid.*, p 157. Ainsi, les souvenirs sont « autant de poids morts que nous traînons avec nous et dont nous aimons mieux nous feindre débarrassés (*Ibid.*, p 160).

<sup>1054</sup>*Ibid.*, p 156.

<sup>1055</sup>*Ibid.*, p 161.

<sup>1056</sup>Le mot n'est pas de Bergson, mais l'importance de l'idée d'un passé constamment archivé, virtuellement, sera, nous le verrons, capitale.

<sup>1057</sup>*Ibid.*, p 165.

<sup>1058</sup>« Notre répugnance à admettre la survivance intégrale du passé tient donc à l'orientation même de notre vie psychologique, véritable déroulement d'états où nous avons intérêt à regarder ce qui se déroule, et non pas ce qui est entièrement déroulé » (*Ibid.*, p 167).

<sup>1059</sup>*Ibid.*, p 163. On sait combien cette notion est étrangère au dix-huitième siècle comme à la première partie du dix-neuvième siècle, pour qui le souvenir est avant tout ressouvenir, répétition de la sensation passée, d'une part, recollection, résurrection d'un fantôme, d'un reflet d'un passé révolu, de l'autre. Dans les deux cas, le souvenir est détaché du passé : il est soit sensation passée rendue présente, soit image d'un passé radicalement absent. Le souvenir inconscient, chez Bergson, c'est au contraire le passé même, rendu à l'état de virtualité.

semble réel que le souvenir nous paraît aboli »<sup>1060</sup>). Le souvenir pur étant synonyme de passé rendu à l'état de virtualité, c'était donc le cerveau, matériel et tourné vers le présent, qui devenait force d'oubli, force d'obstruction<sup>1061</sup>. Dès lors, si la matérialité met en nous l'oubli<sup>1062</sup>, à quel moment peut-on retrouver le passé, le cerveau limitant la conscience, oblitérant le celui-ci ?<sup>1063</sup> Existe-il un état, un moyen de retrouver *tels quels* les souvenirs purs ? Pour Bergson, il s'agira du rêve. Ainsi, un « être humain qui *rêverait* son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passé »<sup>1064</sup>. Le rêve se voit ainsi conçu comme une plongée dans l'immense *archive*<sup>1065</sup> de ces « mille et mille réductions possibles de notre vie passée »<sup>1066</sup>. On plongerait dans le rêve comme dans un lac de souvenance.

On saisit comment Bergson, voyant dans la plongée dans le sommeil le foyer de la mémoire, pouvait paraître autarcique aux yeux de la sociologie. Bien que partageant avec Durkheim l'idée d'une indépendance des faits spirituels, Bergson radicalisait aux yeux de Maurice Halbwachs l'approche individualisante de la mémoire, faisant de l'état du recouvrement du souvenir celui d'un retour littéralement onirique au passé<sup>1067</sup>. Du moins en apparence, une telle approche de la mémoire était incompatible avec celle de la sociologie, cette incompatibilité constituant pour Maurice Halbwachs une pierre d'achoppement<sup>1068</sup>. Ainsi, le sociologue s'attaquera à *Matière et mémoire* sous l'angle spécifique d'une critique du souvenir pur<sup>1069</sup>. Pour réfuter l'impossibilité d'une appréhension de l'essence de la mémoire sous un autre angle que celui de l'*in*-conscience individuelle, Halbwachs va donc mettre en doute l'idée même d'une pureté du souvenir. En fait, ce dernier soutint l'idée que le souvenir,

---

<sup>1060</sup>*Ibid.*, p 161.

<sup>1061</sup>« Tel est le rôle du cerveau dans l'opération de la mémoire : il ne sert pas à conserver le passé, mais à le masquer d'abord, puis à en laisser transparaître ce qui est pratiquement utile.[...] Dégageant de l'esprit ce qui est extériorisable en mouvement, insérant l'esprit dans ce cadre moteur, il l'amène à limiter le plus souvent sa vision, mais aussi à rendre son action efficace. C'est dire que l'esprit déborde le cerveau de toutes parts, et que l'activité cérébrale ne répond qu'à une infime partie de l'activité mentale. » (Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2005 pour la présente édition, p 57).

<sup>1062</sup>Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p 198

<sup>1063</sup>Puisque le souvenir pur est impuissant, par lui-même, à retrouver le chemin de la conscience, le cerveau, force d'obstruction, ne rappelle que les souvenirs utiles, écartant « provisoirement tous les autres ». *Ibid.*

<sup>1064</sup>Néanmoins, la mémoire totale de Bergson n'est pas celle du dix-huitième siècle, qui impliquait le fait de tout pouvoir représenter. *C'en est en réalité le négatif* : l'état subconscient par excellence, le rêve, permet alors à l'homme de renouer avec l'infinité des souvenirs purs, souvenirs « qu'on croyait abolis reparaissent alors avec une exactitude frappante ; nous revivons dans tous les détails des scènes d'enfance entièrement oubliés ; nous parlons des langues que nous ne nous souvenons plus d'avoir apprises » (*Ibid.*, p172).

<sup>1065</sup>Le mot n'est pas de Bergson.

<sup>1066</sup>*Ibid.*, p168.

<sup>1067</sup>Pourrait-on opposer le souvenir écran à cette remontée dans la vérité du rêve ? Il y aurait tant à dire et à faire sur une telle figure !

<sup>1068</sup>Il est vrai que les *Deux sources de la morale et de la religion*, dans lequel Bergson développait dans les premiers chapitres une réflexion sur la place de l'individu et de la société, ne parut sept ans après les *Cadres sociaux de la mémoire*. Bergson y distinguait « moi social » et « moi profond » (in *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 1982 pour la présente édition).

<sup>1069</sup>« Le rêve et les images-souvenirs », Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit.

loin de résider dans le domaine strictement individuel, était le fruit d'une part, d'une élaboration commune, d'une *construction*. L'opposition ne pouvait être plus radicale : si chez Bergson le souvenir se retrouvait de l'intérieur, dans le rêve, du côté d'Halbwachs celui-ci se construisait de l'extérieur, collectivement. En fait, le sociologue ne niait pas que le rêve s'inscrivait en rupture vis-à-vis des différents cadres de la vie sociale : c'était même pour lui l'état d'isolement social par excellence. En revanche, le rêve ne pouvait être selon lui la chasse gardée du souvenir. Usant d'un procédé familier, Halbwachs ne faisait que retourner les arguments de Bergson contre leur auteur : n'étant logés dans aucun réduit de l'esprit, les souvenirs devaient être aussi rappelés du dehors. La mémoire ne résidait donc plus dans l'individu mais dans le cadre social permettant de « reconstruire nos souvenirs après qu'ils ont disparu »<sup>1070</sup>. Autrement dit, lesdits cadres sociaux permettaient de localiser un souvenir certes aboli chez l'individu<sup>1071</sup>, mais encore disponible dans une zone de la vie sociale<sup>1072</sup>. Les conclusions du sociologue ne pouvaient être plus radicales : en jetant dos à dos psychologie et spiritualisme de Bergson, rejetant et « subtrahant matériel »<sup>1073</sup> et souvenir pur, Halbwachs arrachait donc la mémoire du champ de la psychologie individuelle pour la porter vers la pensée collective. Pour se souvenir, nul besoin de rejoindre l'autarcie du rêve : l'individu devait bel et bien s'appuyer sur la mémoire des autres, celle d'un groupe offrant les cadres sociaux nécessaires à la remémoration. Comme le temps, la mémoire était donc un fait social.

\*

Il se peut que l'apport véritable de l'ouvrage réside moins dans l'idée de cadres sociaux nécessaires à la remémoration que dans celle d'une mémoire collective. Qu'est-ce que la mémoire collective pour Maurice Halbwachs ? Des trois principaux ouvrages du sociologue prenant la mémoire pour objet, soit *Les cadres sociaux de la mémoire*, *La topographie légendaire des évangiles* et *La mémoire collective*, aucun n'est susceptible de représenter un canon, une réponse définitive au défi d'une pensée collective du souvenir. De l'hypothèse radicale des *Cadres...*, des apports de la *Topographie...* aux distinctions de la *Mémoire collective*, l'approche du sociologue fut constamment corrigée, amendée, affinée, dans un souci certain de répondre aux polémiques éclatant dès la parution du livre de 1925. Étrange

<sup>1070</sup>Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Ed. Puf, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1952, p 150. Voici comment Joël Candau définit la notion de « cadre social de la mémoire » : la « reconstruction d'un souvenir passe par celle des circonstances de l'événement passé, donc des cadres sociaux et collectifs dont le plus contraignant est certainement le langage [...]. Toutes les sociétés, y compris les plus simples, fabriquent ces cadres sociaux » (in Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., pp 73-74).

<sup>1071</sup>« Il n'est donc pas nécessaire que le souvenir soit demeuré puisque la conscience actuelle possède en elle-même et retrouve autour d'elle les moyens de le fabriquer » (Ibid., p 92). En cela, l'individu s'oppose bien au collectif, en ce qu'il est capable d'oublier, contrairement au groupe. Cependant, c'est en reprenant appui dans les cadres sociaux qu'il partage avec le collectif, que l'individu, sera à même de reconstruire le souvenir perdu.

<sup>1072</sup>Ibid. p 115.

<sup>1073</sup>Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1906, pour la présente édition, p 149.

postérité d'un concept, qui amputé des outils sociologiques en constituant en quelque sorte la condition de possibilité, fut réduit à une sorte de prénotion, *topos* aux contours vagues, un peu fourres-tout.

À partir du cinquième chapitre des *Cadres...* la critique de la psychologie bergsonienne se muait en psychologie collective : de même que chez Durkheim, l'individu était à la fois sujet et objet de son culte, d'objet d'étude le groupe devenait *sujet* de la mémoire. Il s'agissait en effet, du groupe à l'individu, de *renverser* sujet et objet de la mémoire. Ce renversement trouvait sans doute sa justification dans la volonté d'affirmer le primat de la sociologie sur la psychologie. Il devenait donc nécessaire pour l'auteur d'insister non plus sur le caractère social d'une mémoire individuelle évoluant dans de multiples ensembles, traversant plusieurs cadres sociaux et s'appuyant sur ceux-là pour se souvenir, mais bien de renverser le *sujet* de la mémoire en dotant le groupe *en tant que tel* d'une capacité mémorielle<sup>1074</sup>. Aux cadres sociaux nécessaires à l'individu à la reconstruction présente du souvenir irrémédiablement passé, succédait donc la notion de mémoire collective<sup>1075</sup>. En effet, si l'individu s'appuie sur les cadres sociaux fournis par le groupe pour se souvenir, c'est parce que le groupe se souvient tout justement à travers lui. C'est donc que le groupe partage un peu plus que sa propre humanité : il est *en tant que tel* capable de se souvenir<sup>1076</sup>. Par conséquent, une psychologie de la mémoire relève *avant tout* d'une psychologie de groupe. Or, étudier une « mémoire collective » ne nécessitait-il tout de même pas, *a minima*, un détour par la psychologie, ce malgré les doutes de Durkheim quant à la viabilité d'une « psychologie sociale »?<sup>1077</sup>

Dans un cours de 1938, Maurice Halbwachs revint sur la possibilité d'une psychologie collective ; discutant Tarde et Bergson, il s'attela justement à démontrer que la sociologie, non à la psychologie individuelle, est la mieux placée pour étudier les phénomènes mentaux, « dans la mesure où ils sont liés à la vie sociale »<sup>1078</sup>. À la suite d'Auguste Comte, Maurice Halbwachs voyait en la sociologie « l'étude de l'humanité et de son évolution »<sup>1079</sup>, la psychologie individuelle n'étant enfin que le résultat d'un processus trouvant en quelque sorte son point départ dans la vie sociale. Aux yeux de Maurice Halbwachs, les contradictions de

---

<sup>1074</sup>C'est tout le problème des *Cadres...* Pour Joël Candau, s'il est admissible que la mémoire individuelle s'aide des cadres sociaux, fournis par le groupe, la société, pour s'aider au souvenir, c'est tout autre chose de dire que le groupe possède à son tour une mémoire. (voir Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., pp 65-77).

<sup>1075</sup>Pour qui l'individu n'était finalement qu'un point de vue. Maurice Halbwachs avait étudié Leibniz (voir *Leibniz*, Paris, Ed. Paul Delaplane, 1907).

<sup>1076</sup>Une mémoire collective est donc toujours mémoire *de...* L'idée d'« une » mémoire collective, comme mémoire envahissante et factice, amenant à être dissipée par une tierce mémoire, n'appartient pas à la pensée de Maurice Halbwachs.

<sup>1077</sup>« La psychologie sociale, qui devrait avoir pour tâche de les déterminer [les lois de l'idéation collective], n'est guère qu'un mot qui désigne toutes sortes de généralités, variées et imprécises, sans objet défini. » (*Ibid.*, p XVII).

<sup>1078</sup>« [...] être étudiés par la sociologie d'abord et principalement, et leurs conditions cérébrales, seulement, éclaircies par la biologie » (Maurice Halbwachs, *La psychologie collective*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs classiques, 2015, p 70).

<sup>1079</sup>*Ibid.*, p 66.

l'innéisme résultaient directement du préjugé faisant du moi individuel l'atome de la mémoire, les hommes du dix-huitième siècle étant étrangers à l'idée d'un cadre social favorable à la remémoration<sup>1080</sup>. Dès lors, le principe d'une mémoire collective naissait du principe qu'il fût possible de partir directement du groupe pour pratiquer une psychologie susceptible, parce que visiblement plus objective, d'éclairer la majeure partie des phénomènes mentaux. Mais à faire de la psychologie de groupe l'approche la plus à même d'éclairer celle de l'individu, la sociologie de la mémoire ne risquait-elle pas de dissoudre la mémoire individuelle dans un ensemble beaucoup trop vaste?<sup>1081</sup>

Historiquement, la mémoire collective s'inscrit dans le cadre plus général d'une approche morphologique de la société, telle que l'exposait Durkheim dans *Les règles de la méthode sociologique*<sup>1082</sup>. Cette approche s'opposait, dans les grandes lignes, à l'individualisme de la psychologie. La démarche psychologique découlait d'une conception faisant de l'individu une « forme d'organisation sociale »<sup>1083</sup>, atome, page blanche en effet basée sur l'expérience intime d'un « moi » irréductible, quoi que tourné vers l'extérieur, vers l'expérience<sup>1084</sup>. De Bentham à Rousseau, rappelle Miguel Benasayag, l'« autonomie » de l'individu était à la base du modèle des sociétés contractuelles. Bien que libéral, Spencer n'observait pas moins que l'individu évoluait dans des sociétés ; plurielles, ces sociétés s'opposaient parfois au pouvoir coercitif de l'État-nation<sup>1085</sup>. À ce titre, celui-ci proposait déjà d'étudier les sociétés comme des organismes<sup>1086</sup>. Aussi l'apport de la méthode exposée plus tard dans *Les règles...* de Durkheim résidait-il moins dans cette homologie que dans l'idée que la conscience individuelle ne pouvait constituer l'étalon des réalités sociales<sup>1087</sup>. La pensée collective devait donc être étudiée pour elle-même, indépendamment d'une psychologie beaucoup trop tournée

---

<sup>1080</sup>« La théorie sociologique de la connaissance maintient la proposition fondamentale de l'apriorisme, savoir que la connaissance est formée de deux sorte d'éléments irréductibles l'un à l'autre, et comme deux couches distinctes et superposées : l'entendement logique, et la faculté sensible et empirique. Elle explique par l'autorité de la pensée sociale, qui se confond ici avec l'entendement logique, par l'universalité de la société, le caractère nécessaire des catégories. »(*Ibid.*, pp 144 -142-143).

<sup>1081</sup>Ce questionnement occupe les études de la mémoire et cela, vraisemblablement, depuis la parution des *Cadres...*, et ce jusqu'aux études récentes de Paul Ricoeur.

<sup>1082</sup>Voir Maurice Halbwachs, *La psychologie sociale*, Paris, Ed. Armand Colin, 1946 pour la présente édition.

<sup>1083</sup>Voir Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, Paris, Ed. La découverte, Coll. La découverte/Poche, 2004 pour la présente édition, p 22.

<sup>1084</sup>Nous vous renvoyons à la quatrième partie de ce travail.

<sup>1085</sup>La sociologie de Spencer est profondément individualiste : « Tout ce qui sort d'une société, sans exception, a son origine dans le motif d'un individu ; ou dans la réunion des motifs identiques de beaucoup d'individus ; ou dans un conflit entre les motifs identiques et associés de personnes ayant certains intérêts, avec les divers motifs de personnes ayant des intérêts différents. » (Herbert Spencer, *Introduction à la Science Sociale*, Paris, Ed. Félix Alcan, 1903, p 268 pour l'édition numérique des *Classiques des sciences sociales*).

<sup>1086</sup>On sait qu'il fut le père du controversé « Darwinisme social ».

<sup>1087</sup>Ce n'est donc pas le cas de Spencer : « Tout ce qui se pense et tout ce qui se fait dans le cours de la vie sociale, on le pense et on le fait conformément aux lois de la vie individuelle ; c'est là aussi une vérité – presque un axiome, bien que peu de gens semblent en avoir conscience » (*Ibid.* p 229). La sociologie de Maurice Halbwachs inverse littéralement cette proposition : tout ce qui se pense et tout ce qui se fait dans le cours de la vie individuelle, on le pense et on le fait conformément aux lois de la vie sociale.

vers la description matérielle<sup>1088</sup>. Dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs entendait donc résoudre les problèmes soulevés autrefois par la psychologie, allant jusqu'à quasiment éluder le principe d'une rétention des souvenirs dans la mémoire individuelle au profit de la seule reconstruction dynamique du passé<sup>1089</sup>. L'opposition apparente entre l'individu et collectif était ainsi résolue de l'extérieur<sup>1090</sup>.

Soit, le syntagme « mémoire collective » n'était pas tout à fait neuf, Jacques Boucher de Perthes l'employant dès 1851<sup>1091</sup>. Mais l'usage fait par Halbwachs de la mémoire collective découlait directement d'un basculement d'échelle, faisant de la mémoire un phénomène social. Le sociologue s'appuyait sur l'idée que l'individu n'était plus la brique de base de l'organisation sociale. Les cadres sociaux, comme l'individu, se voyaient alors pensés comme les « instruments » d'une reconstruction avant tout collective du souvenir<sup>1092</sup>. À l'opposé de l'idée bergsonienne d'une extension de la mémoire du passé *vers* le présent, du souvenir pur pressant les portes du cerveau sous forme de souvenirs-images, chez le Maurice Halbwachs des *Cadres sociaux...* les souvenirs s'élaboraient donc à partir du présent, par la mémoire collective<sup>1093</sup>. Lesdits souvenirs, ne portant plus en eux la charge passée, leur « pureté »<sup>1094</sup>, ne devenaient donc que des images, « rien d'autres que des images »<sup>1095</sup>, le passé se trouvant par conséquent dissous dans une représentation donnée en elle-même et pour elle-même. Dès lors, la brèche ouverte par Emmanuel Kant dans la théorie de la connaissance se trouvait en quelque sorte résolue dans une identification du premier vis-à-vis du second, le fossé entre le monde

---

<sup>1088</sup>Émile Durkheim, *Les règles...*, op. cit., p 17.

<sup>1089</sup> En fait, Maurice Halbwachs ne niait pas tout à fait l'existence de souvenirs individuels de fait distincts de la mémoire collective, car ne relevant tout simplement pas du même point de vue. Mais l'invariant, traversant de manière longitudinale l'ensemble des points de vue, c'était plus que le collectif, le caractère *social* des dits souvenirs, ceux-là constamment reconstruits à partir des cadres fournis par la société. La mémoire sociale, c'est-à-dire la mémoire de la société dans son ensemble, en effet distinguée par Maurice Halbwachs dans la *Topographie légendaire des évangiles* (Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2008 pour la présente édition, p 118. Cf. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p 275.

<sup>1090</sup> L'opposition entre l'individu et le collectif est donc moins erronée que celle écartant celui-ci de la société« [...] c'est-à-dire sur les conditions sociales de la production et de l'évocation des souvenirs. » (Cf. Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », in *Transcontinentales* [En ligne], 5 | 2007, document 9, mis en ligne le 05 mai 2011, consulté le 22 mai 2015. URL : <http://transcontinentales.revues.org/756>).

<sup>1091</sup> « Il y a une sorte de mémoire collective : la mémoire de l'un aide à celle de l'autre. C'est cet ensemble qui, outre le progrès individuel, fait le perfectionnement des masses ou la marche des peuples qui se civilisent » (Jacques Boucher de Perthes, *Hommes et choses, alphabet des passions et des sensations, tome troisième*, Paris, 1851, p 200). De plus, le mot « collectif », s'il apparaît dès la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, était néanmoins présenté comme appartenant au champ de la grammaire : ainsi, les mots *singuliers* de peuple, d'armée, de multitude, peuvent-ils être définis, grammaticalement, comme mots *collectifs* (lat. *collectivus*, ce qui rassemble). Il faut donc attendre la sixième édition du dictionnaire, en 1835, pour qu'apparaisse une seconde définition du mot collectif, étendue à l'organisation sociale (« Collectif : qui renferme, qui embrasse plusieurs personnes ou plusieurs choses », in *Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition*, op. cit.).

<sup>1092</sup>Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des évangiles*, op. cit., p 80.

<sup>1093</sup>Celui, nous l'avions vu dans la partie précédente, fut pour ainsi obstrué à la fin du dix-huitième siècle.

<sup>1094</sup>Nous faisons évidemment référence à Henri Bergson.

<sup>1095</sup>*Ibid.*, p 276. Maurice Halbwachs reviendra (et corrigera) largement sur cette assertion dans son dernier ouvrage, *La mémoire collective* (op. cit., p 63).

d'hier et celui d'aujourd'hui se voyant comblé par une représentation donnée non seulement comme *réalité*, mais aussi comme seule et véritable *essence* du passé<sup>1096</sup>.

\*

L'idée d'un passé radicalement reconstruit à partir du présent entraînait nombre de problèmes. Cela dit, lesdits problèmes concernaient moins le champ de la psychologie que celui de l'histoire (on pense à la fameuse objection de Marc Bloch à propos de la transmission de la mémoire dans le temps).<sup>1097</sup> En effet, l'historien souleva le problème capital de l'emploi du syntagme « mémoire collective » en interrogeant sa relation à la mémoire individuelle. Finalement, ne s'agissait-il pas d'user du mot « collectif » selon une habitude empruntée à Durkheim, là où en réalité il n'y avait que placage d'une psychologie individuelle sur des phénomènes de groupe ?<sup>1098</sup> Double, le problème concernait à la fois la limitation du groupe dans l'*espace* et la transmission des souvenirs dans le *temps*. C'est donc à partir de ces deux entrées que Maurice Halbwachs repensera le reste de sa vie sa conception de la mémoire collective. Là où Charles Blondel, auteur d'une *Introduction à la psychologie collective*, n'avait pu accepter que l'ensemble des souvenirs eussent revêtus un caractère social, voyant dans certains souvenirs, idiosyncrasiques, le domaine de la psychologie individuelle<sup>1099</sup>, le sociologue réaffirmera l'importance de la mémoire collective. Mais pour cela, il repensera la place d'un individu auparavant dissous dans un ensemble plus large. Loin de minimiser la mémoire individuelle, comme il pouvait le sembler dans les *Cadres...*, le sociologue placera celle-ci au carrefour de mémoires de collectives, de mémoires culturelles<sup>1100</sup>, de mentalités<sup>1101</sup>. Il ne s'agit donc plus, comme le souligne Gérard Namer, d'une « simple » identification de

---

<sup>1096</sup>Il semble que Bergson comme Halbwachs travaillent à partir de la brèche ouverte par Kant et sa *Critique de la Raison pure*. Autrement dit, l'un retrouve le « noumène » de la mémoire dans l'inconscient et le rêve, l'autre dans la vie sociale et plus particulièrement dans ses représentations.

<sup>1097</sup>« Pour un groupe dont la durée dépasse une vie d'homme se « souviennne », il ne suffit pas que les divers membres qui le composent à un moment donné conservent dans leurs esprits les représentations qui concernent le passé du groupe ; il faut aussi que les membres les plus âgés ne négligent pas de transmettre ces représentations aux plus jeunes. [...] Comment les souvenirs collectifs passent-ils dans un même groupe de génération en génération ? [...] Me. Halbwachs, il me semble, n'a fait que l'effleurer, se bornant, le plus souvent, pour toute réponse, à des formules d'un finalisme, et si j'ose dire, d'un anthropomorphisme un peu vague [...] » (Marc Bloch, « Mémoire collective, tradition et coutume, à propos d'un livre récent », in *Revue de synthèse historique*, n°118-120, pp 78- 79).

<sup>1098</sup>« Ces mots sont expressifs [mémoire et conscience collective] et commodes et leur usage me paraît cent fois légitime. A une condition toutefois : c'est qu'on ne mette pas sous le nom de mémoire collective, par exemple, tout à fait les mêmes réalités que sous le nom de mémoire individuelle. Comment l'individu conserve-t-il ou retrouve-t-il ses souvenirs ? Comment la société conserve-t-elle ou retrouve-t-elle les siens ? » *Ibid*.

<sup>1099</sup>Blondel distingue trois psychologies, collective, physiologique, et individuelle. (Cf. le compte rendu donné par Maurice Halbwachs « La psychologie collective d'après Charles Blondel » in *Revue philosophique*, n° 106, 1929, pp 444-456, et bien sûr, Charles Blondel, *Introduction à la psychologie collective*, Paris, Ed. Armand Colin, 1934, pp 120-151).

<sup>1100</sup>Sur la distinction entre mémoire collective et mémoire culturelle, voir Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 255.

<sup>1101</sup>Cf. Maurice Halbwachs, « Conscience individuelle et esprit collectif » in *American Journal of Sociology*, n° 44, 1939, pp. 812 à 822.



l'individuel et du collectif : au contraire, l'individu apparaît comme traversé par une pluralité de mémoires, de *passés* multiples<sup>1102</sup>. Mais qu'entendre, au juste, par cette pluralité ?

Nous l'avons dit, Marc Bloch remettait en cause la notion de mémoire collective telle qu'elle avait été développée dans les *Cadres*... En effet, la mémoire collective y était basée sur le contenu plus que le discontinu : était-il alors possible de se souvenir *au-delà* des cadres fournis par les groupes ? Entraîné-on nécessairement dans le temps unique de l'histoire ?<sup>1103</sup> Pour le Maurice Halbwachs de *La mémoire collective*, la conscience n'est pas « un mince filet continu limité par les rives entre lesquelles s'écoulent nos impressions ». Car la mémoire des groupes ne s'arrête donc aux bornes de leur finitude : ce serait, chose impensable, consacrer *l'histoire* plus que la mémoire ! Afin de se démarquer de l'histoire et de son temps supposé unique<sup>1104</sup>, Halbwachs soutint donc l'idée capitale d'une multiplicité des temps sociaux<sup>1105</sup> ; non plus temps unique, temps de l'écoulement, temps ultime et révolu, mais temps de la multiplication des *représentations* du temps<sup>1106</sup>, « au moins dans certaines limites variables suivant les groupes »<sup>1107</sup>. Autrement dit, le sociologue fit du temps une représentation *contenue* dans les consciences, s'opposant alors à la « forme abstraite » du temps philosophique. Or, si les temps collectifs sont aussi discontinus que la variété des groupes, s'ils se chevauchent, l'individu devient plus que jamais le lieu de passage, d'actualisation de ces diverses et multiples représentations. Il est plus que jamais point de vue. En effet, sa conscience peut « remonter plus ou moins loin suivant l'étendue des perspectives que lui offre chacun de ses points de vue sur le passé tel qu'il est représenté dans les consciences collectives auquel il participe »<sup>1108</sup>. En partant cette fois-ci de la conscience individuelle, La

---

<sup>1102</sup>Cette approche du collectif par l'individu s'inscrit en réaction aux formes politiques développées en Europe. Gerard Namer, toujours, : « C'est la défaite de la démocratie de 1938 à 1944 qui caractérise le renversement politique : il ne s'agit plus alors de défendre l'histoire et le progrès comme dans *Les cadres*, mais il s'agit de défendre le passé contre la non-valeur de l'histoire présente contre la régression que constitue le système totalitaire » (in Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 272).

<sup>1103</sup>Pour Maurice Halbwachs, l'histoire n'est pas tout à fait une mémoire, et cela même s'il emploie le syntagme « mémoire historique ». De plus, « Nous leur reprochions de confondre un temps unique des histoires nationales et locales qui représentent comme autant de lignes d'évolution distinctes ». (*Ibid.*, p 164).

<sup>1104</sup>Sur la question du temps, nous vous renvoyons à l'article de Braudel, « Les temps de l'histoire », in *Écrits sur l'histoire*, op. cit., pp 15-38.

<sup>1105</sup>En cela, Halbwachs met dos à dos la conception bergsonienne de la durée, individuelle comme celle de Kant, jugée, de manière certes allusive, comme « temps des philosophes », comme conception trop abstraite. « Chaque groupe défini localement a sa mémoire propre, une représentation du temps qui n'est qu'à lui. [...] Comment un peuple qui n'a derrière lui qu'une courte histoire se représenterait-il le même temps que d'autres dont la mémoire peut remonter dans un lointain passé ? » (*Ibid.*, pp 162-163).

<sup>1106</sup>Joël Candau relève l'ambiguïté entre la représentation et la chose même dans la sociologie durkheimienne de Halbwachs. Si la représentation est une réalité, façonnant qui plus est la réalité sociale, la représentation de la mémoire, sa conception collective, se confond avec la mémoire en *tant que telle* : « Enfin, on a tendance à confondre le fait de dire, d'écrire ou de penser qu'une mémoire collective existe – fait facilement attesté dans les discours contemporains, médiatiques et politiques, en particulier – avec l'idée que ce qui est dit, écrit ou pensé rend compte de l'existence d'une mémoire collective » (Joël Candau, op. cit., p 69).

<sup>1107</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 191. Halbwachs, tout comme Durkheim, voit dans les représentations une réalité, un contenu. Aussi nous semble-t-il que la représentation du temps équivaille ici au temps lui-même, en ce qu'il n'existe pas comme donnée abstraite, mais comme contenu même du groupe (« Il n'y a pas de temps universel et unique, mais la société se décompose en une multiplicité de groupes, dont chacun à sa durée propre »).

<sup>1108</sup>*Ibid.*

mémoire collective replace l'individu au carrefour de multiples souvenirs collectifs. Bien que la mémoire individuelle participe des mémoires collectives, pour remonter le cours du temps il lui est nécessaire de s'appuyer sur une mémoire plus vaste, plus abstraite. Et cette mémoire s'étend dans l'espace social, même, « dans les limites d'une ville, d'une maison ou d'un appartement [...] », dessinant « en quelque sorte leur forme [ les souvenirs ] sur le sol ». Les individus retrouvent ainsi « leurs souvenirs collectifs dans le cadre spatial défini »<sup>1109</sup>, l'espace étant à même de donner l'illusion « de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent »<sup>1110</sup>.

Les thèses du dernier Halbwachs amendaient donc considérablement celles de Bergson, ce dernier opposant le temps, fantôme d'un espace homogène, à une durée hétérogène<sup>1111</sup>. Si la mémoire du groupe dure, c'est parce que l'espace et la matière *durent aussi* : existe alors dans la pensée du sociologue une paradoxale *durée de l'espace*. Impliquer la stabilité de l'espace, sa durée, c'était d'une part penser le temps historique comme un temps particulier, et d'autre part acter que le temps des groupes pouvait disparaître<sup>1112</sup>. Si les mémoires collectives, étroitement liées à la pérennité du groupe, construites à partir du présent, peuvent s'étioler<sup>1113</sup>, l'individu ne se souvient pas au seul horizon de ces mémoires de groupes : il se souvient aussi à partir de traces, d'inducteurs plus vastes, laissés par la société même. À partir de ce constat, Maurice Halbwachs opérait le même type de renversement que celui observé dans les *Cadres...* : si l'individu se souvient à partir de traces, d'inducteurs, de fragments, *c'est parce que la société, à travers lui, se souvient aussi*. C'est-à-dire qu'au-delà des mémoires collectives, temporelles, persisterait ce qu'il conviendrait donc d'appeler une *mémoire sociale*. Distinguer la mémoire du groupe et celle de la société, c'était affirmer que la société était non seulement dotée d'une mémoire, mais que celle-ci se déployait dans un espace, espace social, *sol* permettant aux hommes et aux groupes de s'accorder<sup>1114</sup>. C'était opérer à nouveau un changement d'échelle : si l'individu n'était qu'un aspect de la mémoire collective, celle-ci devenait à son tour point de vue d'une mémoire encore plus vaste. En quelque sorte « monade des monades », la mémoire sociale devenait point de vue ultime de la mémoire<sup>1115</sup>.

---

<sup>1109</sup>*Ibid.*, p 232.

<sup>1110</sup>*Ibid.*, p 236.

<sup>1111</sup>En effet, le sociologue réduisait à néant et la durée individuelle, au profit de temps collectifs. De même, il abandonnait une conception homogène de l'espace pour y opposer l'idée d'espaces sociaux. Autrement dit, Halbwachs affirmait non seulement des durées *collectives*, mais il donnait à l'espace, point d'appui de la mémoire, un caractère multiple, *hétérogène*. Car dans *La mémoire collective*, l'espace n'est tout justement pas homogène : les espaces sociaux sont donc aussi multiples que les groupes et les temps sociaux. L'espace social, chez Halbwachs, est donc double : il relève à la fois du concret (un lieu, une rue...), que de l'abstrait (espace religieux, espace politique...). Cf. Marie Jaisson, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/1999 (n° 1), pp. 163-178.

<sup>1112</sup>Durkheimien orthodoxe, Halbwachs critique l'idée d'une homogénéité du temps.

<sup>1113</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 63.

<sup>1114</sup>*Ibid.*, p 235.

<sup>1115</sup>C'est d'ailleurs dans cette perspective que la référence à l'espace du chapitre intitulé « Mémoire individuelle et mémoire collective » prend tout sens : « pour retrouver les voies et monuments anciens, conservés d'ailleurs ou disparus, on se réfère sur le plan général de la ville ancienne, on s'y transporte en pensée [...] la subsistance de

Marcel Mauss faisait de la nation d'une forme de société<sup>1116</sup>. Maurice Halbwachs, dans son *Esquisse d'une psychologie des classes sociales*, voyait quant à lui le sentiment national comme « solidarité mécanique, fondée sur la ressemblance entre des hommes rapprochés dans l'espace »<sup>1117</sup>. Plus que la Nation, ce qui faisait totalité, c'était donc chez les sociologues la société même<sup>1118</sup>. Dans une mémoire sociale, ou mémoire *totale*, puisque mémoire d'une société comme totalité *des* sociétés, perdure un passé. Gérard Namer voit dans cette distinction du social et du collectif, de la mémoire de la société et de celle du groupe, l'affirmation de la supériorité d'un temps social « éternel »<sup>1119</sup> sur l'histoire et la mémoire collective, alors même que ledit « groupe » n'existerait que « dans une durée limitée de l'histoire »<sup>1120</sup>. Autrement dit, le temps social fonctionnerait comme une virtualité réactualisée par la conscience ; il y aurait une *immortalité* de la mémoire sociale, celle-ci traversant éternellement celle d'individus en prise avec des mémoires collectives, fondant elles-mêmes leurs propres temporalités sur un *sol* : « On va donc de la mémoire sociale à la mémoire collective : que la mémoire collective disparaisse, reste la mémoire sociale qui pourra demain réitérer en mémoire collective »<sup>1121</sup>. À l'immortalité de la mémoire sociale correspondrait bien celle de la mémoire, puisqu'« il n'y a pas dans la mémoire de vie absolu, c'est-à-dire de *régions*<sup>1122</sup> de notre passé à ce point sorties de notre mémoire [...]. On oublie rien. [...] Pour nous, au contraire, ce qui subsiste, ce n'est pas, dans quelque galerie souterraine de notre pensée, des images toutes faites, mais c'est, *dans la société*<sup>1123</sup>, toutes les indications nécessaires pour reconstruire telle part de notre passé que nous nous représentons de façon incomplète ou indistincte, ou que, même, nous croyons entièrement sorties de notre mémoire »<sup>1124</sup>.

Puisque le « concept de totalité n'est que la forme abstraite du concept de société »<sup>1125</sup>, la mémoire ne relève plus seulement de l'esprit, comme chez Bergson : plus que la Nation ou l'individu, le sujet d'attribution de la mémoire publique, le sujet d'une mémoire totale, devient la société, même. Cette interprétation nous permet par conséquent de répondre à la question du « comment, d'un concept sociologique, passe-t-on à l'idée d'une mémoire collective

ces traces suffit à expliquer la permanence et la continuité du temps propre à cette société ancienne et qu'il nous soit possible à tout moment d'y repénétrer par la pensée »*Ibid.*, p 189.

<sup>1116</sup>Cf. Marcel Mauss, op. cit.

<sup>1117</sup>Maurice Halbwachs, *Esquisse d'une psychologie des classes sociales*, Paris, Ed. Marcel Rivière, Coll. Les classiques de la sociologie, 1955 pour la présente édition, p 220.

<sup>1118</sup>Ce qui met de facto la sociologie en concurrence avec l'histoire (Cf. Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Éd. Flammarion, Coll. Champs Flammarion, 1969 pour la présente édition, p 34).

<sup>1119</sup>Doit-on voir dans ce temps éternel la totalité des temps sociaux, c'est-à-dire des durées particuliers de chaque groupe ?

<sup>1120</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 274.

<sup>1121</sup>*Ibid.*, p 274.

<sup>1122</sup>Souligné par nos soins.

<sup>1123</sup>Souligné par nos soins.

<sup>1124</sup>*Ibid.*, p 126.

<sup>1125</sup>Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p 630.

unique, englobant celle de la nation, l'histoire, la fiction ? ». En fait, ce n'est pas la mémoire collective qui fait totalité, mais la capacité d'une société à conserver, puis à actualiser, les marques, les images, les traces de son propre « passé ». De l'individuel au collectif et du collectif au social, le basculement du rapport d'échelle permet d'affirmer que ce n'est pas tant la mémoire collective ou individuelle qui jouent le rôle de mémoires éternelles que celle de la société même, son sol parsemé de traces, d'objets, comme autant de souvenirs purs de l'inconscient bergsonien<sup>1126</sup>. Dans cette conception capitale, les figures de la rareté, corollaires d'une certaine irréversibilité du temps, laissent donc la place aux motifs d'abondance et de coexistence de tous les temps. Tout désormais est virtuellement mémoire.

### *Bilan et perspectives*

À quelle échelle Maurice Halbwachs appréhendait-il la mémoire collective ? Non seulement le sociologue ne niait pas la mémoire individuelle<sup>1127</sup>, mais il distinguait une pluralité de mémoires, de la mémoire sociale, comprise ici comme mémoire de l'ensemble de la société<sup>1128</sup>, à la mémoire collective, c'est-à-dire la mémoire du groupe. Pour considérer la mémoire de groupe de son *propre point de vue*, il fut donc nécessaire à Maurice Halbwachs de réduire le groupe à une échelle raisonnable de sociétés<sup>1129</sup> (famille, groupes religieux, classes sociales...), afin que ses observations ne devinssent pas trop vagues, trop abstraites. C'est également pour cette raison qu'il ne pouvait s'agir, dès *Les cadres...*, d'une mémoire collective de toute la nation, et cela pour au moins deux raisons : d'une part, la nation *organique* semblait trop étendue pour constituer un groupe véritable homogène<sup>1130</sup>; d'autre part, une notion aussi abstraite que la nation politique ne pouvait être pourvue de mémoire qu'à titre analogique<sup>1131</sup>. L'idée d'une mémoire partagée, remplaçant l'individu au centre de la

---

<sup>1126</sup>A son point d'orgue, la pensée de Maurice Halbwachs porte un étrange héritage bergsonien. Expliquons-nous : s'il n'y a plus de durée individuelle ni d'espace homogène dans *La mémoire collective*, c'est moins du fait d'une destruction pure et simple du bergsonisme que d'un *déplacement*, d'un *changement d'échelle*. Dans cette perspective, ce n'est pas tant l'esprit individuel qui n'oublierait rien que l'*esprit collectif*. Le cerveau oublieux, porté fermée chez Bergson, s'identifierait donc à l'*individu*, « lieu » de passage (et parfois d'obstruction !) des différents courants de la mémoire sociale. Plus généralement, l'éternité comme totalité de la durée, chez Bergson, se substituerait chez le sociologue à celle résultant de la totalité de la *société*. *Virtuellement*, la société mémoriserait donc tout, puisque chacune de ses traces, de ses sédiments, des ruines aux livres, aux cartes, aux objets, constitueraient en quelque sorte ses « souvenirs purs », ainsi susceptibles de s'actualiser dans la conscience collective via un individu carrefour, un individu passeur, celui-ci pris à la fois dans ses mémoires collectives, dans ses divers espaces sociaux, dans différentes durées. S'agirait-il par conséquent d'une forme paradoxale de « bergsonisme collectif »? (Cf. Jean-Louis Vieillard-Baron, « Les paradoxes de l'éternité chez Hegel et chez Bergson », in *Les Études philosophiques* 4/2001 (n° 59), p. 517-530).

<sup>1127</sup>Selon Marie Jaisson, penser la place de la mémoire individuelle est même au cœur de *La Mémoire collective* : « Il considérait [Halbwachs] qu'il avait établi la *nature sociale* de la mémoire et la critique de Bergson [faite aux *Cadres sociaux de la mémoire*], l'opposition (pertinente) entre *individuel* et *collectif* s'y confondait en effet avec elle (erronée) entre *individuel* et *social* [...]. C'est pourquoi Halbwachs a cherché dans la suite de ses travaux, ceux qui aboutiront à la publication de *La Mémoire collective*, à affirmer une psychologie collective qui puisse saisir une mémoire individuelle socialement constituée » (in Maurice Halbwachs, *La topologie légendaire des évangiles*, op. cit., p 80).

<sup>1128</sup>*Ibid.*, p 118.

<sup>1129</sup>Le mot *société*, ici, est compris dans son sens pluriel.

<sup>1130</sup>Cf. troisième partie de ce travail.

mémoire, impliquait cependant une distinction entre mémoire collective, mémoire du groupe, d'une part, et mémoire sociale, mémoire de la société, d'autre part. Dès lors, la mémoire collective serait donc marquée par la *singularité* et la *durée*, tandis que la mémoire sociale se verrait quant à elle caractérisée par la *totalité* et l'*éternité*. Bien sûr, Maurice Halbwachs n'entendait pas dissoudre l'individu dans une mémoire totale, abyssale, à la manière de cet océan de mémoire se substituant entièrement au réel du film *Solaris*<sup>1132</sup>. Au contraire, il s'agissait de remettre la mémoire au centre de l'homme, et ce contre un passé dévoyé par les régimes totalitaires. Dans *La mémoire collective*, l'individu ne relevait ni d'une dissolution dans le groupe, ni d'un culte abstrait. C'était semble-t-il la capacité de ce dernier à appréhender son présent depuis le passé qui le rendait humain. Concrètement, l'individu se trouvait donc attaché aux « figures stables de l'espace », au sol permettant d'accorder les groupes et leurs souvenirs partagés. Tout cela participait en tout cas d'un idéal politique, à une époque, rappelons-le, où la violence de la *Révolution nationale*, sa coercition, ses déracinements, faisaient non seulement violence au passé, mais à ce qu'il conviendrait d'appeler, pour celui qui fut proche des idées de Jean Jaurès, l'*humanité*<sup>1133</sup>.

### *D'une mémoire des lieux aux lieux de mémoire*

**Question n°2** « Comment et pourquoi l'histoire, critiquant la mémoire en s'emparant de ses *lieux*, finit-elle par être absorbée par l'objet de sa critique ? »

À peu d'années d'intervalle paraissent deux œuvres singulières, quoi que traversées par des préoccupations communes : soit *L'archéologie du savoir* et *Ostia antica*. Il s'agit de deux productions marquées par l'idée d'accumulation : accumulation des strates de discours, des décrochages, des temps spécifiques chez Michel Foucault, multiplications des plans, des photographies, des repères architecturaux, des ruines passées dans le travail d'Anne et Patrick Poirier<sup>1134</sup>. Voilà, en somme, deux *archéologies imaginaires*. Dans *L'Archéologie du savoir*, ouvrage théorique, Foucault entendait expliciter une approche visant à analyser la formation d'« objets » tels que la « folie » ou de l'« homme », substituant « au trésor énigmatique des "choses" d'avant le discours, la formation régulière des objets qui ne se dessinent qu'en lui »<sup>1135</sup>. Nous pourrions qualifier cette approche de postmoderne : affranchi en quelque sorte

---

<sup>1131</sup>Or, si les souvenirs collectifs sont des images, il semble que la mémoire collective, chez Halbwachs, soit considérée comme une chose. « Ce n'est pas là une simple métaphore » (voir Maurice Halbwachs, *Cadres sociaux*.... op. cit., p 146).

<sup>1132</sup>Cf. partie précédente.

<sup>1133</sup>Le plus fameux documentaire reste, sans doute le *Français, vous avez la mémoire courte*, par Jean Morel et Jacques Chavannes pour l'exposition « Le Bolchevisme contre l'Europe », ouverte le 1er mars 1942 à Paris et commandé par le secrétaire général de l'information.

<sup>1134</sup>Et, peut-être, par l'appréhension d'une construction (construction du discours, construction d'un temple en ruines, construction d'une maquette de port antique).

<sup>1135</sup>Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel/Gallimard, 1969, p 69.

du signifiant, « l'objet » ne renvoyait plus seulement à une « chose » (l'homme concret, le vrai fou), mais à une foule d'autres signes agrégés en « formations discursives »<sup>1136</sup>. Dès lors, le rôle de l'histoire était pensé comme « une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas »<sup>1137</sup>. Si le document ne constituait plus un signifiant, ne renvoyant pas à un passé *extérieur* au discours (le monde des « choses »), mais bel et bien à d'autres documents lui étant contemporain, il ne s'agissait donc plus de faire *parler* ceux-là, mais bien de les *classer* comme l'aurait fait un archéologue au contact de *monuments*. On comprend que Foucault reprenait de l'archéologie non pas le goût de traces renvoyant à quelque objet absent, mais l'idée qu'il était nécessaire à l'archéologue de décrire et de classer les objets découverts. C'est cette démarche d'inventaire que l'on retrouve justement dans le travail d'Anne et Patrick Poirier, archéologues imaginaires inventoriant et photographiant « les architectures, les mosaïques, les sculptures, les inscriptions »<sup>1138</sup>. Cependant, le jeu délicat de la comparaison peut se relever problématique. Émergent ainsi les premières contradictions. *Ostia antica* se présente comme un ensemble contenant carnet de fouille, plan, construction en terre cuite, reconstitution, donc, de l'ancien port antique d'Ostie. Dans ce cas, peut-on bel et bien parler d'objets sans contexte ?

La discipline archéologique constituait pour Foucault une « discipline des monuments muets, des traces inertes, des objets sans contexte et des choses laissées par le passé »<sup>1139</sup> ; pour redonner la parole aux monuments, elle devait donc tendre vers l'histoire, vers une *extériorité* culturelle, événementielle, bref : elle devait habiller les monuments de leur *contexte*. Dans cette perspective, cette archéologie du recueil et du classement s'arrêtait là où commençait le travail de l'historien, les monuments exhumés tendant en quelque sorte vers l'histoire<sup>1140</sup>. Or, si Anne et Patrick Poirier travaillaient, au moment d'*Ostia antica*, comme des archéologues, s'ils mettaient en œuvre la *fiction* d'une archéologie, s'ils classeaient, à la manière des herbiers, ou des *Twelve visages d'une fontaine morte* [fig 1], c'était néanmoins pour tendre, plus que vers l'histoire, vers la *mémoire*, même. Avec *Ostia antica*, il s'agissait en quelque sorte de se plonger, par strates successives, dans l'épaisseur de la mémoire.

Strates, épaisseurs, temps différents, furent au cœur d'un roman de Robbe-Grillet paru quelques années à peine après *Ostia antica*, roman conçu comme « une série d'espaces qui fonctionnent comme des villes différentes, appartenant à des civilisations différentes, qui

---

<sup>1136</sup>Cette approche correspond à ce que Jean Baudrillard, à peine plus tard, appellera la « liquidation du référent » dans son *Echange symbolique et la mort*.

<sup>1137</sup>Michel Foucault, op. cit., p 15.

<sup>1138</sup>Anne et Patrick Poirier, *Vertiges/vestiges – Abîmes du temps*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Livre d'art, 2009.

<sup>1139</sup>Michel Foucault, Op. Cit, p 15.

<sup>1140</sup>Celle-ci, en classant les documents plus qu'en les faisant parler, ferait exactement l'inverse au moment de l'*Archéologie du savoir* : elle tendrait donc vers l'archéologie, elle ferait *comme* l'archéologie. *Ibid.*, p 14.

auraient été trouvées sur le même site. Je pense à Ephèse, où il y a eu une ville grecque, une ville romaine, une ville seldjoukide, une ville ottomane, etc. Toutes ces villes ont laissé des traces, absolument incompatibles, qui se trouvent dans le même espace »<sup>1141</sup>. Ici, la condition de possibilité de la construction des espaces, c'est l'interstice entre la veille et le sommeil, moment de la réminiscence :

*Avant de m'endormir, tenace, encore cependant, la ville morte...*<sup>1142</sup>

Le narrateur de la Topologie d'une cité fantôme se souvient, il erre dans « les fragments méconnaissables de ce qui fut résidences princières, édifices publics, hôtels, maisons de jeux ou de prostitution, théâtres, temples et fontaines »<sup>1143</sup>, de même qu'Anne et Patrick Poirier se promènent « physiquement chaque jour dans les fragments et les paysages de notre mémoire »<sup>1144</sup>, entamant, tout en classant, la « longue promenade dans le temps et dans la mémoire »<sup>1145</sup>.

En revanche, Michel Foucault distinguait strictement histoire et mémoire, s'opposant à l'idée d'une histoire comme « mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs »<sup>1146</sup>. *L'Archéologie du savoir* se plaçait donc à l'opposé des déambulations des artistes dans la mémoire, pour *Ostia antica*. Les deux œuvres, l'une théorique et l'autre artistique, soulèvent donc la question du rapport de l'histoire et de la mémoire ; l'une exclut la mémoire au profit de l'histoire, l'autre semble englober l'histoire dans une puissante, quoique fragile, mémoire. Dans ces deux archéologies, histoire et mémoire se retrouvent tout en semblant différer en valeur, formant alors un nœud gordien qu'il paraît dès lors nécessaire de trancher. Pour Michel Foucault, l'histoire n'était pas à proprement parler une mémoire. On comprend en effet que dans l'optique d'une étude des *discontinuités*, l'idée d'assimiler l'histoire à une mémoire collective ne permettait pas, pour l'auteur, d'appréhender de manière probante la pratique historique. Foucault s'attaquait par conséquent à l'idée d'un passé reconstitué par les documents « trace fragile, mais par chance

<sup>1141</sup>Cité par Ilias Yocaris, in « Vers une topologie rhizomatique : discohérence narrative et construction d'un espace oxymorique dans *Topologie d'une cité fantôme* d'Alain Robbe-Grillet ». in *L'art du décentrage dans la poésie et le roman contemporains*, dir. Jacqueline Michel, Université de Haïfa, 2008 (<http://pour.cendres.free.fr/?p=526>).

<sup>1142</sup>Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, 1976, p 11.

<sup>1143</sup>*Ibid.*, p 12.

<sup>1144</sup>Anne et Patrick Poirier, op. cit.

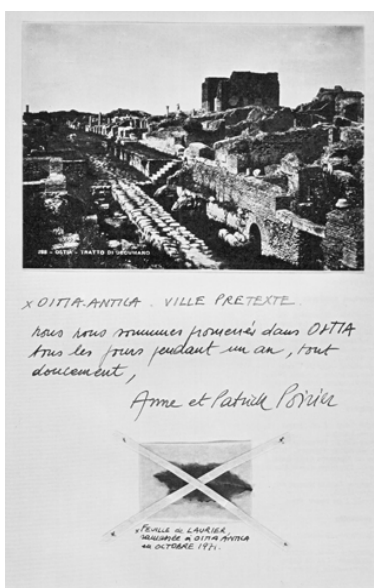
<sup>1145</sup>*Ibid.* De même qu'histoire et mémoire mettaient en tension l'archéologie imaginaire de Foucault et celle d'Anne et Patrick Poirier, n'est-ce pas une certaine idée du *temps* qui éloignerait la cité de Robbe-Grillet et leur *Ostia antica* ? N'y a-t-il pas dans la *Topologie d'une cité fantôme*, accumulation d'espaces plus que de temps, annulation du temps unique, continu, au profit d'une superposition d'espaces remémorés ? Dans le roman de Robbe-Grillet, tout est au présent, rien véritablement ne passe. Dans l'un la mémoire constituerait en quelque sorte la marque d'une *continuité* entre les ruines passée et reconstitution présente, tandis que dans l'autre, les espaces remémorés se donneraient *en dépit du temps*, de la narration, de la continuité.

<sup>1146</sup>Michel Foucault, Op. Cit, p 15.

déchiffrable »<sup>1147</sup>. En assimilant le document au monument classé par l'archéologue, Foucault n'entendait donc pas penser celui-ci en tant que *monuments*, c'est-à-dire comme support du souvenir. C'était même l'inverse : le monument ne pouvait rien induire, il ne pouvait pas parler. Si bien qu'une phrase telle que celle-ci, « l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales » peut paraître étrange. Car le *monuments* n'est pas *en soi* mémorisé : il est l'inducteur de l'heureuse mémoire, même<sup>1148</sup> ! Dès lors, nul besoin de *monuments* pour mémoriser : la valeur d'ancienneté du monument prévaut<sup>1149</sup>. Or, c'est tout justement au moment où le séculaire *monuments*, fait de caractères ou de pierre, n'a plus le monopole de la mémoire, que s'épanouit l'idée d'un monument contenant de manière intrinsèque une valeur.

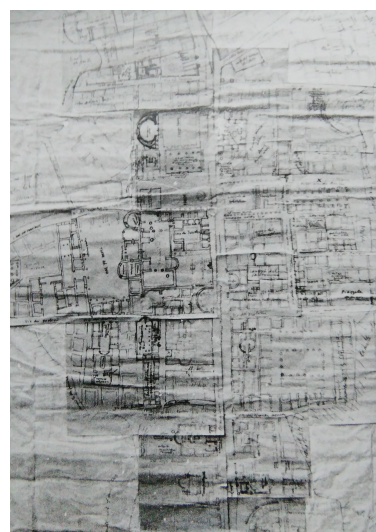


Anne et Patrick Poirier. Construction en terre cuite, 12x6 m, Museum Moderner Kunst, Collection Ludwig, Vienne, 1971-1972.



Carnet de fouilles. Papier, photographies, végétaux. Collection Ludwig, Vienne, 1971-1972.

[fig 1]



Plan de la ville d'Ostia. Environ 3x2m. Collection Ludwig, Vienne.

Il est curieux de noter que dans la définition du *documens*, tout à fait à l'inverse de celle du monument, cela soit la valeur d'ancienneté qui prévaut<sup>1150</sup>. De plus, l'idée de collecter des documents afin de servir à la composition historique semble elle aussi relativement récente. Grossissons le trait: le *documens* est ancien ; parce qu'il est ancien, tourné vers le passé, il a valeur d'enseignement plus que de mémoire. Le *monuments* est quant à lui récent, il est tourné vers le futur, il a valeur de mémoire plus que d'enseignement. Avec l'essor de la pratique

<sup>1147</sup>*Ibid.*, p 14.

<sup>1148</sup>Cf. Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition (1798), op. cit. Le monument y est défini comme « Marque publique pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque personne illustre, ou de quelque action célèbre ».

<sup>1149</sup>Cf. Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll., Esthétiques, 2003 pour la présente édition.

<sup>1150</sup>« Terme de Pratique. Titres, preuves par écrit, enseignement. *Vieux documens. Anciens documens. Titres et documens.* Ce mot vieillit » (in *Dictionnaire de l'Académie française, première édition*, op. cit.).



historique, tout au long du dix-neuvième siècle, le document n'est pas seulement ancien, il est précieux. Ainsi que l'observe très justement Michel Foucault, il permet la restitution d'un passé à jamais passé. Le philosophe fait donc référence à une définition relativement récente du monument, tel que l'on peut la trouver dans l'*Histoire de l'art par les monumens* de d'Agincourt<sup>1151</sup>, regroupant derrière le mot tableaux, miniatures, architectures, artefacts, etc., faisant en effet parler les monuments par le biais de documents<sup>1152</sup>. La seconde acception du monument, c'est-à-dire comme édifice public témoignant de son ancienneté et conservé en vue de renseigner, de documenter l'histoire présente à propos du passé, acception proposée par Michel Foucault, ne semble apparaître qu'au dix-huitième, sinon au dix-neuvième siècle<sup>1153</sup>. Selon nous, cette conception est consécutive de la volonté de créer une histoire spécifiquement nationale, un corps d'archives, bref, une mémoire dont le sujet d'attribution serait spécifiquement la *nation*<sup>1154</sup>.

En revanche, l'usage fait par Foucault de la mémoire est tout autre : celui-ci ne parle pas de « mémoire historique » mais bel et bien de « mémoire » ou de « mémoire collective ». Or, nous avons vu que le syntagme « mémoire collective » était relativement récent, puisque consécutif de la possibilité d'une psychologie collective, trouvant chez Charles Blondel ou Maurice Halbwachs ses défenseurs les plus fameux. En fait, Foucault usait du syntagme « mémoire collective » d'une manière remarquablement étendue. Cette extension participait d'une mise en opposition entre une histoire pensée comme pratique visant, avant tout, à organiser la masse hétérogène des documents archivés, et d'autre part, une histoire globale, une Histoire autrement dit, basée sur la « relation homogène » entre « tous les événements », c'est-à-dire « tous les phénomènes dont on a trouvé la trace »<sup>1155</sup>. L'histoire comme pratique se voyait opposée à l'histoire comme (grand) récit visant à faire mémoire du passé. Abandonner l'histoire globale, c'était donc nier qu'une mémoire globale, « collective » eût existé. C'était opposer à l'image organique, faisant de l'histoire l'image homogène d'un passé

---

<sup>1151</sup>Jean Baptiste D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, Paris, Ed. Treuttel et Würtz, 1810-1823.

<sup>1152</sup>« Là, c'étaient surtout les monumens qui devaient parler ; je ne me chargeais, en quelque sorte que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelques fois leur langage ; mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet. » (*Ibid.*, Ij).

<sup>1153</sup>« Il se dit aussi de Certains édifices publics ou particuliers, qui imposent par leur grandeur ou par leur ancienneté. *Les monuments d'une ville. Les monuments publics. Les anciens monuments. Les monuments de l'antiquité, du Moyen Âge. La ville de Rome est remplie de monuments anciens et modernes. La Bourse de Paris est un beau monument* » (in, *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, op. cit.)

<sup>1154</sup>« Dans le souci de développer une histoire nationale et d'en réunir les matériaux, l'Académie des « anciens édifices et antiquités monumentales » de la France, à l'initiative du Comte de Laborde, personnalité capitale dans les efforts d'exhumation et de préservation du patrimoine ». Laurent Theis, « Guizot et les institutions de mémoire », in *Les lieux de mémoire, tome I*, Dir. Pierre Nora, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Quarto Gallimard, 1997, p 1580.

<sup>1155</sup>*Ibid.*, p 18.

toujours à restituer, à celle, géologique, d'une accumulation d'archives hétérogènes. Mémoire collective et mémoire globale, « désidentifiées » de l'histoire, devenaient alors synonymes.

\*

La « désidentification » de l'histoire et de la mémoire ne remonte ni à Michel Foucault, ni à Jacques Le Goff ou Pierre Nora. Seignobos et Langlois, dans leur *Introduction aux études historiques*, se distinguant d'une histoire monumentale telle qu'elle fut conçue par Michelet, mettaient non seulement en avant la recherche de document (« pas de document, pas d'histoire »), mais ils réduisaient déjà le rôle de la mémoire à peau de chagrin. La mémoire est un « appareil d'enregistrement très délicat », et malheureusement peu précis<sup>1156</sup>. Et que dire du genre des mémoires, si ce n'est que les auteurs s'y adonnant y introduisent des « erreurs innombrables »<sup>1157</sup> ? Certes, le document était appréhendé comme un signifiant, comme une trace d'un passé à restituer. Mais celui-ci visait moins à la restitution du passé, de même que l'on recomposerait des souvenirs perdus, qu'à sa *connaissance*<sup>1158</sup>, condition de possibilité d'une véritable *science sociale*. Méthodologiquement, la mémoire était bien exclue de l'histoire, Clio, fille de Mnémosyne, devenant discipline *historique*<sup>1159</sup>, prélude, nous l'avons dit, à la rigoureuse science sociale. Se posait en d'autres termes le problème d'une « mémoire historique ». Fallait-il voir là quelque chose comme un oxymore ?

Il est vrai que par le passé, la mémoire tendait vers l'histoire, et l'histoire vers la mémoire, ainsi enchevêtrées, telles Fama et Clio dans la *Renommée écrivant l'histoire du roi* de Dominico Guidi<sup>1160</sup>. Durant la seconde partie du dix-neuvième siècle, les frontières se redessinent au profit d'une « science historique » centrée non plus sur la parole, mais sur la source, sur le document. L'histoire comme discipline pouvait-elle, en surface du moins, se confondre avec la mémoire ?<sup>1161</sup> Bien avant quelque loi, bien avant la critique de l'histoire-

---

<sup>1156</sup>« Des historiens, doués d'une mémoire excellente et, d'ailleurs, paresseux, se sont passés cette fantaisie : le résultat a été que la plupart de leurs citations et de leurs références sont inexactes. La mémoire est un appareil d'enregistrement très délicat, mais si peu précis, qu'une pareille audace est sans excuse » (Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos *Introduction aux études historiques*, Paris, Ed. Hachette, 1909 pour la seconde édition, p 81).

<sup>1157</sup>« Les Mémoires, écrits plusieurs années après les faits, souvent même à la fin de la carrière de l'auteur, ont introduit dans l'histoire des erreurs innombrables. Il faut se faire une règle de traiter les Mémoires avec une défiance spéciale, comme des documents de seconde main, malgré leur apparence de témoignages contemporains ». *Ibid.*, p 148.

<sup>1158</sup>Dans son *Histoire sincère de la nation française*, Charles Seignobos n'emploie quasiment pas le mot « mémoire ». Dans la *Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, celui-ci évoque la mémoire à propos des « documents narratifs » (mais il existe d'autres types de documents, éducatifs, littéraires, pratiques...).

<sup>1159</sup>Nous paraphrasons Charles Péguy et son livre *Clio*. De même, l'histoire de l'art comme discipline institutionnelle est tardive (fin du dix-neuvième siècle en France). Cf. Élisabeth Décultot, « Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art : enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline », in *Revue germanique internationale* [En ligne], URL : <http://rgi.revues.org/765>.

<sup>1160</sup>Cf. Troisième partie de ce travail.

<sup>1161</sup>Nous écrivons bien « en surface », tant il paraît indéniable que l'histoire, dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, participe de la fabrique de la mémoire publique, par l'intermédiaire du Lavisse notamment.

mémoire par Pierre Nora, les contours et les conditions de possibilité d'une mémoire historique furent abordés par Jean Nogué<sup>1162</sup>. Dans un article publié en 1925, *Le problème de la mémoire historique et l'influence de la société sur la réminiscence*, l'auteur formulait des thèses proches de celles de Maurice Halbwachs<sup>1163</sup> : partant également d'une critique de la mémoire pure de Bergson, ne voyant pas dans le rêve la clé de l'accès à une mémoire inaltérée, il définissait la mémoire historique comme « mémoire qui nous représente ainsi la suite des événements de notre vie dans ce qu'ils ont d'originel et d'unique »<sup>1164</sup>. On peut dire par conséquent que la mémoire historique n'avait que peu de rapport avec la *discipline* historique, sinon qu'elle présidait à l'*ordre événementiel* de la vie consciente. C'est donc dans un autre sens que Maurice Halbwachs emploiera, dans *La mémoire collective*, le syntagme « mémoire historique ». En creux de la mémoire collective, la mémoire historique y était définie en effet comme « série de dates », « listes de faits historiques »<sup>1165</sup>, histoire ressemblant à un « cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes »<sup>1166</sup>. Cette histoire était donc opposée à une mémoire vivante, « qui se perpétue et qui se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence »<sup>1167</sup>. Il y avait donc, d'un côté, la mesure d'un passé qui plus que mort serait *donné comme mort*, et de l'autre la reconstitution d'un passé moins vivant que *rendu aux vivants*.

Dans ce cas, pouvait-on encore parler de mémoire à propos de l'histoire ? Affirmer que l'« histoire, sans doute, est le recueil des faits qui ont occupé la plus grande place dans la mémoire des hommes », c'était insister sur le fait suivant : ayant marqué la mémoire *vive* des hommes, les faits recueillis n'en passaient pas moins d'une tradition vivante au champ « mort » de la connaissance historique, les événements passés étant « choisis, rapprochés et classés, suivant des nécessités ou des règles qui ne s'imposaient pas aux cercles d'hommes qui en ont gardé longtemps le dépôt vivant »<sup>1168</sup>. Dès lors, l'expression « mémoire historique » n'était pas pour l'auteur « heureusement choisie »<sup>1169</sup>, l'histoire s'écrivant « au moment de la

---

<sup>1162</sup>Cf. la loi passée sous le gouvernement Zapatero dans l'Espagne de 2007, concernant les victimes du Franquisme.

<sup>1163</sup>Le passé n'est pas donné tel quel, il est une représentation (« Nous n'atteignons jamais directement le passé dans sa réalité et nous n'en avons que des représentations »), de même que la société pénètre « le jeu caché de notre la mémoire ». Plutôt que de « mémoire collective », l'auteur emploie le syntagme, relativement proche, de « réminiscence collective » (Cf. Jean Nogué « Le problème de la mémoire historique et l'influence de la société sur la réminiscence » in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 99, 1925), p 478.

<sup>1164</sup>*Ibid.* p 389.

<sup>1165</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 102.

<sup>1166</sup>*Ibid.*, p 100.

<sup>1167</sup>*Ibid.*, p 113.

<sup>1168</sup>*Ibid.*, p 130.

<sup>1169</sup>*Ibid.*, p 131.

décomposition de la mémoire sociale »<sup>1170</sup>. En fait, Maurice Halbwachs avait sans doute perçu l'importance capitale d'une distinction entre mémoire et histoire : ainsi, en refusant le caractère mémoriel de l'histoire, *il ne donnait plus à celle-ci le monopole du passé*.

On retrouve cette mise en opposition de l'histoire et de la mémoire chez un autre ancien élève de Bergson, qui tout comme Maurice Halbwachs fut dreyfussard. Nous pensons à *Clio*, ouvrage de Charles Péguy publié à titre posthume en 1932<sup>1171</sup>. Que l'on ne s'y trompe pas : Péguy s'attaqua plusieurs fois à Seignobos et Langlois dans *Les cahiers de la quinzaine*. Dans un étrange dialogue entre l'auteur et Clio, celle qui fut autrefois fille de Mnémosyne décrit à la fois sa chute dans l'histoire et son incapacité à se soustraire à l'effacement. Pire, il « y a une déperdition perpétuelle, une usure, un frottement, un *irréversible* qui est dans la nature même, dans l'essence et dans l'événement, au cœur même de l'événement »<sup>1172</sup>. Pour le bergsonien Péguy, le temps des historiens, temps pur, temps géométrique, « imité de l'espace »<sup>1173</sup>, passe à côté de l'irréversible *vieillesse*. C'est que le temps n'est pas un phénomène continu, un temps quantifiable, mercantile, « temps de la marche des intérêts rapportés par un capital »<sup>1174</sup>; pour Péguy en effet, le temps n'est pas celui-ci d'un progrès, il est au contraire celui d'une involution, il est vieillissement de « tout homme », mais aussi de « tout le monde »<sup>1175</sup>. Le temps est donc celui de l'*usura du temps*. C'est peut-être l'*usura* à l'œuvre dans *Ostia antica*, « paysage de ville détruite, non par la guerre ou par une catastrophe soudaine, mais par le temps, et qui garde ce caractère de destruction lente »<sup>1176</sup>, *sur un lit de lotos se mourant de volupté*<sup>1177</sup>. Aussi, Péguy concevant l'histoire à la manière de Michelet qu'il loue, c'est-à-dire comme *monument*, comme *mémoriel* ne pouvait qu'opposer la sécheresse du « fait » historique de sources<sup>1178</sup>, au fourmillement d'anecdotes destinées à sauver l'événement de l'oubli provoqué par son inexorable vieillissement<sup>1179</sup>. C'est sans doute pour cela que,

« L'homme qui se remémore, l'homme qui se rappelle, l'homme qui appelle (c'est tout un), restera toujours sur sa faim. Et moi [Clio], qui ne fais jamais que tout cela, je ne serai jamais rassasiée<sup>1180</sup>. »

---

<sup>1170</sup>Halbwachs contredit ici l'idée d'une éternité de la mémoire sociale. Ici, sans doute entend-il la mémoire sociale comme mémoire d'un *groupe social*, non comme mémoire de la Société dans son entier.

<sup>1171</sup>Cf. Camille Creighton, « « Histoire, mémoire de l'humanité ». L'influence de Bergson sur la conception de l'histoire et celle de la mémoire de Charles Péguy » in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 07 | 2011, mis en ligne le 15 mars 2011, URL : <http://acrh.revues.org/3593>.

<sup>1172</sup>Charles Péguy, *Clio*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1932, p 50.

<sup>1173</sup>*Ibid.*

<sup>1174</sup>*Ibid.*, p 51.

<sup>1175</sup>*Ibid.*, p 53.

<sup>1176</sup>Anne et Patrick Poirier, op. cit.

<sup>1177</sup>Nous paraphrasons Leconte de Lisle, cité par Péguy (in *Clio*, op. cit., p 55).

<sup>1178</sup>« Alors ils disent que c'est la source (Car ces desséchés ne parlent que de sources)» *Ibid.*, p 135.

<sup>1179</sup>C'est pour cela que Péguy développe l'idée d'un événement comme se commémorant lui-même, puisque, selon nous, *déjà* du passé. Voir les pages à propos de la prise de la Bastille, écrites contre Taine (*Ibid.*, p 115).

<sup>1180</sup>*Ibid.*, pp 217-218.

Si « vieillir c'est passer »<sup>1181</sup>, c'est non seulement parce que la vieillesse est une opération essentielle de la mémoire, mais parce que celle-ci en constitue la marque de sa profondeur. Si Clio, histoire-mémoire monumentale jusqu'à Michelet<sup>1182</sup>, se transforme en histoire tournée vers le document, telle qu'on la trouve chez Seignobos<sup>1183</sup>, c'est parce qu'

« En ce sens [...], rien n'est aussi contraire et aussi étranger que la mémoire à l'histoire ; et rien n'est aussi contraire et aussi étranger que l'histoire à la mémoire. Et le vieillissement est avec la mémoire, et l'inscription est avec l'histoire<sup>1184</sup>. »

De même que le Maurice Halbwachs de *La mémoire collective*, Péguy fait de l'histoire une histoire cimetièrè. Pour lui, l'évocation de l'événement par l'histoire relève d'une extériorité<sup>1185</sup>, tenant « pour ainsi dire sur une rainure longitudinale »<sup>1186</sup>, tandis que son invocation par la mémoire est intérieure, celle-ci s'enfonçant, plongeant dans l'événement<sup>1187</sup>. Péguy oppose donc à l'histoire de Langlois le drame les *Burgraves* ; mais il aurait pu très bien évoquer la philosophie de l'histoire développée par Tolstoï dans *La guerre et la paix*<sup>1188</sup>. C'est en tout cas la même opposition entre histoire longitudinale, passant à côté de l'événement, et mémoire « perpendiculaire »<sup>1189</sup>, sondant celui-ci, qui animait *Notre jeunesse*. Ce ne sont pas les grands faits qu'il faut observer pour appréhender l'*Affaire...*, mais bien la totalité, le fourmillement, la vie collective qui s'était trouvée prise dans l'événement<sup>1190</sup>, l'histoire passant littéralement « à côté »<sup>1191</sup> de celui-ci. En cela, Péguy développait dans la première décennie du vingtième siècle une approche nous paraissant similaire à celle qui animeront

---

<sup>1181</sup>*Ibid.*, p 226.

<sup>1182</sup>A propos de Michelet : « De ce que tantôt asservi aux idées modernes, aux prétendues méthodes modernes il faut du travail ; et alors il est dans l'histoire, dans l'inscription. Mais emporté soudain par un des plus grands génies qu'il y ait jamais eu dans le monde il déborde tout à coup, il fait une œuvre et alors il est dans la mémoire et dans le vieillissement. Alors il est libéré » (*Ibid.*, p 230).

<sup>1183</sup>Voir pp 193-194 (*Ibid.*).

<sup>1184</sup>« Le vieillissement est essentiellement une opération par laquelle on manque d'histoire ; et l'inscription est essentiellement une opération par laquelle on manque de mémoire » *Ibid.*, p 228.

<sup>1185</sup>« L'histoire occupe l'événement mais elle n'est jamais dedans », *Ibid.*, p231.

<sup>1186</sup>*Ibid.*, p 231.

<sup>1187</sup>*Ibid.*, p 231.

<sup>1188</sup>Nous faisons référence à un fameux passage de *La guerre et la paix*, Tolstoï y critiquant ouvertement l'histoire d'Adolphe Tiers.

<sup>1189</sup>*Ibid.*, p 231.

<sup>1190</sup>« Mais ce que nous voulons avoir, *ce que nous ne pouvons pas faire*, c'est précisément les lettres de gens qui ne sont pas Victor Hugo. Quinez, Raspail, Blanqui – Fourier, – c'est très bien. Mais ce que nous voulons savoir, exactement, c'est précisément quelles troupes avaient derrière eux, quelles admirables troupes, ces penseurs et ces chefs républicains, ces grands fondateurs de la République » (in Charles Péguy, *Notre jeunesse*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1993 pour la présente édition, p 96). Une histoire sans « premiers rôles » « *histologie* ethnique », ressemblant fortement, selon nous, à une étude de la mémoire collective. « Ce que nous voulons voir et avoir ce n'est point une histoire endimanchée, c'est l'histoire de tous les jours de la semaine, c'est un peuple dans sa texture, dans la tissure, dans le tissu de sa quotidienne existence [...] » *Ibid.* p 98.

<sup>1191</sup>Charles Péguy, *Clio*, op. cit., p 237. Pire, elle fait perdre le goût de l'événement (*Ibid.*, p 256). Aussi étrange que cela paraisse, le souvenir, mesurable, appartient chez Péguy à l'histoire, tandis que la mémoire est avant tout une appréhension vieillissement (*Ibid.* p 248).

plus tard le travail de Maurice Halbwachs<sup>1192</sup>. Ce qu'il opposait finalement à l'histoire, c'était ni plus ni moins qu'une *mémoire collective*, pensée ici comme tierce mémoire, ou pour être plus précis comme *tierce histoire*, c'est-à-dire comme « histoire vivante », vraie<sup>1193</sup>.

Comment Anne et Patrick Poirier pourraient-ils se promener *dans* la mémoire ? Comment pourrait-il se sentir concernés à ce point par des ruines, pour participer avec celle-ci de l'intimité du souvenir ? Comment, à la manière de la fameuse plume de Füssli, l'artiste peut-il encore se lamenter sur les ruines d'un passé ne le concernant pourtant plus ? Ne retrouve-t-on pas chez Péguy le même écueil, le même problème du temps long ? Comment, enfin, garder un contact qui ne fut pas celui, non-contact, de l'indifférence, avec ces *Paysages révolus* ? **[fig 2]** En somme, Péguy parlait de Bergson pour *étendre* la durée de l'individu à ce qu'il appelait le « peuple » ou la « race ». Car le temps n'est pas une « pure matière mathématique, arithmétique, théorique, historique, vous y voyez qu'il est des durées réelles, réellement des durées de peuple, réellement des durées de monde même »<sup>1194</sup>. Le monde, le peuple, ont également leurs durées, et c'est pourquoi les *mêmes* problèmes dépassent les années et les générations<sup>1195</sup> (nous dirions : de l'artiste esquissé par Füssli à Anne photographiée devant l'acropole de Sélinonte, même posture, même questionnement, même vieillissement).



John Henry Füssli, *L'artiste ému face à la grandeur des vestiges antiques*, plume et lavis (date et dimensions non spécifiées).



**[fig 2]**

*Carton d'invitation pour la série des Paysages révolus*, 1973 (Sélinonte).



*Devant l'Acropole de Sélinonte* (in Anne et Patrick Poirier, *op. cit.*).

« Être d'un temps et en même temps d'un autre temps. »<sup>1196</sup>

Enfin, les peuples sont aussi dans la durée, qu'ils vieillissent, il y a brisure, nouvelle génération, détournement :

<sup>1192</sup>Les deux, dreyfusards, se connaissaient.

<sup>1193</sup>Dans *Clio*, Péguy cite Maurice Halbwachs et la sociologie de manière très anecdotique (*op. cit.*, p 260).

<sup>1194</sup>*Ibid.*, p 265.

<sup>1195</sup>*Ibid.*, p 266.

<sup>1196</sup>*Ibid.*, p 238.

« Et tout est nouveau. Il n'y a rien eu. Et tout l'ancien n'existe plus et tout l'ancien est devenu étranger<sup>1197</sup>. »

Fragilité de la mémoire, vieillissement des peuples : on se balade dans cette mémoire comme dans un champ de ruines. De même que dans les cavités de notre cerveau, s'effritent les témoignages *intérieurs* notre passé, la ville, *l'extérieur* devient les vivants témoignages de la durée du monde, de l'enregistrement continu de sa mémoire<sup>1198</sup>. Si ce n'est pas tout à fait la société qui fait totalité, à l'instar de thèses sociologiques, la durée du monde implique de facto l'ensemble des durées, individuelles, collectives, durées des peuples et des races, de toutes les cités du monde. Alors tout *s'enregistre*. *Ostia antica*, de même que la cité de Robbe-Grillet, sont autant de *sites* rendant *actuelle* la mémoire silencieuse et invisible du monde, révélant ses nœuds, ses articulations, ses périodes, ses rythmes<sup>1199</sup>. Émergence, donc, d'un temps extra-individuel, d'un « temps public même », « temps de tout un peuple », mais, plus encore « temps du monde »<sup>1200</sup>. À Clio d'ajouter :

« Et voilà ce qui ferait une sociologie, si ces gens-là [les historiens], étaient capables de trouver le point d'intéressement<sup>1201</sup>. »

En suivant un chemin parallèle, cet autre élève de Bergson que fut Maurice Halbwachs réalisa d'une certaine manière le programme de Péguy. Comment ne pas relier ce « Regardez dans votre mémoire et ainsi et en elle dans la mémoire de votre peuple », aux dernières réflexions du sociologue ? Introspection du personnage de Füssli comme d'Anne Poirier photographiée près d'un site antique, tel « l'homme de quarante ans », « dans le plein de la mélancolie de l'homme »<sup>1202</sup>. Recueillir les échantillons de la mémoire, les arracher au chaos, au vieillissement, c'est l'objet peut-être des atlas<sup>1203</sup> ; c'est en tout cas le sujet de *Toute la mémoire du monde* d'Alain Resnais, les journaux captés, « perpétuant la mémoire des

---

<sup>1197</sup>*Ibid.*, p 266.

<sup>1198</sup>« Et je ne voudrais pas, (dit-elle) [Clio], parler le langage de la philosophie bergsonienne, puisqu'il paraît que c'est défendu. Mais enfin j'en suis restée à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, et il est presque impossible de ne pas se demander si le monde même n'a pas une durée qui ne serait que sous-entendue et enregistrée par le temps du monde : s'il n'y a pas un rythme et une vitesse propre de l'événement du monde ; et des ventres et des nœuds ; et des époques et des périodes ; et une articulation de l'événement du monde » (*Ibid.*, p 263).

<sup>1199</sup>« Il est indéniable que tout le temps ne passe pas avec la même vitesse et selon le même rythme » (*Ibid.*, p 264).

<sup>1200</sup>*Ibid.*, p 264.

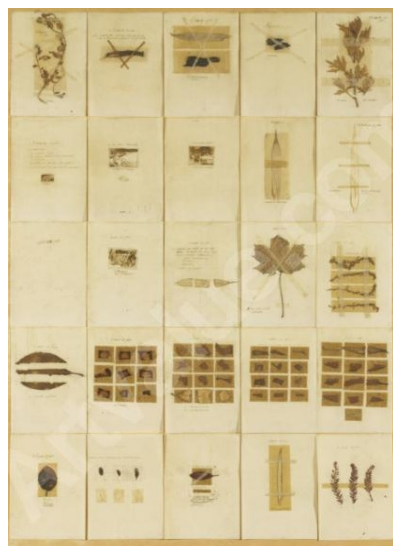
<sup>1201</sup>*Ibid.*, p 264.

<sup>1202</sup>*Ibid.*, p 249.

<sup>1203</sup>Au sujet d'Aby Warburg, voir Georges Didi-Huberman, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », in *Études photographiques*, 27 | mai 2011, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2011. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3173>. Voir également Georges Didi-Huberman *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris Ed. Les éditions de Minuit, 2011. Et, bien évidemment, Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, Ed. L'écarquillé, Coll. Ecrits, 2012. Enfin, nous vous renvoyons au hors de la revue en ligne *Images et Re-vues* (Sabine Forero et Bertrand Prévost (dir.)), « Survivance d'Aby Warburg », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <http://imagesrevues.revues.org/3051>



documents périssables ». C'est recenser, à la manière de Perec, l'ensemble de ses souvenirs<sup>1204</sup>. Mais recueillir cette mémoire, c'est aussi faire des herbiers [fig 3], c'est ainsi que le firent Bernd et Hilla Becher, recenser les usines, hauts-fourneaux à l'abandon, bien avant que ceux-ci soient considérés, en France du moins, comme du « patrimoine industriel »<sup>1205</sup> [fig 4]. C'est enfin, pour Christian Boltanski, le temps d'une esthétique de listes, de classements, d'inventaires<sup>1206</sup> [fig 5].



[fig 3]

Anne et Patrick Poirier, *Herbier*, collages et assemblages, 1973.



[fig 4]

Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eau*, photographies, 1970-1998,



[fig 5]

Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford*, photographies, 1973.

L'approche de Michel Foucault, mettant en avant la conservation et la mise en ordre de l'archive contre une histoire-mémoire, omettait semble-t-il que cette même « manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne sépare pas »<sup>1207</sup> était motivée par cela même qui dans *L'archéologie du savoir* était exclu, c'est-à-dire par l'idée de *participer d'une mémoire à soi mais aussi plus vaste que soi*. Pour Péguy du moins, il ne s'agissait pas de trouver dans la mémoire une seule « justification anthropologique »<sup>1208</sup>, mais au contraire de placer celle-ci sur un plan plus large, faisant du sujet de la mémoire non seulement une société, un peuple, mais aussi l'ensemble de tous les peuples, de toutes les sociétés<sup>1209</sup>. Évidemment, il ne pourrait s'agir pour nous que d'une

<sup>1204</sup>Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXème siècle, 1998 pour la présente édition.

<sup>1205</sup>En 1978, fut créé le Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel.

<sup>1206</sup>« [...] la collecte des traces est vaine, elle devient pourtant son obsession majeure. » dit ainsi Gaëlle Periot-Bled à propos de Christian Boltanski (in Gaëlle Périot-Bled, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli », in *Images Re-vues* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 04 avril 2015, URL : <http://imagesrevues.revues.org/3820>).

<sup>1207</sup>Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p 15.

<sup>1208</sup>*Ibid.*

<sup>1209</sup>Cf. Camille Creighton, « Histoire, mémoire de l'humanité ». L'influence de Bergson sur la conception de l'histoire et celle de la mémoire de Charles Péguy », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 07 | 2011, mis en ligne le 17 mai 2011. URL : <http://acrh.revues.org/3593>.



fiction<sup>1210</sup>, à la manière de *W, ou Le souvenir d'enfance* de Perec, le site imaginaire de W venant combler, pour ainsi dire, les trous, les oublis, le contenu fragmentaire d'une mémoire soumise au vieillissement, temps collectif et temps individuel finissant par se rejoindre, par ne faire qu'un<sup>1211</sup>. Dans cette perspective, l'histoire se tiendrait *dans* une mémoire globale, dans une mémoire du monde. Cette mémoire aurait pour sujet le monde dans sa totalité. Et tout le monde, dans ce cas, serait sujet. En regardant la reproduction *Ostia antica*, témoignage fragile de notre « mémoire culturelle », le « spectateur devra lui aussi explorer lentement ce paysage minuscule, y trouver les chemins de sa propre mémoire ». Après une déambulation dans les véritables ruines, chemins de la mémoire culturelle, Anne et Patrick Poirier, proposent une déambulation dans les ruines de notre propre mémoire. Il y aurait donc dans notre mémoire « des périodes et des époques, des plaines et des points de crise »<sup>1212</sup>. Réversibilité topologique de la mémoire, réversibilité du dedans et du dehors : nous sommes virtuellement dans la mémoire du monde, ainsi entourés de ses images-souvenirs laissées dans ces lieux, de même que la mémoire du monde s'actualise à l'intérieur de nous, participant ainsi de notre propre durée<sup>1213</sup>.

\*

Il est surprenant qu'après la parution des *Cadres sociaux de la mémoire*, les thèses de Maurice Halbwachs furent autant incomprises ou ignorées<sup>1214</sup>. En effet, il est reconnu que la mémoire n'occupa guère le terrain de l'historiographie avant la fin des années soixante-dix (les débats animant la génération d'avant-guerre ne furent évoqués que de manière périphérique). Or, c'est un grand mérite des *Lieux de mémoire* que d'avoir remis au centre du débat historiographique la question de la mémoire. Évidemment, la mémoire (pré)occupait déjà la société, du *Chagrin et la pitié* aux ouvrages de Primo Levi. Mais elle avait quitté, depuis des décennies, le champ de l'histoire pour rejoindre celui du témoignage, de l'image, de la fiction, et, parfois pour le pire, du spectacle. Mais histoire et mémoire, rappelle justement Enzo Traverso, n'ont pas toujours été antinomiques<sup>1215</sup>, mémoire historique et mémoires collectives étant interpénétrées, ajouterait Maurice Halbwachs<sup>1216</sup>. Marc Bloch

<sup>1210</sup>Nous reviendrons sur cette fiction, sur la fonction du mythe de la mémoire, dans la conclusion de ce travail.

<sup>1211</sup>Georges Perec, *W, ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel/Gallimard, 1993 pour la présente édition.

<sup>1212</sup>Charles Péguy, *Clio*, op. cit., p 266.

<sup>1213</sup>Dans cette analyse bergsonienne quelque peu hétérodoxe appliquée, à partir de Péguy, aux époux Poirier, on peut dire que les lieux vieillissent, donc : ils sont en quelque sorte « images souvenirs », ils portent en eux la durée du monde, les édifices ruinés témoignant alors d'une mémoire globale et nécessairement virtuelle, mémoire littéralement oblitérée par l'oubli causé par la corruption d'une matière qu'il nous faudrait, paradoxalement, dépasser.

<sup>1214</sup>Maurice Halbwachs périt en déportation, à Buchenwald.

<sup>1215</sup>Enzo Traverso, *Le passé, mode d'emploi*, Paris, Éd. La fabrique, 2005, pp10-11.

<sup>1216</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., pp 107-108.

évoque la « mémoire collective » dans son *Apologie pour l'histoire*<sup>1217</sup> ; Jacques Le Goff consacre en 1977 un ouvrage théorique traitant des rapports entre histoire et mémoire, y redéfinissant le champ de la « mémoire collective » à celui des sociétés de culture orale. L'histoire commencerait logiquement là où la mémoire s'arrêterait, faute de « vécu »<sup>1218</sup>. Reconnaisant la propriété heuristique de la mémoire collective, l'historien ne pouvait accepter que cette notion s'appliquât au temps long, objet privilégié de l'histoire. Aussi, « la crainte de la perte de mémoire, d'une amnésie collective »<sup>1219</sup>, les modes « rétros », exploitées « sans vergogne par les marchands de mémoire »<sup>1220</sup>, faisaient de celle-ci, dès les années soixante-dix, un véritable objet de consommation. Définissant la mémoire collective comme reste du passé vécu par le groupe, dans le souvenir du *Phèdre* peut-être<sup>1221</sup> Jacques Le Goff observait que

« Toute l'évolution du monde contemporain, sous la pression de l'histoire immédiate en grande partie fabriquée à chaud par les media, va vers la production d'un nombre accru de mémoires collectives et l'histoire s'écrit, beaucoup plus que naguère, sous la pression de ces mémoires collectives<sup>1222</sup>. »

C'est bien dans un tout autre cadre que celui qui animait la réflexion de Maurice Halbwachs que fut exploitée la mémoire collective<sup>1223</sup>. Il était donc nécessaire que l'histoire, pour ne pas succomber au pathos d'une société « spectacularisant » la mémoire collective, s'emparât de celle-ci. Elle le fera donc par les lieux. C'est en effet l'historiographie du début des années quatre-vingt qui officialisa le divorce entre histoire et mémoire. L'introduction de Pierre Nora de *Lieux de mémoire* partait du constat d'un recul de la mémoire nationale, recul correspondant au retrait du couple de la nation et de l'État, au profit de celui formé par celui-ci avec la société. En ce sens, le temps où l'histoire participait d'une mémoire nationale, temps des Michelet, Lavisse, des Augustin Thierry ou des Charles Seignobos, temps où « Histoire, mémoire, Nation » entretenaient une « circularité complémentaire, une symbiose à tous les niveaux, scientifique et pédagogique, théorique et pratique »<sup>1224</sup> s'achevait avec la « fin d'une tradition de mémoire »<sup>1225</sup> ? Les sociétés-mémoire avaient connu pour dernier avatar l'État-nation, « nation mémoire »<sup>1226</sup> déjà derrière nous. Quant à l'histoire, elle poursuivait son

---

<sup>1217</sup>A propos de la mémoire collective du Moyen Âge. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Ed Armand Collin, Coll. Références, 1997 pour la présente édition.

<sup>1218</sup>Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p 170.

<sup>1219</sup>*Ibid.*, p 170.

<sup>1220</sup>*Ibid.*

<sup>1221</sup>Le *Phèdre* de Platon distinguait la mémoire de l'écriture.

<sup>1222</sup>*Ibid.*

<sup>1223</sup>Nous reviendrons sur la question d'une spectacularisation du passé dans la dernière sous partie de ce travail.

<sup>1224</sup>Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », in *Les lieux de mémoire, tome I*, op. cit., p 27.

<sup>1225</sup>*Ibid.*, p 28.

<sup>1226</sup>« C'est par la nation que notre mémoire s'est maintenue sur le sacré » (*Ibid.*, p 27).

mouvement propre, consistant à se « désidentifier » de la mémoire. Dès lors, il ne restait pour l'auteur que des mots et des traces qui n'étaient plus les nôtres, et dont il fallait faire désormais l'inventaire historique. Ainsi, cette histoire ayant pris conscience d'elle-même pouvait rendre à son tour la mémoire collective consciente en posant celle-ci comme objet. Par conséquent, les *Lieux de mémoire* consacraient le triomphe d'une histoire consciente d'elle-même, affranchie d'une mémoire désormais en recul, puisqu'enfin, « on ne parle tant de mémoire que parce qu'il y en a plus »<sup>1227</sup>. Ce que l'on appelait en vérité mémoire, c'était donc déjà de l'histoire<sup>1228</sup>.

Malheureusement, et malgré tout le respect que nous portons à son auteur, l'introduction des *Lieux de mémoire* souffrait d'une ambiguïté sémantique lourde de conséquences. Pierre Nora avait particulièrement bien cerné le problème consécutif du recul de ce que Charles Péguy aurait appelé la « mystique républicaine », la fin de « l'histoire mémoire » multipliant « les mémoires particulières qui réclament leur propre histoire »<sup>1229</sup>. Il est néanmoins étrange que la définition de la mémoire publique donnée dans l'introduction, selon nous rigoureusement exacte<sup>1230</sup>, n'empêcha pas une réception toute autre des *Lieux de mémoire*. En effet, cet ouvrage partait de l'intuition que la mémoire nationale n'avait rien d'organique, de naturel, mais qu'elle participait au contraire d'une édification, d'une fabrique de lieux susceptibles de permettre à un passé commun de s'incarner. Cependant, la définition positive donnée à la mémoire, faisant de celle-ci une mémoire vivante « portée par des groupes vivants » opposée à une histoire pensée comme « reconstruction incomplète de ce qui n'est plus »<sup>1231</sup>, contenant l'idée que des manifestations concrètes fussent nécessaires pour donner corps à un souvenir commun, se heurtait à une définition implicite et concurrente. Puisqu'il y avait en effet éclatement de la mémoire nationale, il devait exister d'autres mémoires. Loin de restreindre la définition de la mémoire collective à une mémoire de groupe, Pierre Nora étendait donc d'un même geste d'autres mémoires, éclatées et multiples, « mémoire archive », « mémoire devoir », « mémoire distance », sans véritablement trancher quant à leur engagement ontologique<sup>1232</sup>. On sait que Maurice Halbwachs avait non seulement distingué l'histoire (mémoire historique), la mémoire de groupe (mémoire collective) et la mémoire sociale (mémoire de la société dans son entier), mais aussi la tradition. Si le geste de Pierre Nora consistait à redéfinir le champ d'une histoire par trop longtemps empêtrée, selon lui, dans la

---

<sup>1227</sup>*Ibid.*, p 23.

<sup>1228</sup>« Le besoin de mémoire et un besoin d'histoire » (*Ibid.*, p 30).

<sup>1229</sup>*Ibid.*, p 33.

<sup>1230</sup>« Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles » (*Ibid.*, p 29).

<sup>1231</sup>*Ibid.*, p 25.

<sup>1232</sup>*Ibid.*, p 31.

fabrique d'une mémoire, la variété des acceptions de la mémoire abordée par l'auteur restait problématique : parler d'une mémoire ou d'un oubli, c'était hier comme aujourd'hui œuvrer avec des objets d'études récents et paradoxalement galvaudés, qui plus est d'une plasticité étonnante. On sait de plus que la définition donnée aux *Lieux...* était labile, dans la mesure où celle-ci couvrait tout ce qui pouvait devenir *site* de la mémoire nationale, du drapeau aux chansons, des monuments aux événements. Ici, la définition extrêmement labile d'une mémoire pourtant disparue ne pouvait qu'entrer en contradiction avec l'idée d'une désidentification de l'histoire et de la mémoire. Autrement dit, l'ouvrage collectif ne participait-il pas, dans son recensement des lieux d'une mémoire nationale en recul, de l'édification d'un nouveau lieu de mémoire ?<sup>1233</sup> On pourrait alors renverser la proposition de Pierre Nora : dans cette perspective, *ce que l'on appelait, en vérité, histoire, c'était donc déjà de la mémoire.*

Les critiques adressées aux *Lieux de mémoire* ont été suffisamment nombreuses pour qu'il soit véritablement nécessaire d'y revenir en détail. Prenons néanmoins l'exemple du médiéviste Patrick Geary<sup>1234</sup>. Celui formula-t-il à propos de la thèse de Pierre Nora un constat sans appel : quand bien même écarterait-on totalement l'histoire de la mémoire, que l'histoire resterait bien malgré elle de la mémoire. Proclamer l'autonomie de l'histoire avait en effet un prix : selon l'auteur, c'était oublier que les énoncés produits par l'historien seraient nommés « mémoire », qu'ils prendraient place dans un ensemble de documents préservés ensuite, ensemble lui-même identifié comme étant de la mémoire (comment lui donner tort, dans la mesure où Pierre Nora lui-même avait évoqué une mémoire archive ?). C'était selon lui omettre que cette mémoire servirait de support à la mémoire physique. Patrick Geary rétorquera ainsi qu'à trop discriminer histoire et mémoire, Pierre Nora n'avait pas assez pensé sa propre condition de possibilité, l'histoire se tenant tout justement *dans* la mémoire. Deux thèses semblaient alors s'affronter au sortir des années quatre-vingt : celle défendue par Pierre Nora, minimaliste, et la conception maximaliste telle qu'elle fut défendue entre autres par Patrick Geary.

Avec le recul, il est possible que le projet des *Lieux de mémoires* ait été en quelque sorte absorbé par l'objet de son étude. Échouant à désidentifier la mémoire de l'histoire, les *Lieux...* devinrent paradoxalement les opérateurs, certes parmi tant d'autres, de l'inflation sans précédent de la patrimonialisation<sup>1235</sup>. Les *Lieux de mémoire*, loin d'entériner le partage entre

<sup>1233</sup>C'est, en tout cas, l'hypothèse formulée par François Hartog dans son *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Ed. Seuil, Coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2003, p 159. Nous évitons également le lecteur à se plonger dans les pages de *Régime d'historicité...*, concernant les rapports entre histoire et mémoire (p 133-144).

<sup>1234</sup>Cf. l'introduction de Patrick Geary, *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*, Ed. Aubier, Coll. Coll. Aubier histoires, 1998.

<sup>1235</sup>« Alors que l'historien classique commençait par poser la nette séparation des deux. L'histoire ne devait être que la science du passé, science pure, et l'historien, qu'un œil déchiffrant ses documents dans le silence des Archives. A rebours, la logique des *Lieux* conduit à concevoir l'historien lui-même, dans l'exercice même de son

histoire et mémoire, ne furent peut-être qu'un « moment » (François Hartog). Ainsi, l'exemple le plus significatif de l'absorption de la critique par l'objet critiqué concerne en effet ce que l'on a pu appeler « phénomène d'inflation patrimoniale » : multiplication des revendications mémorielles et des lieux de mémoire, conscience accrue des objets à préserver. Ce fut comme si la démarche critique amorcée au début des années quatre-vingt avait bel et bien participé d'un véritablement mouvement de paupérisation du terme<sup>1236</sup>. En effet, si la mémoire avait été critiquée en interne par l'histoire, cette même critique légitima l'accroissement de son usage au-delà des frontières de la discipline. Au moment « postcritique », il ne restait-il plus qu'à discuter des *Abus de la mémoire* (Todorov)<sup>1237</sup> ?

L'un des abus les plus récents concernerait ainsi le projet de « Maison de l'Histoire de France ». Bien éloigné de cette histoire critique que l'auteur de l'introduction des *Lieux...* avait en somme appelée de ses vœux, le projet d'une « Maison de l'histoire de France » se vit justifié par cela même qui présentait l'histoire-mémoire comme dépassée : l'ouvrage collectif *Les lieux de mémoire* ! Cette maison n'est-elle pas pensée comme mémoire *vive* d'un passé collectif ? Paradoxalement, cette valorisation de l'histoire comme mémoire collective d'une nation fut doublée par une distinction *interne* des abus de la mémoire, en la matière du *droit à l'oubli*. Cette cohabitation de deux projets, l'un culturel, et l'autre législatif, trahissait non pas des conceptions contradictoires ou même incohérentes de la part d'un gouvernement, *mais bien l'élasticité fascinante du domaine de la mémoire*. On comprend aisément que l'oubli, face à une mémoire qui pourrait tout mémoriser, ait pu devenir non pas un rival de l'homme, mais l'une de ses conditions paradoxales d'émancipation. Bien étrange que cette inversion des droits, droit à la mémoire puis droit à l'oubli. Étrange retournement que ce discours faisant de la mémoire quelque chose d'illégal, mémoire imposant le diktat du « tout dire », estompant ainsi toute intimité dans la totalité du visible<sup>1238</sup>.

Mais les ambiguïtés sont à souligner également du côté de la critique : un texte collectif paru dans *Le Monde* du 11 janvier 2011 (dont les co-signataires étaient entre autres Pierre Nora, Régis Debray et Jacques Le Goff) critiqua ainsi le projet de restauration de l'Hôtel de la Marine<sup>1239</sup>. La phrase-choc « la France ne perd pas sa mémoire, elle la vend », posait différemment la question de l'oubli : c'était moins le risque d'un oubli intérieur qui était ciblé

---

métier, comme un lieu de mémoire » (François Hartog, op. cit., p 158).

<sup>1236</sup>Ainsi que l'observe Hartog, « L'instrument cognitif, qui devait servir à cerner et à mieux comprendre l'envahissante commémoration, pouvait devenir lui-même un élément de plus du dispositif, appelé à la rescousse du Patrimoine et de la commémoration, et s'ajouter ainsi à la panoplie du présentisme ! » (*Ibid.*, p 159).

<sup>1237</sup>Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Ed. Arléa, 1995.

<sup>1238</sup>François Hartog soulève, dans *Régimes d'historicité* toujours, le problème des *Lieux de mémoire*, qui auraient omis les lieux « maudits », « oubliés », « inconscients », tourné vers la positivité de son objet.

<sup>1239</sup>Il s'agissait d'un « appel à projet » lancé par l'État français. La restauration devait se dérouler via un opérateur privé, ce qui alimenta d'ailleurs bien des fantasmes (hôtels et centres commerciaux de luxe furent évoqués). Concernant l'Hôtel de la Marine, une grande monographie est disponible aux éditions Nicolas Chaudun. *L'Hôtel de la Marine*, Ed. Nicolas Chaudun, Coll. Ed. Nicolas, 2011.

que l'émiettement mémoriel qu'aurait occasionné la location du lieu à un grand groupe privé. Toutefois et d'un même geste, le texte discréditait le projet de « Maison de l'Histoire France », pensé ici comme une forme d'abus de mémoire, voire de mensonge. Pas assez de mémoire d'un côté, trop de l'autre ? Les signataires ne souffraient en rien d'incohérence ou de cécité : force est de constater que les principales occurrences de l'hypothèse maximaliste de la mémoire étaient respectées<sup>1240</sup> : pas assez de mémoire entraînait l'émiettement (l'oubli ?) d'un pan de l'Histoire qu'est l'Hôtel de la Marine ; trop de mémoire pouvait au contraire déboucher sur une crispation identitaire (édifier artificiellement une *Maison de l'Histoire de France*). Était donc tracée en filigrane une opposition entre une mémoire qui ne serait que de l'histoire (la « leçon d'histoire de France », de l'Hôtel de la Marine), et une histoire factice elle-même synonyme d'une mémoire éminemment *sélective* (« on veut faire une *Maison de l'histoire de France* parce que, *paraît-il*, la France perd sa mémoire »). En cela, l'attitude postcritique consiste peut-être moins à « désidentifier » l'histoire de la mémoire, qu'à se poser comme outil de régulation de ses *abus*.

Le cadre national des *Lieux de mémoire* découlait du fait que les articles concernaient pour beaucoup les mécanismes, l'histoire de l'institution d'une mémoire spécifiquement attribuée à la Nation<sup>1241</sup>. Mais la référence à la mémoire collective, tributaire d'une homologie entre mémoire individuelle et phénomènes collectifs, cet anthropomorphisme un peu vague dont parlait Marc Bloch, donnait l'impression *de l'extérieur* que son *sujet* d'attribution (la Nation), était véritablement doté d'une mémoire, qui plus est en train de disparaître. Ainsi, les *Lieux...* pouvaient donner l'illusion, pour un lecteur hâtif, amateur de quatrième de couvertures, de *Journées européennes du patrimoine*, plus que d'articles érudits signés Georges Duby ou Krzysztof Pomian, que la mémoire nationale<sup>1242</sup>, individualisée, s'incarnât véritablement dans des lieux<sup>1243</sup>. Cela pouvait laisser entendre que la mémoire de la nation eût moins relevé d'une édification que de la transmigration, de lieux en lieux, de quelque chose comme l'esprit d'un peuple. Mais contrairement à ce qu'envisageait Pierre Nora, la mémoire n'avait pas tout à fait disparu dans l'histoire, et son émiettement constaté résultait moins d'une disparition que du basculement de son sujet d'attribution : c'étaient plus que la nation, la société ou le monde qui devenaient sujets d'attributions du prédicat « mémoire ». L'historien faisant dans le silence des archives l'inventaire des lieux de mémoire, participait alors de la fabrique d'une mémoire attribuée non seulement à la nation, mais à la société toute entière. L'ouvrage *Les lieux de mémoire* à son tour considéré comme tel ? Net recul en tout cas d'une histoire implicitement

---

<sup>1240</sup> A propos de l'hypothèse maximaliste, nous vous renvoyons à l'introduction de ce travail.

<sup>1241</sup> Benoit Majerus (dir.) *Dépasser le cadre national des « Lieux de mémoire »*, Ed. Peter Lang Bruxelles, 2009.

<sup>1242</sup> Sur l'apparition d'une mémoire spécifiquement nationale, nous renvoyons le lecteur à la troisième partie de ce travail.

<sup>1243</sup> Le plus paradoxal étant que les articles, notamment celui consacré aux archives, décrivaient parfaitement l'*institution* d'une mémoire nationale.

rattachée à la fabrique de la mémoire nationale, au profit d'une multiplication de fictions concurrentes, formant alors, contradictoires et disjointes, quelque chose comme la totalité de la mémoire d'une société. Dans une société devenue « société du spectacle », l'histoire perd en effet le monopole de la mémoire, la pression des « mémoires collectives » sur celle-ci s'exerçant par l'image, par le surcroît de fiction. La fiction cinématographique comme nouveau lieu de mémoire ?<sup>1244</sup> Toujours est-il que l'objet de la critique historique a su adopter le langage même de son sujet d'énonciation. C'est peut-être là, dans cet « englobement », dans cette impossibilité d'échapper à la récupération spectaculaire, que se situe l'impasse du criticisme *historique*, mais aussi les premiers pas de la critique *artistique*.

### *Bilan et perspectives*

La mémoire collective, telle qu'elle fut conceptualisée par Maurice Halbwachs, désignait une mémoire de groupe, mémoire vive, bien que vouée à s'éteindre. Cette conception de la mémoire se trouve également chez Péguy, pour qui la durée d'un « peuple » avait, pour corollaire, son vieillissement. Marqués par Bergson, les deux intellectuels cherchaient en somme à retrouver quelque chose de vivant d'un passé qui, quoiqu'en majeure partie virtuel, pouvait s'actualiser dans les individus. Ainsi, le *présent* du souvenir avait pour corollaire l'idée qu'une majeure partie du passé était inaccessible, se donnant alors par bribes, par fragments à rassembler, à collectionner, à reconstituer. Cela dit, cette approche impliquait que le passé ne fût pas tout à fait perdu et qu'il se trouvât encore là, dans des *lieux*, dans des traces fragiles, des fragments et autres témoignages du temps à *collecter*, objets des déambulations d'archéologues imaginaires tels qu'Anne et Patrick Poirier. C'est l'extension de l'idée bergsonienne d'une mémoire totale qui permit à Péguy comme à Halbwachs de dépasser l'horizon des groupes, de dépasser leur finitude, afin peut-être de ne pas donner le fin mot à l'histoire. Or le problème de la mémoire collective, tel qu'il fut soulevé par l'histoire, c'est que celle-ci était justement une manière parfois erronée de se représenter le passé : des représentations communes aux sociétés se perdant dans le miroir d'un passé en constante *représentation*, il n'y avait qu'un pas que franchit ce que l'on appelle communément la « société du spectacle ». Afin de s'opposer à la mémoire, l'histoire, sous pression de représentations du passé présentées comme autant de « mémoires collectives », investit donc le champ critique sur leur propre terrain. Ainsi, en se plaçant au sommet d'un triangle composé à la base par la mémoire et par ses lieux, l'histoire entendait en quelque fonctionner comme un *tiers*. En dépit de la légitimité de l'approche, la critique des bons et des mauvais usages de la mémoire devint un pis-aller : comment pourrait-on ne serait-ce

---

<sup>1244</sup>Sylvie Rollet, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Éd. Hermann, coll. « fictions pesantes », 2011.

qu'écrire l'histoire, si celle-ci se trouvait de bord à bord débordée par la mémoire dont elle était sommée de participer ? En somme, ce n'était sans doute pas tant sur le terrain de l'histoire que la critique devait s'exercer que sur celui des images. Comment libérer les individus du spectacle envahissant du passé ? Dans les œuvres de Braco Dimitrijevic, de Jochen Gerz et de Pierre Huyghe, se sera l'individu et non l'histoire qui se verra opposé aux fièvres commémoratives, à l'emballlement patrimonial, à une histoire de l'art axiologique, au spectacle indifféré du passé.

### *L'idée d'une tierce mémoire ou l'art de dissiper le spectacle du passé*

**Question n°3** « Comment fut concrètement mise en œuvre, par la critique artistique, l'idée d'une tierce mémoire, à même de *dissiper* la fiction ? »

Au cours d'une promenade dans la *Piazza d'Italia* [fig 7], à la Nouvelle-Orléans, un passant ne devinerait pas dans cet ensemble de colonnes, mascarons, capitaux, néons, quelque chose comme une mémoire de l'immigration italienne. Comment cet ensemble chargé de citations pourrait-il être considéré comme un inducteur du souvenir ? Le passé aurait surgi dans ce cas d'un bloc, tout fait des matériaux modernes, tout chargé de citations, de références, d'anachronismes. On me sait, il s'agissait de rompre avec le grand récit de la modernité, avec sa conception du progrès, sa tendance à l'épure, à l'abandon d'éléments décoratifs ; c'était mettre de côté la peinture abstraite comme le *Less is more* de Mies van der Rohe. Plus que la mise en scène spectaculaire du passé du *downtown* de la Nouvelle-Orléans, c'était la possibilité d'une coexistence présente de tous les styles, indépendamment des recouvrements, des oblitérations, des ravages du temps, qui semble-t-il engageait cette œuvre postmoderne. Dans la modernité, péristyles, colonnes ou frontons se donnaient ruinés parce qu'ils étaient en quelque sorte images d'un passé rendu inaccessible par le temps. Ainsi, *Ostia antica* ou *Ausée noire* mettaient encore en scène cette fragilité de la mémoire, à travers des maquettes qui devenaient en quelque sorte des images, des doubles du passé recueilli. Le passé se donnait dans le creux de la trace, dans sa rareté, dans le jeu de la présence de l'absence, dans l'idée qu'une continuité de la mémoire permettait de reconstituer le passé. Ce sont encore les photographies de Gordon Matta-Clark dans le quartier Beaubourg avant sa disparition ; c'est Georges Perec mettant en ordre ses souvenirs déliés, sa recherche d'un passé perdu débouchant sur la fiction, mais aussi sur l'oubli. En revanche, dans l'architecture et les œuvres d'arts dites « postmodernes », la ligne du temps elle-même se voyait en quelque sorte brisée. Moment, en effet, de la fin d'une certaine façon de concevoir la mémoire et le temps, au profit de la mise en scène du passé, d'un style, d'un « effet de passé », à l'image de L'EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS, colonne en acier et inox [fig 8], des « Versailles pour le



peuple », ces cités de béton de Ricardo Bofill. Tout se donnait tel quel, tout se donnait donc d'un bloc.

Comment en sommes-nous venus à considérer l'individu, et non plus la mémoire collective, comme *tiers* ? Il semble que cela soit dans le cadre de cette fin supposée des grands récits que prend corps l'idée d'une tierce mémoire<sup>1245</sup>. Pour cela, il fallait en effet que l'histoire ne fût plus marquée d'unicité, qu'elle devînt au contraire plurielle, contradictoire. En histoire de l'art, c'était la conception vasarienne de l'histoire, histoire d'une marche vers le progrès de l'art, qui se trouvait, après la sophistication de l'esthétique d'un Théodore Adorno ou les téléologies d'un Martin Greenberg, frappée de caducité. La théorie de l'art ne pouvait plus rejeter, à sa périphérie, une envahissante industrie culturelle niant l'opposition entre singularité et universalité, et donc toute échelle de valeur, comme elle ne pouvait plus éluder la diversité des expérimentations plastiques récentes, souvent pluridisciplinaires<sup>1246</sup>. Dada fut réévalué ; Eric Satie, il y a quelques années encore malmené par Pierre Boulez, estimé par John Cage. À une histoire unique de l'art se voyaient opposée une pluralité de récits. Enfin, l'épistémologie de l'histoire générale fut également pensée à partir de l'écriture de récits (Paul Veyne, Michel de Certeau). Pluralité *des* mémoires comme autant de contrepoints, de tiers, d'une histoire effondrée, au dire même des apôtres de la *Nouvelle histoire*.



[fig 7]

Charles Moore, Piazza d'Italia, Nouvelle-Orléans, Louisiane, 1978 (détail).



[fig 8]

Anne et Patrick Poirier, *Exegi monumentum aere perennius*, 1988, Acier, inox, 4x12x5 m, Museo Pecci, Prato.

Si la critique du positivisme historique est « devenue avec le temps la « tarte à la crème » des discussions sur l'histoire »<sup>1247</sup>, ce même positivisme fit l'objet, à la suite de l'atomisation des paradigmes historiques, de nombreuses déconstructions. Au début des années quatre-vingt, Hans Belting admettait une *pluralité* de processus au sein de l'histoire de l'art, remettant

<sup>1245</sup>Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Critique, 1979.

<sup>1246</sup>Théodore Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*, Ed. Gallimard, Coll. TelGallimard, 1983 pour la présente édition.

<sup>1247</sup>Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1996. Raymond Aron en avait fait déjà la critique dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire* (Paris, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1938 pour la présente édition). Mais celui-ci s'attaquait tout autant à la causalité sociologique, développée notamment par François Simiand dans sa *Méthode historique et science sociale* (Paris, Ed. Éditions des archives contemporaines, 1987 pour la présente édition).

directement en cause la viabilité du modèle hérité de Giorgio Vasari. Dans *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne appellera par ailleurs « histoires axiologiques » les histoires littéraires et artistiques : « L'histoire axiologique comprend elle-même deux moments : une évaluation préliminaire (« voici quels sont les grands écrivains »), une histoire des objets ainsi évalués ; ce second moment – qui est l'histoire littéraire et artistique telle que nous la lisons – ne se distingue plus en rien d'une histoire tout court. Si bien qu'on pourrait exprimer la chose ainsi : une histoire littéraire du XVIIe siècle, écrite du point de vue non axiologique de l'histoire pure, serait une « littérature du XVIIe siècle en son temps », tandis qu'une histoire littéraire écrite du point de vue axiologique, comme on l'écrit très généralement, équivaudrait à une « littérature du XVIIe siècle vue du point de vue du goût du XXe siècle » ; on comprend que le fameux paradoxe du « renouvellement des chefs-d'œuvre » soit propre à l'histoire axiologique et normal pour elle seulement »<sup>1248</sup>.

Dans un article sobrement intitulé *L'art*<sup>1249</sup>, Henri Zerner reconnaissait que les progrès de l'Histoire de l'art en matière de redécouvertes étaient impressionnants : « elle [l'Histoire de l'art] découvre, elle restaure, elle sauve »<sup>1250</sup>, l'exemple du George de La Tour, entièrement oublié puis redécouvert, constituant selon lui une preuve de la réussite de la composante dite « traditionnelle » de la discipline<sup>1251</sup>. Citant le cas de Riegl, l'auteur entendait démontrer que non seulement que les systèmes de valeurs établis pouvaient être remis en cause, mais aussi que les frontières de l'objet « art » connaissaient une forte élasticité<sup>1252</sup>. Déjà, Raymond Aron avait fait remarquer, dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire*, que l'unité de l'histoire générale n'était pas donnée d'avance, et qu'il était par conséquent nécessaire de la questionner. Quelques années avant l'article de Zerner, Paul Veyne avait eu quant à lui cette formule : « L'histoire s'intéresse à ce qui a été comme ayant été ; point de vue qu'on distinguera soigneusement de celui de l'histoire de la littérature ou de l'art, qui est une *discipline axiologique, définie dans ses frontières par un rapport aux valeurs* ; elle s'intéresse aux grands artistes, aux chefs d'œuvres »<sup>1253</sup>. En dépit de son objectivité supposée, l'histoire de l'art traditionnelle serait restée prisonnière d'un *a priori* posé sur son propre objet, le travail d'*intellection* que requiert l'ordonnement de cette masse de phénomènes refoulé dans un préjugé culturel ou esthétique. L'histoire de l'art était donc tributaire de ce que Zerner tout

---

<sup>1248</sup>Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Ed. Seuil, Coll. Points histoire, 1971, p 95.

<sup>1249</sup>Henri Zerner, « L'art », in *Faire de l'histoire*, Dir. Jacques le Goff et Pierre Nora, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, pp543-567

<sup>1250</sup>*Ibid.*, p 544.

<sup>1251</sup>L'auteur, dès le début de l'article, introduit une ligne de partage entre une pratique positiviste d'une part et une approche interprétative, d'autre part. Paru en 1974, dans cette somme qu'est l'ouvrage *Faire de l'histoire*, l'article décrit une discipline en prise avec une difficulté épistémologique majeure. L'histoire de l'art serait travaillée par deux composantes hétérogènes, l'une purement historique, et l'autre plus volontiers critique. La capacité, toujours croissante, qu'aurait le pan positiviste de la discipline à découvrir, restaurer, sauver, serait une preuve de sa vitalité.

<sup>1252</sup>*Ibid.*, p 547.

<sup>1253</sup>Paul Veyne, *op. cit.*, p 94. Souligné par nos soins.

comme Veyne appelaient un système, ou rapport aux valeurs. Retour du refoulé d'un paradoxe déjà présent dans les *Vies...* de Vasari : une histoire de l'art ne pouvait être véritable universelle, dans la mesure où les normes du goût, les critères esthétiques, étaient fluctuants non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps<sup>1254</sup>. Étaient donc particulièrement mis en lumière les rapports entre histoire de l'art, jugement de goût et reconnaissance des artistes.

Pouvait-on toutefois parler, à propos de ladite reconnaissance des artistes, d'un trop plein de mémoire ou d'oubli ? Dans la première partie des années soixante-dix, Francis Haskell donna une série de conférences regroupées dans le désormais classique *Rediscoveries in Art*, posant le problème de la pérennité du jugement de goût. À partir de la réception de l'*Hémicycle* de l'École des beaux-arts de Paris par Paul Delaroche, l'historien entendait étudier les fluctuations dans le temps de ce qu'il faudrait bien appeler un panthéon des artistes, spatialisation d'une « mémoire » dont l'*Hémicycle*, héritage du fameux *Apothéose d'Homère* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, semblait la plus fameuse concrétisation<sup>1255</sup>. Or, de Vermeer aux primitifs flamands, critiques, historiens et amateurs d'art œuvrèrent à partir de la fin du dix-huitième siècle à réévaluer des œuvres et des artistes, à les redécouvrir, amendant ainsi l'histoire de l'art comme récit<sup>1256</sup>. L'étude des fluctuations du jugement de goût allait évidemment en porte-à-faux avec une histoire de l'art conçue selon le modèle hérité de Giorgio Vasari<sup>1257</sup>. Face au progrès scientifique, l'idée d'un grand récit de l'histoire n'était dès la fin du dix-neuvième siècle *pratiquement* plus tenable, les « anciennes hiérarchies avaient été définitivement renversées », les connaisseurs d'arts paraissant autant affectés de découvrir un artiste vivant que de redécouvrir un peintre passé. L'exemple de Vermeer semblait d'ailleurs paradigmatique<sup>1258</sup>.

<sup>1254</sup>Nous vous renvoyons à notre première partie, et plus particulièrement à nos lignes sur Giorgio Vasari. Comme le soulignent par ailleurs Bourdieu et Alain Darbel dans *L'amour de l'art*, « l'image publique » d'un artiste est également le fruit d'une construction sociale historiquement fluctuante (in Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Le sens commun, 1969, p. 76).

<sup>1255</sup>A propos de la place des peintres dans le temple de Mémoire, nous vous renvoyons à la troisième partie de ce travail.

<sup>1256</sup>Nous vous renvoyons aux pages fameuses de *Devant l'image*, de Georges Didi-Huberman.

<sup>1257</sup>Une remarque de l'historien de l'art Francis Haskell, à propos des préraphaélites (comparés par un critique « aux plus maladroits des primitifs flamands ») met en évidence l'influence de l'approche vasarienne : « Toute déviation [au dix-neuvième siècle] par rapport au droit chemin du progrès passait pour dangereuse, et cela d'autant que les thèses évolutionnistes de Vasari s'étaient vues renforcées par l'avance indéniable enregistrée dans les domaines scientifiques et technologiques » (Francis Haskell, *La norme et le caprice*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs Flammarion, 1986, p. 95).

<sup>1258</sup>*Ibid.*, p 178. Dans *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, Norbert Schneider nuance le propos : « contrairement à maintes affirmations de littérature ancienne concernant l'artiste, Jan Vermeer van Delft n'est jamais tombé entièrement dans l'oubli. Il existe des témoignages du XVIIe et du XVIIIe siècles qui le louent, mais la résonance est bien modeste si on la compare à celles d'autres artistes de l'époque » (Norbert Schneider, *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, Paris, Ed. Taschen, 2006). Comme l'écrit Daniel Arasse dans *L'ambition de Vermeer* : « Sans doute est-ce sous un autre nom qu'entre 1710 et 1760 quatre toiles entrent dans les collections du duc de Brunswick, du prince électeur de Saxe et du roi d'Angleterre ». Il faut attendre 1816 (soit près de cent quinze ans après sa mort) pour que les « historiens de l'art enregistrent l'existence de Vermeer dans leur *Histoire de la peinture de notre pays*, Van Eynen et Van der Willyen consacrent officiellement le peintre », même si, en 1816, « ils ne peuvent citer que trois de ses œuvres » (Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Ed. Adam Biro, 1993, p.18-19). En quelque sorte, l'affaire de Van Meegeeren et ses faux Vermeer constituera le point culminant

Même si l'idée de redécouverte précédait de loin la postmodernité, les conclusions données par Francis Haskell participaient malgré elles d'un nouveau régime d'appréciation esthétique. Celui-ci, après l'absolu avant-gardiste, était marqué par un certain relativisme esthétique<sup>1259</sup>. Déjà, Charles Péguy regrettait les écarts de réception de l'œuvre : puisque c'est « le sort commun de tout le temporel, de l'œuvre même, en ce qu'elle est temporelle. Elle obtiendra toujours, bon gré mal gré, *volens nolens*, un accomplissement perpétuel, un achèvement, un couronnement perpétuellement éternel, perpétuellement incomplet lui-même, perpétuellement inachevé, que peut-être, que sans doute elle ne demandait pas »<sup>1260</sup>. L'incomplétude de l'œuvre, son couronnement, c'est semble-t-il sa réception ; or, une « mauvaise lecture d'Homère de nous découronne en un certain sens et d'une certaine sorte et pour une certaine part, pour un fragment, proportionné, découronne d'autant l'homme et l'œuvre »<sup>1261</sup>. Autrement dit, une mauvaise réception ne fait pas qu'avilir le texte : elle le fait périr son *monument*<sup>1262</sup>. Cette mauvaise lecture,

[...] elle ouvre la porte à l'oubli, à la désuétude<sup>1263</sup>

Aussi, la « mauvaise lecture » d'un Paul Delaroche a bien par le passé « découronné » celui-ci, l'entraînant aux yeux de Francis Haskell dans l'oubli<sup>1264</sup>. Mais pour Péguy cependant, écrivant peut-être encore dans le souvenir romantique du *Chef-d'oeuvre inconnu*, la qualité d'une œuvre était intrinsèque, elle était donnée d'avance. Le problème résidait donc tout entier dans sa réception : un regard, une « désaffection finale », pouvaient entraîner la désintégration et l'oubli<sup>1265</sup>. Dans *Rediscoveries in art*, non seulement la valeur esthétique de l'œuvre n'était pas abordée, mais ses réévaluations tenaient presque exclusivement des circonstances du

---

de cette consécration (cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Coll. Hachette Littératures, 1990, p. 145).

<sup>1259</sup>Répétons-le : malgré leur auteur. Francis Haskell : « Ce livre s'entend comme une note sur l'histoire, et non sur les théories esthétiques, mais il serait absurde de prétendre que ces deux domaines puissent être aisément isolés l'un de l'autre. Il est indéniable qu'à certains moments, l'histoire ne peut être comprise qu'au prix d'un renoncement à ces jugements de valeur que les amateurs d'art – à juste titre – prennent tant. Et, bien qu'il soit possible d'éviter les sables mouvants du relativisme esthétique total en postulant un élargissement d'horizons et des connaissances plus approfondies aboutir finalement à la création de nouveaux schémas sur des bases plus solides, il n'en est pas moins vrai que tout redécouverte convaincante a dû comporter l'acquiescement – une expression désagréable mais éloquent – de nombreux artistes « coupables », pour autoriser la libération de quelques candidats réellement dignes d'être sérieusement reconsidérés » (Francis Haskell, op. cit., p 179).

<sup>1260</sup>Charles Péguy, *Clio*, op. cit., p 22.

<sup>1261</sup>*Ibid.*, p 24.

<sup>1262</sup>*Ibid.*, p 25.

<sup>1263</sup>*Ibid.*

<sup>1264</sup>Francis Haskell, op. cit., p 177

<sup>1265</sup>Ainsi que l'observe Pierre Sauvanet à propos du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : « le Chef-d'œuvre inconnu est un magnifique paradoxe littéraire et littéral. A tout prendre, un chef-d'œuvre peut-il être « inconnu » ? De deux choses l'une : soit le chef-d'œuvre en est vraiment un, et alors il est pleinement « reconnu » ; soit il est inconnu, et alors il n'est pas un chef-d'œuvre, par définition » (Pierre Sauvanet, « Les limites de l'artiste face à la reconnaissance dans l'histoire », in *Les limites de l'œuvre*, direction Michel Guérin et Pascal Navarro, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007, p. 345.

présent<sup>1266</sup>, celles-ci laissant entendre, de même que l'écrivait Marcel Duchamp à propos du Gréco, que le regardeur faisait véritablement le tableau<sup>1267</sup>. Ce paradoxe historiographique mis à jour<sup>1268</sup>, on pouvait en effet se demander pourquoi cet artiste, et non un autre, était resté dans les mémoires.

\*

L'année de *Dediscoveries in art* paraissait le livre de l'artiste Braco Dimitrijevic, *Tractatus Post Historicus*, titre choisi dans le souvenir, peut-être, d'une certaine tradition philosophique<sup>1269</sup>. L'artiste s'était fait connaître pour la série des *The Casual Passerby* [fig 9], d'immenses portraits photographiques de passants rencontrés au hasard. Dans son *Tractatus...* il s'attaquait frontalement aux schémas linéaires de l'histoire de l'art. Celle-ci aurait été basée sur des conceptions « idéalistes », telles que « l'idée d'une amélioration continue des formes ». De principes procédant d'une « certain hégélianisme », résultait selon lui une aberration axiologique : le Baroque serait « plus parfait que la Renaissance », de même que le « mouvement Colorfield vis-à-vis de l'expressionnisme abstrait ». Cette conception impliquait en effet une évolution du style « indépendamment du contexte socio-historique »<sup>1270</sup>, la pérennité du nom, de sa mémoire, tenant moins du génie que du hasard. Dans une œuvre intitulée *À propos de deux artistes, chapelle dialectique*, exposée à la biennale de Venise en 1976, composée du buste de Léonard de Vinci et de celui d'un certain Andelko Hundic, on pouvait donc lire la fable suivante :

« Il était une fois, deux peintres qui vivaient loin des cités et des villes. Un jour le roi, chassant non loin perdu son chien. Il trouva celui-ci dans le jardin de l'un des deux peintres. Il vit le travail du peintre et amena celui-ci dans son château. Le nom du peintre était Léonard de Vinci. Le nom de l'autre peintre disparut à jamais de la mémoire des hommes<sup>1271</sup>. »

---

<sup>1266</sup>« [...] dès 1884, un critique français avait reconnu que, les circonstances s'y prêtant, des artistes tombés depuis longtemps dans l'oubli, tels qu'Ary Scheffer, Paul Delaroche, Léon Cogniet, et Camille Corot, étaient susceptibles de jouir d'un regain de faveur. Il n'aura échappé à personne qu'à environ un siècle de distance, c'est exactement ce qui est en train de se produire [...] ». (Francis Haskell, op. cit., p 177). L'auteur voyait dans le goût « pop » l'attrait pour la peinture académique d'un Bouguereau ou d'un Gérôme. Le problème de l'établissement de critères esthétiques portait selon nous les germes de la dispute concernant l'art contemporain survenue durant les années 2000.

<sup>1267</sup>« Ce sont les REGARDEURS qui font le tableau. On découvre aujourd'hui le Gréco ; le public a peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Ed. Gallimard Coll. Champ Flammarion, 1975, p. 247).

<sup>1268</sup>Au propos de ce paradoxe, nous vous renvoyons à la première partie ce travail.

<sup>1269</sup>Il s'agit évidemment de Ludwig Wittgenstein et de Baruch Spinoza

<sup>1270</sup>Braco Dimitrijevic, *Tractatus post-historicus*. Philadelphie, Ed. Aaron Levy, 2009 pour la présente édition, p 28.

<sup>1271</sup>Braco Dimitrijevic, Op. Cit., p 92. Pierre Sauvanet : « On aura compris que le roi est la structure de pouvoir, le chien la structure de hasard. Et l'artiste, comme structure de création, est nécessairement pris entre les deux... » op. cit., p 347.

La chance, le hasard *seuls*, mettraient en relation l'artiste et l'institution. C'en était donc fini d'une histoire des hommes illustres qui ne fût pas traversée par un oubli de sélection<sup>1272</sup>. Donner l'immortalité à l'un, c'était par conséquent donner la « seconde mort » à l'autre. Dans *L'Art contemporain en France*<sup>1273</sup>, Catherine Millet regrettera l'absence d'une « histoire des petits maîtres » ; aux yeux d'un Braco Dimitrijevic sans doute, c'était oublier que petits et grands ne le sont que par le fruit d'un hasard, l'existence d'une histoire autonome, indépendante des structures de productions des œuvres, étant selon l'artiste d'ordre mythologique. Donner à Leonard de Vinci et Andelko Hundic une même importance, c'était pallier la faiblesse congénitale de la mémoire publique, celle-ci dépendant de la relation hasardeuse entre un individu et l'institution susceptible de lui donner l'immortalité. Or, la possibilité qu'un individu connût l'immortalité pour sa seule valeur relevait de ce que Raymond Aron aurait appelé une illusion rétrospective : le hasard, la chance, devaient être au contraire les moteurs de leur mise en relation avec l'institution<sup>1274</sup>. À plus de quarante ans d'intervalle, Braco Dimitrijevic reprenait donc le constat du personnage d'Hermann Hesse dans *Le loup des steppes* : pourquoi une personne mériterait les stèles, les plaques commémoratives, tandis que d'autres, ayant aussi vécu, seraient vouées à l'oubli<sup>1275</sup> ?



[fig 10]

Braco Dimitrijevic, *The Casual Passerby*, 1970.



[fig 11]

« Cela pourrait être un travail de Braco Dimitrijevic » Le nom de la passante Maria Brachetto, rencontrée à Turin, en 1975, est mis en relation avec celui de Darwin. Braco Dimitrijevic aurait-il pu rencontrer Darwin, encore inconnu ?



En fait, Braco Dimitrijevic soulevait deux problèmes distincts, quoi que complémentaires : l'idée que l'écriture de l'histoire de l'art devait plus au hasard qu'à la rationalité impliquait que la culture, articulée autour de l'individualité du créateur, relevât d'un *mythe* écrasant l'esprit critique des individus. Du syntagme « Berlioz vécu ici », Braco Dimitrijevic ne voyait qu'une

<sup>1272</sup>Nous vous renvoyons à la première partie de ce travail.

<sup>1273</sup>Catherine Millet, *L'art contemporain*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Dominos Flammarion, 1997, p.76 (Catherine Millet commente le travail de l'artiste Braco Dimitrijevic). Voir également Gérald Schurr et Pierre Cabane, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820 1920*, Paris, Ed. Les éditions des amateurs, 1996.

<sup>1274</sup>In *Introduction à la philosophie de l'histoire*, op. cit.

<sup>1275</sup>Nous vous renvoyons à l'introduction de la première partie de ce travail.

substitution, qu'un message visant à désigner le génie, message impliquant que « toutes les places sans plaques commémoratives signifierait, en creux, qu' « un génie ne vécut jamais ici » »<sup>1276</sup>. Les écrasants témoignages du passé tenant leur condition de possibilité du hasard, il incombait à l'artiste de déconstruire le grand récit évolutionniste sur le terrain de la mémoire, même. Dès lors, opposer les portraits d'anonymes aux plaques commémoratives d'un Berlioz ou d'un Scarlatti [fig 10] devait aller à l'encontre d'une culture dominante, culture séparant l'individualité exceptionnelle de l'artiste du monde et mettant en ordre un passé jugé chaotique, afin d'étendre sa domination sur les masses<sup>1277</sup>. Ainsi, à partir d'une réflexion sur le récit de l'histoire de l'art, Braco Dimitrijevic interrogeait la légitimité de ce que Maurice Halbwachs aurait appelé une « mémoire culturelle » procédant pourtant d'une « construction mythologique »<sup>1278</sup>. Il s'agissait par conséquent de réinvestir, de déplacer le langage de la consécration. En effet, croiser un passant au hasard, c'était jouer non plus le rôle de l'artiste, mais bien celui du chien de la fable ; passer au rôle du roi, c'est-à-dire doter un nom ou une image de signes commémoratifs, c'était alors retrouver le geste originel, le refoulé fondamental de l'histoire de l'art non seulement, mais aussi de la mémoire culturelle dans son entier. Chez Braco Dimitrijevic, la tierce mémoire se situe donc dans la parole redonnée à l'anonyme, cet étranger de la mémoire culturelle. Car le souvenir des uns, personnes illustres et grands noms de la mémoire culturelle, provoquerait donc, dans la mémoire humaine, *une forme d'oubli d'occultation de tous les autres*. Les *Casual Passerby* se donnaient alors comme une parole redonnée à l'oubli, même.

\*

Plus généralement, la mémoire fera l'objet d'une esthétique<sup>1279</sup>, voire d'une certaine forme d'esthétisation, tels que les *Monuments* de Christian Boltanski ou les colonnes brisées d'Anne et Patrick Poirier. Ainsi, lesdites colonnes ne prétendent pas induire un « ressouvenir »<sup>1280</sup> ; elles ne participent pas de sa reconstitution fidèle, de son image, de son double, de son « souvenir » ou de son *autre*, qui dialectiquement permettrait de remonter jusqu'au passé<sup>1281</sup>.

<sup>1276</sup>Braco Dimitrijevic, Op . Cit., p 32.

<sup>1277</sup>« Monuments, memorial plaques, (“lived here,” “worked here,” etc.) are only the means by which the status of genius is created and their function is to instill a passive awe in the masses. The result is that the consciousness of those for whom the message is intended is dulled into passive acceptance of the cultural authorities of the past. » (*Ibid.*, p 31).

<sup>1278</sup>« The complete dulling of the individual’s critical judgment is achieved by an entire system of repressive signs: monument and memorial plaques are not innocent reminders of cultural values of the past, but a carefully constructed mythical system which conceals the chaotic reality of the past » (*Ibid.* p 31).

<sup>1279</sup>« Les *Monuments* développent un symbolisme religieux qui s'inspire des différentes traditions de commémoration et de déploration » (in Catherine Grenier, *Boltanski*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Institut Français, 2011, p 58).

<sup>1280</sup>A l'exception, peut-être, de leur *Hommage à Nicolas Ledoux*.

<sup>1281</sup>Sur l'image dialectique, nous renvoyons le lecteur à *Devant le temps*, de Georges Didi-Huberman.

Même constat chez Boltanski travaillant aux *Monuments* ou aux *Suisses morts*, cette dernière œuvre semblant moins faire mémoire que donner la contradiction, à quarante années d'intervalle, à une « tranche de savoir » d'Henri Michaux : « Comme on détesterait moins les hommes s'ils ne portaient pas tous figure »<sup>1282</sup>. Esthétique du monument plutôt que monument véritable ? Esthétique de la figure en tout cas, esthétique de la commémoration, du « tout culturel »<sup>1283</sup>, du tout *mémoriel*.

Une œuvre telle que le *Monument contre le fascisme*, réalisée à Hambourg par Jochen Gerz en 1986 [fig 12], attaquait frontalement la mémoire publique ou culturelle, prenant pour cela l'angle spécifique de la tierce mémoire. L'œuvre fut présentée comme un non-monument, un contre-lieu de mémoire, bref, comme le contraire d'un support mémoriel positif. Cette colonne s'est enfoncée lentement dans le sol, au fur et à mesure que les habitants de Hambourg signaient ou taguaient ses parois de plomb. On suppose que le monument graduellement oublié, c'est la mémoire elle-même qui fût engloutie. Or, pourquoi une si coûteuse mémoire devait-elle disparaître ? On comprend l'idée : il fallait oublier le monument pour faire mémoire. La mémoire ne résidait pas *dans* l'œuvre, cette colonne recouverte de plomb, mais dans les signataires eux-mêmes. Moins qu'un oubli de surface, l'artiste envisageait au contraire une mémoire qui surgirait de l'oubli. Il fallait ce lent engourdissement pour que le lieu véritable de la mémoire fût révélé. Faire disparaître un lieu de mémoire, cela consistait alors à faire réapparaître la mémoire là où elle devait être. Travailler avec l'oubli, c'était également recouvrir une mémoire bien différente de celle imposée par le mémorial. Ce n'est pas tant la mémoire qui préserverait que la puissance d'oubli sous-tendant celle-ci.

Le *Monument contre le fascisme* fut signé et vandalisé jusqu'à sa disparition. C'est comme s'il s'agissait de doubler cette disparition d'une trace, d'un « ça a été » réduit à la marque concrète d'une identité. C'est comme si les remparts contre l'oubli et la fièvre patrimoniale masquaient cruellement le fait qu'il n'y avait plus que de l'oubli, et qu'il fallait d'autant plus marquer ces non-monuments, les « vrais » ne nous marquant plus. Qui marque aujourd'hui la mémoire ? Qui est le signataire à qui « soudain se présentera un souvenir qui les sauve »<sup>1284</sup> ? Tout se passe comme si nous avions oublié qui non seulement se rappelle vraiment (nous ? eux ?), mais

---

<sup>1282</sup>Henri Michaux, *L'espace du dedans*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1966, p 335. L'œuvre de Christian Boltanski, *Monuments. La Réserve : les Suisses morts* consiste en un empilement de boîtes en fer blanc, se différenciant uniquement par ces photographies disposées méthodiquement sur un même côté. On sait que chaque boîte renvoie à un nom, à des éléments biographiques, à des objets. Les boîtes sont-elles toutes vides ? Contiennent-elles, comme l'affirme l'artiste, des notices nécrologiques ? L'absence de noms et de contenus biographiques pose dès lors le problème de la supposée fonction mémorielle des boîtes. L'emploi, le réemploi de ces photographies trouvées dans le journal *Le Nouvelliste du Valais* renforce, entretient l'affect du spectateur. Mais le fait est que la dissimulation des notices chronologiques annule tout ce qui pourrait ressembler à un travail de mémoire. De cette mémoire tronquée, il ne reste selon nous qu'un sempiternel alignement d'anonymes, de personnes. A cette esthétique mémorielle, nous opposerions volontiers le travail réalisé plus récemment par l'artiste Pascal Convert, son *Monument à la mémoire des résistants et otages fusillés au Mont Valerien entre 1941 et 1944* à Suresnes en 2002, en particulier.

<sup>1283</sup>Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 2005 pour la présente édition, p 433

<sup>1284</sup>Walter Benjamin, *Écrits français*, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1991, p. 436.



à qui s'est présenté par le passé le souvenir gardé. Les monuments ne nous concernent plus, ne nous imposant pas réellement de signature. À peine sont-ils construits qu'ils disparaissent, simples balises d'un tissu urbain déjà saturé d'objets de mémoire. La ville est devenue le bric-à-brac de savoirs à demi-effacés mais prétendument présents, de plaques commémoratives exhortant à ne pas oublier. Pourtant, rarement ce savoir-là ne nous pénètre. Le flou du prétendu souvenir suffirait à nous relier à eux et aux personnes s'étant réellement souvenues de leurs noms. Mais de mémoire des noms, nous savons qu'il y en a peu. Par exemple, un passant boulevard de Port-Royal trouvera une plaque aux inscriptions à demi lisibles, effacées, sur laquelle il est rappelé qu'il y a près d'un siècle, une maternité subit ici les bombardements de Paris [fig 13]. Il lui faudra s'approcher, s'y prendre à deux fois, afin de découvrir le nombre des victimes ; alors, le mur changera brusquement de qualité, il deviendra support d'une mémoire publique, mémoire rendue presque muette par l'action du temps. Mais il lui faudra faire après coup l'histoire de cette plaque pour espérer que celle-ci agisse comme une mémoire ; il lui faudra trouver, au gré d'une recherche en bibliothèque, d'un mot-clé lancé dans un moteur de recherche, quelque chose qui puisse donner corps au souvenir : il lui faudra s'approprier cette mémoire, lui rendre son caractère topique. En effet, la plaque commémorative ne peut se substituer à une « mémoire vive », en quelque sorte recouvrée, et c'est peut-être pour cela qu'Anne et Patrick Poirier inscrivent sur une stèle le mot, terrible, d'« oubli » dans une œuvre appelée *La Capella* [fig 14], l'inscription la plus pérenne étant peut-être celle d'un dédoublement, du presque rien de l'oubli à ses concrétisations, écriture prédictive, écriture de la disparition.

Pour Jochen Gerz, le monument manque cruellement de marquage. Inverser le geste, marquer quelque chose sur ce qui ne nous marquera plus du regard, c'est-à-dire écrire sur ce qui est déjà somme toute invisible, ce serait là refaire mémoire. Refaire, cela ne veut bien évidemment pas dire faire deux fois, mais plutôt reconduire une pratique mémorielle, pratique constituant à la fois à faire trace et à nommer cette trace « mémoire ». Mais il ne s'agit peut-être que d'une mise en scène : puisque de traces, il n'y en aurait (presque) pas, ce qui resterait de ce travail, outre la masse documentaire l'accompagnant peut-être contre son gré, c'est ni plus ni moins qu'un « je me souviens ». Oubli et mémoire sont donc les noms poétiques d'un bien étrange dispositif mnémonique. Matériellement, l'œuvre sera effectivement protégée. Ce non-monument est en quelque sorte le dernier monument possible, le dernier support mémoriel opérant dans un tissu urbain saturé par l'« exubérance irrationnelle » de la mémoire<sup>1285</sup> : *la mémoire étant partout, elle se doit maintenant de disparaître*. Seuls les individus se souviennent, à l'heure de l'inflation mémorielle, de la saturation des objets de mémoire, *ils sont presque, à eux seuls, des monuments*. La mémoire individuelle, seule

---

<sup>1285</sup>Emmanuel Hoog, op. cit., p 127.

mémoire attestée<sup>1286</sup>, se souvient d'un geste et d'un lieu ; la mémoire n'est collective que parce que l'œuvre le fut. Étrange réversibilité : le monument n'induit plus le souvenir, il ne participe plus, dans le silence de la pierre, à l'édification d'une mémoire commune. C'est même tout l'inverse : c'est le souvenir individuel, véritable monument caché, qui permet aux signataires du *Monument contre le fascisme*, d'édifier, à nouveau et par l'action de leur propre mémoire, le monument enfoui, plus que dans le sol d'Hambourg *dans leur propre mémoire*. Dès lors ils souviennent, gardent conscience, restent vigilants : c'est donc à eux et à eux seuls de se souvenir et de lutter, non à quelque pierre immobile et silencieuse.



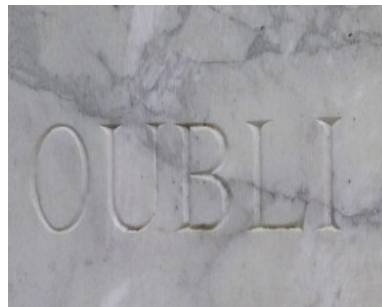
[fig 12]

Jochen Gerz, *Monument contre le Fascisme*, Colonne d'acier galvanisé (couche de zinc) 1200 x 100 x 100 cm, 7 tonnes, sous-terrain de 14 mètres de profondeur avec fenêtres, deux stylets pour signer à la surface du monument, panneau, Hambourg.



[fig 13]

Plaque commémorative, rappelant le bombardement d'une maternité durant la guerre 1914-18, 119, boulevard de Port-Royal.



[fig 14]

Anne et Patrick Poirier, *La Capella*, installation, marbre arabescato de Carrare, pierre volcanique, 600x400x300, 2010 (détail).

Une fois dépassé l'horizon temporel de la signature et du souvenir individuel, le *Monument contre le fascisme* participe-t-il réellement d'une mémoire publique ? Sans la masse documentaire accompagnant l'œuvre, fruit de notre propension sans précédent à archiver le temps présent, pourrions-nous seulement évoquer le *Monument contre le fascisme* ? Faire tenir la mémoire sur les individus seuls, et ce contre une mémoire, fût-elle nommée « culturelle », « collective » ou « publique », mémoire génératrice, *au présent*, d'une forme d'oubli de saturation, n'est-ce pas là condamner, dans *l'avenir*, l'œuvre à l'indifférence du temps ?<sup>1287</sup>

<sup>1286</sup>Nous vous renvoyons à l'introduction de ce travail.

<sup>1287</sup>C'est pour cela qu'on peut voir, en réalité, un bout de la colonne dans le sous-sol et une plaque commémorative. Depuis l'inauguration en octobre 1986 et sa disparition le dix novembre 1993, le *Monument contre le Fascisme* s'est enfoncé dans le sol huit fois... il ne fallait donc pas l'oublier vraiment ! Aujourd'hui, un texte traduit en sept langues différentes raconte l'histoire du monument. Voici ce que l'on peut lire : « Nous invitons les citoyens de Hambourg et les visiteurs de la ville à ajouter leurs noms ici, près des nôtres. En faisant cela nous vous invitons à rester vigilant. De plus en plus de noms couvriront cette colonne de douze mètres de haut, et cela va peu à peu l'enfoncer dans le sol. Un jour elle aura disparu complètement, et le lieu du *Monument contre Fascisme* de Hambourg sera vide. A la fin ce la sera seulement vous qui pourrez vous élever contre l'injustice » (<http://www.gerz.fr/>). Pour une étude en profondeur des implications du monument au vingtième siècle, voir Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris Ed. Seuil/Gallimard, Coll. Points, 1997.

En utilisant la figure du *tiers*, Braco Dimitrijevic remettait en cause la mémoire en ce qu'elle était instrument d'une *sélection* ; Jochen Gerz critiquait quant à lui la *saturation* d'objets désormais vidés de leur fonction mémorielle, impuissants car trop passifs à susciter l'adhésion ; enfin, Pierre Huyghe s'attaquera à la mémoire dans sa *spectacularisation*. S'interrogeant sur la possibilité d'une vision filmique de l'Histoire, Marc Ferro n'en remarquait pas moins que la fiction façonnait la mémoire collective<sup>1288</sup>. À propos du *Pétain* de Jean Marboeuf (1993), il observait qu'au cinéma, une reconstitution, fût-elle ou non inspirée par son propre travail d'historien, ne pouvait suffire. S'« il fallait *reconstruire* »<sup>1289</sup>, c'est parce qu'il se posait irrémédiablement le problème du signifiant, c'est-à-dire de la forme filmique, même. C'est également le problème soulevé par Jean-Charles Masséra, commentateur de *The third memory* : le film réalisé par Sydney Lumet s'est en effet « éloigné dans une représentation médiatique et fictionnelle »<sup>1290</sup>, le procédé constituant à *reconstituer* le passé ainsi opposé à sa *reconstruction* spectaculaire.

Dans sa postface à *La mémoire collective*, Gérard Namer relevait que Maurice Halbwachs hésitait entre les deux mots, passant de l'un à l'autre ; pour le commentateur, ces hésitations faisaient symptôme d'un véritable *renversement* de la mémoire collective. Si, dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, la mémoire se reconstruisait à partir du présent, autorisant peut-être la médiation de la fiction<sup>1291</sup>, matériau nécessaire à la reconstruction d'un passé définitivement disparu, dans son dernier ouvrage non seulement la mémoire se reconstituait, mais elle permettait de construire le présent<sup>1292</sup>. Pour Maurice Halbwachs, mettre en avant un passé de reconstitution était semble-t-il une manière de répondre aux remarques de Marc Bloch à propos de la censure et des déformations du groupe, écueil évident d'un passé de reconstruction. Dans le dispositif produit par Pierre Huyghe, c'est la mémoire elle-même, ses reconstructions factices, qui se voit opposée au souvenir individuel, au témoignage, à la reconstitution du passé. Non seulement le passé de John Wojtowicz jette un autre regard sur l'événement, mais il permet d'appréhender les défaillances présentes de notre mémoire. En conjuguant film de Sydney Lumet joué par Al Pacino, le film de Pierre Huyghe interprété par

---

<sup>1288</sup>« [...] comme Peter Saccio l'a montré, tout ce qui dit Shakespeare sur Jeanne d'Arc est inventé, et pourtant, malgré les travaux des historiens, c'est bien Jeanne d'Arc de Shakespeare que les anglais ont en mémoire, et plus le temps passe, moins les historiens y changeront rien » (Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1993 pour la présente édition, p 218).

<sup>1289</sup>*Ibid.*, p 264. Souligné par nos soins.

<sup>1290</sup>Pierre Huyghe, op. cit., p 20.

<sup>1291</sup>Voir Sophie Poirot-Delpech, « Matière et manière chez Maurice Halbwachs : éléments sociologiques sur la question de l'inconscient collectif » in *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], numéro 19, Août 2011. URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1889>

<sup>1292</sup>Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p 272.

John Wojtowicz, mais aussi masse documentaire, photographies, coupures de presses, l'installation amène un dépassement de l'image et de ses reconstructions spectaculaires. Plutôt que reconstruire, elle entend donc reconstituer l'événement [fig 15].

La critique situationniste d'une société *dans sa totalité*, sous l'angle spécifique d'une substitution, après Marx, des « marchandises » aux « spectacles », permettait à terme d'attaquer l'excès d'information sous l'angle spécifique d'un excès de mémoire collective. Peut-être a-t-il suffi de muer l'accumulation des temps collectifs en stricte accumulation de spectacles pour faire de la mémoire collective l'outil dévoyé de l'industrie hollywoodienne. Car le temps comme représentation collective, c'est-à-dire comme appréhension commune au groupe d'une durée, présupposait implicitement un lien organique entre le groupe et ses représentations. Pour Guy Debord, le « mythe » de la « construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique » s'effondrant au moment de la « société du spectacle », domine un temps imposé de l'extérieur aux groupes, un temps particulier de la « mesure des marchandises »<sup>1293</sup>, de leur accumulation ; la représentation du temps, étroitement liée à la conscience du groupe, aux conditions de possibilités de leurs souvenirs, se mue alors en *spectacularisation* du passé ; enfin, le temps de la société devient celui de l'« organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire »<sup>1294</sup>. L'accumulation des temps sociaux refondue dans celle des marchandises, la multiplication des souvenirs collectifs devient ainsi synonyme de la multiplicité de spectacles, de leur possible mise en concurrence. Dissipant un temps rétracté par la fiction, le temps-marchandise du film de Sydney Lumet, la reconstitution du braquage permet à son protagoniste de renouer avec le temps vécu. La reconstitution passe non seulement par l'image, mais aussi par un mouvement de réappropriation du temps.

La mémoire collective devenue une « mémoire des seules formes d'aménagement du temps libre et du droit à l'information »<sup>1295</sup>, investissant les trop-pleins, avait mené à l'occultation spectaculaire du réel. La société devenait « société du spectacle » et la conscience collective « conscience spectaculaire », refoulait « comme une menace immédiate tout emploi irréversible de la mémoire collective autre que l'information et le divertissement »<sup>1296</sup>. Au temps « des productions des conditions de l'amnésie »<sup>1297</sup>. mémoires collectives et mémoire sociale se muaient en *représentations dominantes*, « conscience collective universelle sans souvenirs d'un événement de ce nouveau type de mémoire collective »<sup>1298</sup>. Pour dissiper

---

<sup>1293</sup>Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1992 pour la présente édition, p 145.

<sup>1294</sup>Souligné par nos soins. *Ibid.*, p 156.

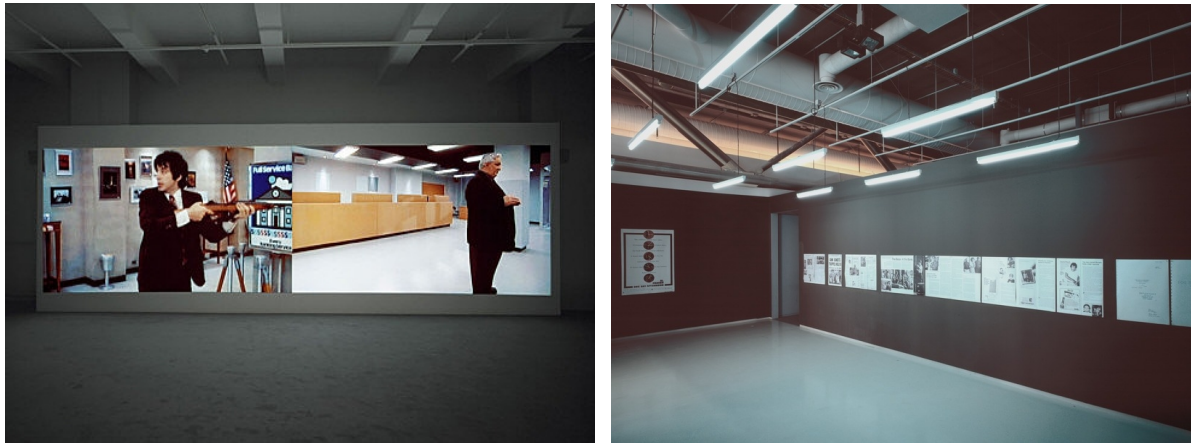
<sup>1295</sup>*Ibid.*

<sup>1296</sup>Pierre Huyghe, *The third memory*, op. cit., p 49.

<sup>1297</sup>*Ibid.*

<sup>1298</sup>*Ibid.*, p 49

l'amnésie, il fallait donc opposer à la *reconstruction*, à la *fiction*, « pseudo mémoire <sup>1299</sup> spectaculaire, la *reconstitution*, c'est-à-dire le *souvenir*. La production cinématographique ne pouvait s'appuyer que sur des images, sur une connaissance extérieure ; elle ne pouvait donc produire que des clichés, des stéréotypes, seul matériau à même de reconstruire l'événement passé à partir des catégories présentes, celle des films de gangster, des films de hold-up, catégories détachées du temps vécu par John Wojtowicz<sup>1300</sup>.



[fig 15]

Le tiers devenait alors dépositaire de la seule mémoire attesté : en reprenant possession de sa propre histoire, de sa propre temporalité, John Wojtowicz renoue alors avec une mémoire vraie, une mémoire que Charles Péguy aurait qualifiée de *vieillessement*, cet « élément même du regard porté sur le passé »<sup>1301</sup>. Ainsi, la reconstitution de l'événement faisait oublier Al Pacino, comme elle dissipait l'image d'un « paumé hystérique et pitoyable qui braque une banque pour payer l'opération d'un transsexuel dont il est amoureux fou »<sup>1302</sup>. Si John Wojtowicz explique « aux figurants ce qu'ils doivent dire » en construisant une « expérience au présent qui domine (corrige) le passé », on soutiendra donc que c'est bien son passé individuel, ses souvenirs, qui permettent de remodeler le présent en mettant en lumière les *écarts* entre le passé et sa représentation spectaculaire<sup>1303</sup>.

Pour Joël Candau, le mnémotropisme contemporain est une histoire de pouvoir<sup>1304</sup>: l'illusion d'un partage de la mémoire permet en effet d'occulter ce qui ne doit pas être partagé. Le film de Pierre Huyghe donne sans doute raison à la proposition de l'anthropologue : le partage proposé par *The third memory* est peut-être moins celui d'une mémoire que celui d'une forme d'oubli. En effet, *The third memory* mettait à jour une occultation, en l'oubli de la réalité même

<sup>1299</sup> *Ibid.*

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p 157.

<sup>1301</sup> Charles Péguy, *Clio*, op. cit., p 55.

<sup>1302</sup> Pierre Huyghe, op. cit., p 48.

<sup>1303</sup> Pierre Huyghe, op. cit., p 53.

<sup>1304</sup> Nous renvoyons le lecteur à la première partie de ce travail.

de cet événement<sup>1305</sup>. Dans les *Cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs ne pouvait admettre que le groupe pût oublier : l'oubli était avant tout le fait de l'individu s'aliénant la mémoire de groupe, car ne s'appuyant pas sur ses cadres. Dans *The third memory*, le renversement fut donc fait : c'était la mémoire collective, oublieuse, qui s'aliénait le souvenir de l'individu. La mémoire collective avait bien pu avoir un « usage »<sup>1306</sup> : séparée de l'individu, elle n'avait n'en avait donc plus. La mémoire de recouvrement de *The third memory* ne pouvait donc être qu'une « pseudo mémoire collective »<sup>1307</sup>, « version spectaculaire »<sup>1308</sup>, logiquement opposée à une mémoire véritable. À l'heure de l'émiettement, de la disparition des témoignages communs de la mémoire, cette mémoire véritable ne trouvait nul autre lieu que celui de la mémoire individuelle.

#### *Bilan et perspectives*

Face à une mémoire jugée envahissante, à un monument en crise, à une culture dominante, c'est l'individu qui occupa, dans la critique artistique, le rôle de *tiers*. Il était donc nécessaire de dissiper le grand récit cimentant l'histoire culturelle chez Braco Dimitrijevic, le monument chez un Jochen Gerz, la mémoire collective même, chez Pierre Huyghe. La critique fut donc triple : celle-ci touchait à la fois à la mémoire culturelle, aux monuments, à l'idée de mémoire collective. Dans ces trois cas, l'individu était invité à se saisir de sa propre mémoire, aliéné par la culture dominante, par la surenchère monumentale, par l'industrie du spectacle. Dans *The third memory*, ce n'est donc plus l'histoire qui passe à côté de l'événement, c'est la mémoire elle-même, ou plutôt sa manifestation spectaculaire. Détachée du souvenir, celle-ci passe à côté du vieillissement et du temps. Aussi la mémoire individuelle s'oppose-t-elle à une mémoire collective désormais confondue avec la multiplication de l'information, des images, de la fiction, pléthore de récits détachée d'une mémoire vraie, d'une mémoire attestée. Pierre Huyghe a donc produit un dispositif mettant au centre la reconstitution du passé par un tiers, pris dans un tout autre temps que celui du spectacle, temps du vieillissement, temps des souvenirs rassemblés, restitués. La reconstitution de l'événement, substituée à sa reconstruction spectaculaire, permet alors de mesurer l'écart des deux approches, c'est-à-dire de prendre en compte le *différentiel* entre la vision spectaculaire du passé et celle qu'en aurait produit une troisième mémoire. Dès lors, l'on peut légitimement se demander pourquoi la reconstitution réalisée par Pierre Huyghe ne tint qu'à un seul de ses protagonistes, fût-il le principal. Plus qu'une opposition entre mémoire d'une part, et souvenir de l'autre, *The third memory* n'aurait-il pas pu être le lieu, le

---

<sup>1305</sup>Recouverte, pour paraphraser l'idiome situationniste, de sa « forme spectaculaire ».

<sup>1306</sup>*Ibid*, p. 54.

<sup>1307</sup>*Ibid*, p 53.

<sup>1308</sup>*Ibid.*, p 157.

site, d'une « reterritorialisation » de la mémoire ? À l'image du *Battle of Orgreave* d'un Jeremy Deller, de la *Commune* de Peter Watkins, ou, plus en amont, du *Procès de Jeanne d'arc* de Robert Bresson, il y avait peut-être là moyen de concilier déformation de ladite « mémoire collective » et événements passés, traces silencieuses, témoins vivants ou passés, temps et individus, mêmes<sup>1309</sup>. Plus qu'une mise en lumière de l'opposition entre une « pseudo mémoire » et un souvenir individuel, gage à lui seul de la vérité de l'événement, il y aurait eu là opportunité, par *réappropriation collective*, de débarrasser la mémoire du contenu spectaculaire qui en avait malheureusement paralysé la fonction.

### *De l'oubli de saturation à l'oubli du réel*

Charles Péguy n'aurait sans doute pas reconnu dans notre prétention à ne rien abandonner à la perte son enregistrement de la durée du monde, de même que Maurice Halbwachs ne retrouverait pas les contours de sa mémoire collective dans la critique opérée par *The third memory*. Pour quelle raison ? En fait, l'une des explications possibles de cette distorsion provient du fait que le travail de Pierre Huyghe s'inscrit dans un tout autre paradigme. Expliquons-nous : si faire mémoire, c'était lutter pour rassembler les noms glorieux, autrement dit leur éviter le triomphe irrémédiable du temps et de la destruction du nom, c'était parce que le modèle mnémotique était ontologique : si la cité oubliait, c'était faute de parvenir à édifier suffisamment de *monuments* pour entretenir tous les noms de personnes pourtant dignes de sa mémoire. En grossissons fortement le trait, on pourrait dire que faire mémoire était moins affaire d'opulence que de rareté. Après la Seconde Guerre mondiale, cette extension d'une mémoire désignant aussi bien l'archive, le patrimoine que les produits des *mass media*, achevait d'inverser la perception du passé. D'une vision parcellaire, d'un passé recueillir pour espérer faire mémoire, c'est-à-dire léguer quelque chose de notre présent aux générations futures, nous passons semble-t-il à l'idée d'une proximité permanente de celui-ci. Au temps d'une accumulation sans précédent de documents, il ne s'agissait peut-être plus d'écrire pour sauver un nom de la destruction, mais plutôt d'*occuper l'espace*, c'est-à-dire de maintenir dans l'oubli tous les autres<sup>1310</sup>. D'ontologique, nous serions alors entrés dans un

---

<sup>1309</sup>A ce sujet : voir Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave* », in *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 20 avril 2011 URL : <http://imagesrevues.revues.org/334>

<sup>1310</sup>Reconnaissons que cette position pourrait être un pis-aller. Internet, gigantesque mémoire ? Ce n'est pas l'avis d'Emmanuel Hoog, qui y voit au contraire un « fleuve d'oubli ». Or, du moment où l'opposition entre mémoire individuelle et mémoire artificielle n'est plus valide, que la mémoire est toujours à construire, peut-il exister une mémoire publique *numérique*, ainsi que l'invite l'auteur ? Il y aurait donc une figure supplémentaire à étudier, celle des images topographiques de l'oubli, du « lac d'oubliance » de Pétrarque au fleuve imaginé par Emmanuel Hoog. L'enregistrement permanent se mue-t-il véritablement, sous l'écoulement permanent des informations, en oubli perpétuel ? Cette réflexion concernerait donc les mutations proprement *cybernétiques* de la mémoire, l'individuation, et plus généralement le rôle de la technique dans le procès de « mémorialisation ». Sans doute faudrait-il explorer, en parallèle, l'exposition conçue par Bernard Stiegler en 1987 au Centre Georges Pompidou, *Mémoires du futur*, ainsi que les travaux de Gilbert Simondon et ceux d'Ivan Illich.

régime cybernétique, régime oubliant la qualité de l'inscription pour la quantité d'informations, de séquences, d'images. Au moment dit « postmoderne », la mémoire connaissait donc un basculement : si celle-ci était effectivement nulle part, ainsi que le soulignait Pierre Nora, c'est parce qu'à l'âge de la « perte du référent »<sup>1311</sup>, on s'était mis à la voir partout.

L'idée du temps comme représentation sociale sembla se muer, au temps du retour vers le passé ou de la « crise de l'avenir »<sup>1312</sup>, en un passé constamment *en* représentation. La psychologie collective cédait semble-t-il au narcissisme généralisé, contemplation passive d'un passé plus reconstruit dans un espace de type médiatique, que véritablement restitué. Selon Krzysztof Pomian, cet intérêt pour le passé trouvait son origine dans l'éloignement de la Seconde Guerre mondiale, dans la fin des bouleversements économiques et sociaux, dans les progrès techniques sans précédent réalisés en matière de conservation<sup>1313</sup>, ces derniers superposant une « nouvelle mémoire à celle que véhiculent les écrits »<sup>1314</sup>. C'est donc vis-à-vis de cette mémoire en inflation que se forma une critique historiographique, celle-ci misant sur le fait qu'une fois les eaux de la mémoire collective retirées, il n'eût resté que des restes, des objets d'études, des objets d'histoires. C'était malheureusement oublier que l'inflation concernait moins une mémoire collective que l'usage sans précédent du mot. C'était autrement dit omettre que la mémoire collective était une invention récente. Si jeune mémoire collective ! En fait, la mémoire collective ne *précède* pas l'histoire, elle *procède* de l'histoire, plus précisément d'une histoire de la pensée sociale. La mémoire collective n'a pas été, pendant deux siècles, « nationalisée »<sup>1315</sup>, pour la pure et simple raison que la mémoire collective *n'existait pas* avant que se formât l'idée, après un long processus d'autonomisation, d'une mémoire strictement individuelle, autarcique, lui servant alors de repoussoir<sup>1316</sup>. Évidemment, il n'y avait pas « que » de la mémoire individuelle avant l'émergence de la notion de mémoire collective. S'il y avait bien de la mémoire, celle-ci était répartie selon divers sujets d'attributions<sup>1317</sup>, de l'âme à la cité, sans poser pour autant, jusqu'à l'émergence de la psychologie de la mémoire du moins, de problème épistémique majeur. Plus exactement, la mémoire collective naissait de l'idée qu'un rapport entre individus et groupe pût devenir problématique. À la suite d'Emile Durkheim, Maurice Halbwachs n'entendait pas moins résoudre dans une psychologie collective la brèche ouverte par la remise en question par Locke des idées innées. Cependant, la mémoire collective prenant peut-être ses racines dans le

---

<sup>1311</sup>Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit.

<sup>1312</sup>Krzysztof Pomian, op. cit., pp 234-262.

<sup>1313</sup>*Ibid.*, p 267.

<sup>1314</sup>*Ibid.*, p 268.

<sup>1315</sup>*Ibid.* p 339.

<sup>1316</sup>Sur la séparation entre mémoire individuelle et mémoire publique, cf. les parties 3 et 4 de ce travail.

<sup>1317</sup>Nous y reviendrons dans la conclusion générale.



constat fait par Durkheim d'une dissolution des liens religieux traditionnels. Contrairement aux conclusions du sociologue, la mémoire collective supposait que le passé était plus à même de cimenter un groupe que les concepts trop abstraits d'« individu » ou d'« humanité ». Enfin, il est possible que la mémoire collective ait trouvé sa source dans le problème de l'individualisme, tel qu'il fut entre autres posé au moment de l'Affaire Dreyfus. Quel place pouvait occuper l'individu dans une nation qui refoulait son propre passé au nom de la raison d'État ? N'y avait-il pas eu, au moment de l'Affaire..., formation de groupes ayant conscience d'être dépositaires non seulement d'un système de valeur commun, mais aussi d'un même passé, d'une même *jeunesse*<sup>1318</sup> ? Faire du groupe, au détriment de la nation, le sujet d'attribution de la mémoire, c'était donc réunir dans un ultime effort des individus épars et de plus en plus différenciés *en dehors* de l'enracinement nationaliste, cette « maladie infantile », afin de former quelque chose comme une *conscience collective*<sup>1319</sup>. Or un tel problème ne pouvait selon nous se poser qu'au moment où le libéralisme économique avait triomphé sur l'organisation traditionnelle de la société, mais aussi sur les utopies sociales du siècle précédent<sup>1320</sup>. Tout porte donc à penser que la mémoire collective ne précédait donc pas l'individu : *au contraire, elle en était le produit et le volontaire dépassement.*

On sait que Maurice Halbwachs avait non seulement distingué mémoire collective et mémoire sociale, mais aussi mémoire culturelle et mémoire historique. Pourtant, aucune de ces subtilités ne semble avoir perduré au-delà des pages d'un ouvrage malheureusement inachevé. En science sociale, la mémoire collective n'est utilisable (pourquoi le nier ?), qu'à l'échelle de groupes restreints, limités dans le temps et dans l'espace, l'usage de la notion à l'extérieur des frontières de la sociologie pouvant donc entraîner, outre une certaine tendance à l'idéalisme, de trop nombreuses confusions. L'usage de la mémoire collective, passé au dehors des pages de *l'Année sociologique*, entraîna nous l'avons dit une regrettable paupérisation du terme. La mémoire collective devenait mémoire *de* toutes les mémoires, mémoire de *tout le monde*. Externalisée, elle ne concernait alors plus personne<sup>1321</sup>. D'où, peut-être, cette difficulté de l'histoire à s'affranchir d'une telle conception de la mémoire : quelles pouvaient être les

---

<sup>1318</sup>Nous faisons évidemment référence au *Notre jeunesse* de Charles Péguy.

<sup>1319</sup>Passé de la nation dans le nationaliste, passé du groupe social dans l'autre. Dans la sociologie, la nation est d'essence juridique. Elle n'a donc pas d'essence, pas de mémoire ou de « mystique ».

<sup>1320</sup>Cf. Karl Polanyi, *La grande transformation*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel Gallimard, 1983 pour la traduction française.

<sup>1321</sup>Bernard Stiegler et Ars industrialis, partant d'opposition faite par Platon, dans le *Phèdre*, entre anamnèse et hypomnèse (réminiscence d'un côté, écriture de l'autre), soulèvent le problème avec clarté : « En réalité, Platon ignore ici précisément que la condition de la mémoire vive, c'est qu'elle puisse se projeter hors d'elle-même pour dépasser la finitude rétentionnelle, ce qui permet aussi, et en particulier, la transmission de la mémoire entre générations. En revanche, on peut en effet prendre en compte la *menace que constitue une extériorisation qui ne verrait pas la mise en place de dispositifs d'intériorisation corrélatifs*, « intériorisation » signifiant ici « individuation », et qui induirait en cela de véritables *pertes de savoir, c'est-à-dire d'individuation* (Bernard Stiegler, *Ars Industrialis Réenchanter le monde, La valeur esprit contre le populisme industriel*, op. cit., pp 136-137).

limites de la mémoire collective ? Devait-on la borner aux sociétés non écrites<sup>1322</sup> ? Ou bien opposer celle-ci à l'histoire savante<sup>1323</sup> ? Toujours est-il qu'avec la « société », le « monde », l'« humanité », comme sujets d'attribution, le prédicat mémoire s'étendait de manière sans précédent depuis la Renaissance et sa mémoire de la cité<sup>1324</sup>. Les trois œuvres mettant en figure la tierce mémoire participaient donc d'un changement de paradigme : des deux premières formes de l'oubli isolées, l'une était tournée vers la *sélection*, l'autre vers la *saturation*. Quant à la troisième, elle concernait la *réalité*, même. En mettant à jour ce que cette mémoire collective spectaculaire avait participé à faire oublier, *The third memory* ne faisait pas que lutter contre les oublis de sélection ou de saturation : elle mobilisait en effet l'idée qu'une mémoire plus *vraie*, plus *réelle* que celle externalisée sous forme d'écriture, d'image ou d'information, était possible<sup>1325</sup>.

Une nouvelle d'Alain Damasio<sup>1326</sup> parue dans le *Monde diplomatique*, met en scène des individus hypermnésiques, chargés de mémoriser absolument toutes les conférences des grands firmes. Leur mémoire, plus fiable encore que celles des disques durs physiques, se voit néanmoins manipulée à leur insu : et pour cause, les hypermnésiques ne doivent pas tout savoir, tout connaître des malversations et des coups bas, sous peine de perdre leur prétendue objectivité, conséquent supposée d'une *émotivité* mal placée. Toujours apparente, la neutralité implique des effacements, des non-dits, des oblitérations, des choix. C'est la morale de l'histoire : il ne peut y avoir de conservation neutre. Dans ce cas, la mémoire n'est pas un *data*, une certaine quantité de *bits*, d'informations, d'images : elle fait intrinsèquement œuvre de sélection. Ce texte illustre donc la limite du modèle cybernétique de la mémoire : si l'image enregistrée se fixe sur le *visible*, sur sa signification, son objectivité prétendue oublie l'inscription *sensible*.

Toutes proportions gardées, *The third memory* réactive peut-être cette antique méfiance envers l'image. Si l'idée d'une mémoire « collective » relève de la métaphore, c'est aussi parce que ses images-souvenirs impliquent une certaine puissance du faux. Son spectacle reconstruit le passé plus qu'il ne le restitue. Pire : réifiées, ses images recouvrent le témoignage individuel. Si la mémoire collective de *The third memory* fait oublier le réel, c'est parce que le sujet d'attribution véritable de la mémoire n'est ici nul autre que l'homme. Ainsi, il ne peut pas

---

<sup>1322</sup>Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit.

<sup>1323</sup>Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, op. cit.

<sup>1324</sup>Ce que nous avons nommé « mémoire publique ».

<sup>1325</sup>En cela, la problématique soulevée rejoint bien celle, plus générale, de la transmission, des rapports entre mémoire « artificielle » et mémoire « vive », telle qu'elle fut abordée dans le *Phèdre* : le souvenir consignés sur un support produit, plus que de la mémoire, de l'ignorance, de l'oubli (Platon, *Phèdre*, Ed. Flammarion, Coll. GF, Paris, 2006 pour la présente édition, p 177-178). Dans son *Anthropologie du point vue pragmatique*, Kant revient sur ce problème. Mais pour lui, au contraire de Platon, l'art d'écrire « tient lieu de la mémoire la plus étendue et la plus fidèle » (Kant *Anthropologie du point vue pragmatique*, Paris Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, Paris, 1993 pour la présente édition, pp 127-128). Mais discuter d'un tel problème dépasserait, de loin, le cadre cette partie.

<sup>1326</sup>In *Le Monde diplomatique*, n° 735, Juin 2015,

y avoir de mémoire collective n'écrasant pas l'individualité. Penser l'individu comme le lieu privilégié du souvenir va donc à rebours d'une tendance visant à faire de la société *dans son ensemble* un sujet de mémoire, c'est-à-dire l'immense *computer* des souvenirs neutres et immobiles. Mais les mensonges de cette dernière et maladroite métaphore de la mémoire partagée enfin dissipés<sup>1327</sup>, ne reste peut-être qu'un souvenir intime, individuel, essentiellement *privé*. Retour de la mémoire collective à son *point de départ*.

\*

Terminons par un beau récit de Ray Bradbury, *Comme on se trouve (The Other Foot)* publié en 1951 pour *New story magazine*. Dans cette nouvelle, les noirs américains ont fui la terre et la ségrégation raciale pour s'installer sur la Lune. Mais le contact avec la planète est depuis longtemps rompu, et la colonie oubliée. Sur Mars, la population prospère dans l'oubli du passé. Seuls les plus âgés se souviennent et les enfants, eux, n'ont jamais vu de blancs : « Ces enfants n'en ont jamais vu et *moi* j'ai presque oublié », songe Hattie, l'un des personnages de la nouvelle. Mais vingt ans après le dernier contact, s'annonce l'arrivée imminente d'une fusée en provenance de la Terre. Or, plus celle-ci s'approche de la colonie, plus les anciens se *souviennent*. Alors le souvenir du passé se ranime, et avec lui tout le ressentiment : « Je ne me sens pas du tout chrétien [...]. Je me sens mauvais. Après tout ce qu'ils ont fait à nos familles... à maman et à papa, aux tiens... Tu te souviens ? »<sup>1328</sup>. L'injonction faite à Hattie par un voisin, Willie, consiste à se souvenir *en commun*. Pour inciter Hattie à rassembler avec lui leurs souvenirs, Willie s'appuie sur le passé du groupe. Toutefois, cette mémoire ne fait pas que souligner la fragilité de la résilience : elle réactive un cadre de pensée, un système de valeurs, des pratiques. La mémoire aura donc pour corollaire les excès que l'on connaît. La population de la colonie, forte de cette remémoration collective, forme des équipes pour « peindre tous les autobus », c'est-à-dire pour mettre en place les conditions matérielles pour qu'une nouvelle ségrégation, une ségrégation dont les blancs seraient victimes, soit à l'œuvre. Lorsque la fusée atterrit, les colons attendent donc l'« l'homme blanc » armes à la main. Mais il descend donc un vieillard fatigué, expliquant aussitôt aux colons que tout, absolument tout sur terre a été anéanti par le feu nucléaire. Nouvelle-Orléans, Harlem, New-York sont donc « rasés par les bombes »<sup>1329</sup>. Après avoir évoqué les lieux classiques du souvenir, les colons s'inquiètent auprès du vieux blanc des lieux de la mémoire malheureuse<sup>1330</sup>.

---

<sup>1327</sup>Sur le caractère analogie de la mémoire collective, nous vous renvoyons à l'introduction de ce travail.

<sup>1328</sup>Ray Bradbury, *L'homme illustré*, Paris, Ed. Denoël, Coll. Folio SF, 2002 pour la présente édition, p 65.

<sup>1329</sup>*Ibid.*, p 74.

<sup>1330</sup>« Le grand chêne. L'endroit où le père de Willie avait été tué d'une balle, puis pendu ; on l'avait trouvé au matin, se balançant dans le vent » *Ibid.*, p 77.

Ces lieux-là aussi ont disparu. La Terre détruite, tous ces « points de repère disparus avec elle », augurent un nouveau départ, le « temps de la bêtise passée »<sup>1331</sup>. Pour les colons accueillant les derniers rescapés, c'est ainsi le prélude à un véritable oubli des maux. Dans cette nouvelle, plusieurs modalités de mémoire sont décrites : lointain souvenir individuel d'Hattie, mémoire collective invoquée par Willie, lieux de mémoire. On comprend que c'est l'oubli qui prélude à l'équilibre de la cité ; dans *The Other Foot*, la mémoire n'est pas le prélude à une non répétition de l'événement traumatique : elle en est au contraire la funeste condition de possibilité. La destruction d'un passé commun, trop douloureux pour être résilié, permet de mettre en œuvre la réconciliation. On l'a compris, la base du commun n'est plus la mémoire, mais l'humanité, même. Car les hommes n'ont bel et bien plus que *cela* à partager. Dans ce cas, qui se souviendra plus tard de l'arrivée du dernier terrien, une fois les tierces mémoires disparues ? La vague de la mémoire passée, l'antique cité des hommes effacée, existerait-il une génération de colons devenue parfaitement indifférente au passé, leurs aïeux s'étant *souvenus d'oublier* ?

---

<sup>1331</sup> *Ibid.*



*Conclusions*



Odilon Redon, *Le silence*, Pastel, 54.6 × 54 cm, 1900, Museum of Modern Art, New-York.

Sur l'île de Manhattan, un visiteur hâtif ne retrouverait pas le site du Mémorial du 11-Septembre [fig 1]. Et pour cause : celui-ci, protégé, caché des regards des passants, entouré de palissades, de fils barbelés, est comme retiré de l'espace public. Pour espérer visiter ce lieu de mémoire, notre visiteur serait non seulement invité à contribuer en effectuant un libre, mais il devrait également passer un portique de sécurité. Car un mur étanche sépare le site de l'espace de la ville. Arrivé devant le mémorial, plus amère pourrait être sa désillusion : point de monument *érigé*, mais au contraire deux marques, deux trous, deux images de cicatrices tracées dans le sol, dans sa chair en quelque sorte. Évidemment, l'écoulement perpétuel des eaux renvoie à une mémoire perpétuelle. Mieux : l'écoulement rejoue l'effondrement continu, c'est-à-dire la répétition indifférée de l'événement. La répétition de l'événement devient événement perpétuel. Mémoire vive d'un événement pourtant sans souvenirs. Car notre visiteur hâtif ne se souvient pas de l'effondrement des tours jumelles. Tout au plus garde-t-il en mémoire ces images, certes célèbres, d'un gigantesque écroulement. Ce mémorial se donne donc comme perpétuelle représentation d'un écroulement perpétuel, redite, *ad lib*, de l'événement traumatique. Aussi se tourne-t-il exclusivement vers le passé. En effet, nulle possibilité ici de *différer* l'événement : nulle possibilité de parcourir cette place en faisant autre chose que rejouer, intérieurement, la boucle des images de ce perpétuel écroulement. Tout ce qui pourrait introduire de la différence entre l'événement traumatique et sa mémoire est en quelque sorte aliéné. Singulière esthétisation, par conséquent, d'une *in-différence*.

Hannah Arendt pensait la culture comme un « statut objectif du monde culturel, qui, pour autant qu'il contient des choses tangibles – livres et tableaux, statues, constructions, et musique – englobe pour en rendre témoignage, le passé tout entier remémoré des pays, des nations, et finalement du genre humain »<sup>1332</sup>. En d'autres termes, « quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé », *s'affilie*. Le monument fonctionne en quelque sorte comme tel à condition que les habitants de la cité identifient celui-ci comme un inducteur du souvenir. Or, pour dépasser l'horizon individuel, pour se sentir concerné par ce témoignage du passé remémoré, il faut en quelque sorte s'affilier. Il semble cependant que le Mémorial du 11-Septembre relève d'un monument d'un nouveau genre. Car celui-ci prive les individus d'affiliation et cela sur au

---

<sup>1332</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1972, p. 260.



moins deux niveaux : retrait de l'espace public, impossibilité d'induire autre chose que les images de l'événement. Seulement faire mémoire publique, c'est selon nous tout autre chose : c'est déjà supposer une intimité entre le *je* et le *nous*. C'est étendre symboliquement le périmètre du souvenir en recouvrant de son empreinte les objets, les paroles, les choses représentées, conservées ou édifiées. Enfin, c'est faire entrer les choses dans le périmètre d'une mémoire *différant* le sujet d'attribution individuel, l'arrachant ainsi à l'expérience particulière. Plus que la redite infinie de l'image d'un événement spectaculaire, cette remarquable extension du périmètre de la mémoire à un ensemble d'objets, documents, vestiges, traces, témoignages appartenant symboliquement à un *même* passé, suppose une relation intime, une étroite parenté entre le *je*, le *nous*, les *autres*<sup>1333</sup>. Elle suppose donc l'expérience d'une affiliation. Or, dans ce mémorial, tout ce qui pourrait affilier le souvenir *réel* des victimes, les tierces mémoires, et la dimension *symbolique* d'une mémoire commune à l'ensemble de la cité, c'est-à-dire à tous les autres membres, est caché<sup>1334</sup>. Retranché dans les bastions de la mémoire individuelle et des groupes restreints, le souvenir, reterritorialisé, se voit donc retiré des lieux communs de la cité. Il s'agit non seulement d'aplatir, de lisser, de réduire l'espace « aux deux dimensions d'une piste atterrissage »<sup>1335</sup>, commutée ici en carrés dépourvus paradoxalement de profondeur mémorielle, mais aussi de priver les habitants d'autres plans, d'autres perspectives, la *représentation* de plaies éternellement béantes les empêchant d'aller au-delà de ce qu'il conviendrait bien d'appeler la « couche univoque du présent »<sup>1336</sup>. Ne reste donc plus que le culte barricadé d'une mémoire confondue avec la répétition de ses images spectaculaires. L'étonnement passé, notre touriste hâtif, passant peut-être d'une visite du *Chrysler building* aux clignotements épileptiques de *Times square*, pourrait-il voir cette *répétition indifférée* du mémorial avec les yeux, mi-clos et fatigués, d'une *indifférence répétée* au spectacle du passé ?

À des milliers de kilomètres plus loin, près de Saint-Petersbourg, s'élève le *Cimetière à la Mémoire des Victimes des Répressions Politiques* [fig 2]. C'est un alignement d'arbres qui pourrait rappeler quelque paysage d'un Isaac Levitan, s'il n'y avait pas ces textes, ces croix, ces portraits. Le lieu, cimetière silencieux des victimes du NKVD, fut un lieu d'oubli, un véritable lieu maudit de la mémoire. Un lieu invisible, un monument enfoui. Le souvenir individuel des tierces mémoires ne pouvant suffire, il fallait à ceux-là la possibilité de commémorer. Or, ce n'est qu'en 1989 que le KGB autorisa les familles des victimes à visiter le

---

<sup>1333</sup>Nous faisons, évidemment, référence à l'articulation donnée par Paul Ricoeur (voir introduction de ce travail).

<sup>1334</sup>A la demande des familles, le mausolée abritant les restes des victimes fut fermé au public.

<sup>1335</sup>Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Ed. Éditions de la Villette, Coll. Penser l'espace, p 131.

<sup>1336</sup>*Ibid.*, p 130. Il s'agirait par conséquent, d'une architecture de ce que François Hartog appellerait le « présentisme » (In *Régimes d'historicité*, op. cit.).

site. À ce jour, rappelle Tomasz Kizny, « plus de 700 épitaphes commémoratives ont été déposées par les « orphelins de la Grande Terreur », les enfants des victimes et leurs proches »<sup>1337</sup>. Affranchi partiellement de la tutelle étatique, ce gigantesque monument n'en est pas moins selon nous œuvre saisissante de mémoire. À l'inverse du Mémorial du 11-Septembre, il est ouvert. Contrairement au premier, les plaies du second ne sont pas béantes, se donnant dans le silence d'une nature sans barbelés. Évidemment, nous ne nous souvenons pas, européens de l'Ouest, des victimes des purges, n'appartenant pas au groupe, ne participant pas à ce que Maurice Halbwachs aurait appelé une « mémoire collective ». Mais ce lieu n'est pas privé ; nous *aussi* pouvons le parcourir. Dès lors, nous pouvons nous affilier, c'est-à-dire faire de *leurs* souvenirs *notre* mémoire. Entendons-nous bien sur le terme : il ne peut évidemment s'agir que d'une image. Mais en tant que modalité de l'expérience publique, le mythe, le méta-récit d'une mémoire *existant* au-delà des limites de l'individu et de ses proches, comme « objectivation de l'expérience sociale de l'humanité et non celle de l'expérience individuelle »<sup>1338</sup>, permet à la cité de s'affilier, afin très concrètement de préserver, de léguer, de transmettre. Le cimetière de Levachovo, non loin de Saint-Petersbourg, diffère souvenir individuel et mémoire du du groupe. Glissant du cultuel au culturel, il participe alors de l'édification d'une mémoire qui aurait pour sujet d'attribution une cité alors étendue à celle de tous des hommes.



[fig 1]

Détail du Mémorial du 11-Septembre, Manhattan.



[fig 2]

Détail du cimetière à le *Mémoire des Victimes des Répressions Politique*, Levachovo.

Sans possibilité de différer, c'est-à-dire d'étendre la mémoire dans le temps et dans l'espace, la cité des hommes reste prisonnière de l'événement traumatique porté par ce que nous avons appelé les « tierces mémoires », ces témoins assommés d'un passé toujours insupportable, ne demandant presque plus que réparation<sup>1339</sup>. Le sujet du Mémorial du 11-Septembre était

<sup>1337</sup>Tomasz Kizny, *La Grande Terreur en URSS 1937-1938*, Ed. Noir sur blanc, Lausanne, 2013, p 284.

<sup>1338</sup>Ersnt Cassirer, *Le mythe de l'état*, op. cit., p 72.

<sup>1339</sup>Phénomène caractéristique de ce que Johann Michel appelle, dans *Gouverner les mémoires*, le régime victimo-mémorial. Ce régime serait né, dans notre pays, après le recul de la « mémoire nationale », centrée sur les morts *pour* la France, au profit d'une conception victimaire faisant mémoire des morts *causées* par la France (le paradigme serait pour l'auteur la « mémoire Shoah »). On sait que sous l'influence de ce que Joann Michel

l'écroulement même, dans son indifférente et perpétuelle répétition. De la Grande Terreur, de l'effroyable *iejovschina*, il ne reste que des choses tangibles. Le Mémorial du 11-Septembre, répétition sans fin de l'événement, écoulement de l'écroulement, mémorial sans mémoire car sans affiliation possible, prive l'espace public de son passé autant qu'il revêt un caractère plus culturel que culturel. À la limite, un tel monument relèverait davantage de la pitié individuelle, piété se muant en ce que Bernard Stiegler appelle, à plus grande échelle, un « narcissisme collectif », si cette auto-contemplation du vide, de notre propre disparition, de notre impuissance, ne participait pas déjà du spectacle de la répétition. Dans les bois de Saint-Pétersbourg en revanche, personne ne rejouera perpétuellement la cruauté des purges. Personne ne s'assommera dans une contemplation sans début ni fin des images de l'événement funeste. Contrairement au Mémorial du 11-Septembre, le Cimetière à la Mémoire des victimes des Répressions Politiques participe du récit d'un passé remémoré de l'humanité dans son entier. En cela, il institue peut-être *notre* mémoire. Mémoire publique, dans ce cas, parce que partagée par les hommes cherchant, dans le silence des forêts de Saint-Pétersbourg, à s'affilier, cela non plus pour rejouer l'événement, mais bel et bien pour embrasser une partie du passé de la cité des hommes<sup>1340</sup>.

### *De la mémoire collective et de la mémoire publique*

Au regard du travail accompli, qu'entendre par une mémoire publique ? Plus qu'opposer simplement celle-ci à la sphère privée, il s'agit selon nous de dessiner les contours d'institutions, de pratiques, de représentations, d'expériences trouvant leur motivation dans l'idée qu'une cité des hommes eût idéalement mérité, de manière similaire à celle de Dieu, l'éternité<sup>1341</sup>. Ces pratiques se doublent donc d'une parole attribuant un sujet de mémoire à une

---

appelle la « mémoire résistante », le régime de Vichy était en effet exclu de l'expérience nationale, rejeté pour ainsi dire hors de France, tandis que la « Révolution nationale » excluait quant à elle le Front populaire, le dreyfusisme, rompant plus généralement avec le passé républicain. Ainsi, en optant pour ce qu'il conviendrait d'appeler une *continuité* entre République et régime de Vichy, ledit « régime victimo-mémoriel » remet en cause la « représentation idéalisée d'un État-nation tout puissant », malmenant par conséquent un sujet d'attribution au passé inassimilable, puisque continu, dès lors de plus en plus contradictoire. Pour poursuivre la réflexion, voir l'éclairant livre de Johann Michel, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, op. cit., p 196).

<sup>1340</sup>Plus récemment, Philip Prost et l'artiste et chercheur Yann Toma ont fait œuvre de ce souci d'affiliation entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, dans un dispositif monumental réalisé à Saint-Nazaire. Dans ce gigantesque anneau de mémoire, le *Mémorial de Notre-Dame-de-Lorette*, édifié sur le lieu de la nécropole nationale, c'est la lumière même, cette *Grande veilleuse*, qui vient à la tombée de la nuit éclairer, souligner, et donc faire le lien entre les 570 606 noms des individus morts sur les champs de bataille du Nord-pas-de-Calais, toutes nations confondues, et les vivants lisant les inscriptions. Ici, la lumière n'hypnotise pas : elle souligne, participe du procès d'appropriation du passé. Plus que la quantité des noms, elle permet à l'inscription de gagner en qualité (cf. Yann Toma, *La Grande Veilleuse*, Mémorial de Notre-Dame-de-Lorette, Œuvre-Lumière monumentale et pérenne, en collaboration avec Philippe Prost architecte, Ablain-Saint-Nazaire, copyright Yann Toma/adagp, 2014).

<sup>1341</sup>Si nous avons situé cette pensée de la similitude au moment d'une revalorisation de la gloire terrestre, il ne s'agissait pas là de mettre en avant une *genèse*, la naissance d'un « principe », mais plutôt une *motivation*, dans le sens d'une mise en mouvement (*motivus* latin). Rappelons néanmoins que cité terrestre et cité divine, quoiqu'opposées, étaient inextricablement mêlées chez Saint Augustin, et ce jusqu'au jugement dernier et l'avènement temporel de la cité de Dieu. A partir de l'exemple des *Vite* de Vasari, nous avons ainsi vu qu'au

réalité supérieure aux groupes<sup>1342</sup>. Si une « personne publique » se formait bel et bien de l'union de tous les autres<sup>1343</sup>, elle relevait selon nous d'une mise en intrigue de gestes, traces, objets, images, productions, bref, d'objectivations culturelles. Il fallait faire de la cité un personnage pour que les objets produits pussent devenir, plus que de simples dépôts de *savoirs*, les inducteurs de ses « souvenirs ». Le problème des sujets d'attribution de la mémoire paraît donc central : qui joua le rôle du personnage se souvenant ? Quels furent ses opposants ? Bénéficiant de la revalorisation sans précédent de la gloire terrestre, la cité des hommes, telle la Florence de Giorgio Vasari, était sujet privilégié de la mémoire<sup>1344</sup>. On réalisa des monuments, des tombeaux de papier, afin d'édifier la mémoire des hommes illustres de la cité contre cet opposant qu'était la *seconde mort*. La rationalisation administrative de la France, substituant une multitude de pays, de leur possible *oubliance*, à une *patrie* mère des arts, des armes et des lois, attribue le sujet hégémonique<sup>1345</sup> de la mémoire au royaume, à l'État, puis dans le tumulte révolutionnaire à la nation même, *voilant* à la fin du dix-huitième siècle le passé de l'Ancien régime. Mais la figure de la *Nation*, ce nouveau sujet de la mémoire, se pencha bientôt sur son propre passé, afin d'en conserver le *souvenir*. Seulement à l'âge des masses, de la division sociale du travail, celle-ci ne pouvait constituer l'étalon des jeunes « sciences sociales ». C'est donc la *société* qui devint, dans la première partie du vingtième siècle, sujet d'attribution de la mémoire publique. Une partie du travail de Maurice Halbwachs consistera alors à distinguer la mémoire du groupe, la mémoire collective, et la mémoire sociale, mémoire de la société. Mais nous l'avons vu, le syntagme « mémoire collective » eut un succès bien plus retentissant, du moins sur le plan du discours, que celui de « mémoire sociale ». Le contenu de ladite « mémoire collective » allait dépasser de loin celui délimité par Maurice Halbwachs dans les *Cadres sociaux de la mémoire*.

En grossissant un peu le trait, il serait possible d'affirmer la chose suivante : non seulement la mémoire séculière impliquait un transcendantal susceptible d'établir avec elle un rapport vertical, mais elle composait avec une limite spatiale, avec l'horizontalité d'un extérieur, d'une circonscription. En dépit de sa prétention à l'universalité, la mémoire publique se teintait

---

rapport de *substitution* augustinien, encore prégnant chez Pétrarque, avait été préféré celui d'une *similitude*. Cette relation de similitude devint peut-être l'une des conditions paradoxales de l'autonomie de la cité terrestre. Déjà, au siècle suivant, Hobbes mettra en avant un simple rapport d'imitation *artificiel* entre les deux cités (Hobbes, *Léviathan*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 2000). Pour poursuivre la réflexion, voir Muriel Cunin, « Entre destruction et édification : Ambivalence de la cité à la Renaissance », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 28 | 2011, 43-54.

<sup>1342</sup>Les hommes seraient alors les *agents*, attribuant un *sujet* (la cité) à un *prédicat* (la mémoire). Il s'agit donc de ce que Joël Candau appelle, dans son *Anthropologie de la mémoire*, une *métamémoire* (nous évoquons la métamémoire dans l'introduction de ce travail).

<sup>1343</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, op. cit., p 53.

<sup>1344</sup>Par conséquent, ce ne sont pas tant la mémoire ou le passé qui faisaient l'objet d'un culte que la cité, même.

<sup>1345</sup>Nous disons bien « hégémonique » : il y a sans doute autant de « mémoires » que de cités potentiellement sujettes à leurs attributions.

toujours de couleurs locales<sup>1346</sup>. Or une histoire universelle, pour Emmanuel Kant déjà, se devait d'être solidaire d'un projet d'unification politique<sup>1347</sup>. Dans ce cas, comment produire des énoncés mémoriels qui ne soient pas directement conditionnés par leurs sites d'énonciation ? Moins de dix ans après la notion juridique de « crime contre l'Humanité » apparue durant les procès de Nuremberg, la convention de La Haye œuvrait à la protection des biens culturels en cas de conflits armés : l'on entendait moins protéger la mémoire d'une société que celle de toute l'humanité. Cette extension du sujet d'attribution de la mémoire se voulait toujours plus humaniste : la mémoire ne participait-elle pas, *in fine*, d'une conscience de l'humanité ? En d'autres termes, le sujet d'attribution de la mémoire franchissait les limites des groupes, des nations, des sociétés. Le défi était alors sans précédent : il s'agissait de penser, du crépuscule supposé de l'État-nation, une mémoire qui dépassât l'horizon des groupes, des ethnies, des individus, une mémoire de la cité, certes, mais à la condition que celle-ci fût assimilée à la cité de tous les hommes, comme cité du monde, véritable *cosmopolis*. Les deux limites, l'une verticale et l'autre horizontale, partaient donc en lambeaux : la mémoire du monde consistait en une remarquable et littérale extension. Tournée presque exclusivement vers la préservation, cette extension amenait des paradoxes sans précédents : non seulement son revers économique, ce que l'on nomme « globalisation », achevait d'écraser les cultures locales<sup>1348</sup>, mais la mémoire devenait en apparence sans sujet, littéralement dissociée des individus, apatride. Mémoire dévorante, mémoire *substantivée*, *moloch* insaisissable : aux yeux de la critique, la mémoire s'immisçait donc partout. À l'incontrôlable et proprement irrationnelle inflation de cette « mémoire collective » dévoyée par les forces spectaculaires du capital, il était logiquement nécessaire de fermement s'opposer : commençait par conséquent le temps de la critique.

Ambitionnant d'apporter un contrepoint à ce débat mémoriel, ce travail reposait quant à lui sur l'idée que ce que l'on appelait « mémoire collective » n'avait rien de transparent, en dépit de ce que pouvait laisser entendre une relation homologique avec la mémoire individuelle. Il semblait en effet que le sentiment d'une inflation mémorielle émanât moins d'une complaisance des commentateurs que du cercle méthodique duquel ils étaient restés selon nous solidaires : en adoptant implicitement la conception psychologisante inhérente à la mémoire collective, ils auraient réifié la mémoire, dotant celle-ci d'une sorte d'indépendance

---

<sup>1346</sup>C'est pour cela que nous avons parlé d'« universalité du point de vue singulier du roi » à propos de Louis XIV, dans la troisième partie de ce travail.

<sup>1347</sup>Voir Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolite*, Paris, Ed. Bordas, Coll. Les œuvres philosophiques, 1993. Voir également : Matthias Middell, « Histoire universelle, histoire globale, transfert culturel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 21 | 2004, mis en ligne le 19 septembre 2011, URL : <http://rgi.revues.org/1015>.

<sup>1348</sup>Cf. Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?* Paris, Ed. Flammarion, Coll. Climats, 2011 pour la présente édition.

vis-à-vis des individus<sup>1349</sup>. Puisqu'en la naturalisant, ils en minimisaient la part *symbolique*<sup>1350</sup>, il leur suffisait dès lors d'en décréter la nécessaire *obsolescence* pour rejeter celle-ci hors du *réel*, c'est-à-dire dans l'*imaginaire* des fictions hollywoodiennes, de l'industrie culturelle, du folklore. Mais peut-on seulement opposer la réalité de la mémoire individuelle à l'imaginaire de l'industrie du spectacle ? Ayant suffisamment vécu, la mémoire dite « collective », théâtre de l'excroissance de « souvenirs » étendus aux images produites par la société du spectacle, n'aurait-elle pas plutôt étouffé l'archaïque récit d'une cité alors empêtrée dans la gestion discutée de son héritage national, de ses symboles ?

La désescalade évoquée dès l'introduction de ce travail ne consiste peut-être pas opposer *in abstracto* une envahissante « mémoire » à un salvateur « oubli » (cela serait tout justement se maintenir à l'intérieur du cercle méthodique précédemment évoqué), comme elle ne se résume pas plus à dissiper irrémédiablement le mythe au profit du seul modèle individuel<sup>1351</sup>. Selon nous, ladite « désescalade » commence peut-être par une *désidentification* du *collectif* et du *public*. Car la mémoire collective, mémoire du groupe, diffère qualitativement de la mémoire publique, mémoire attribuée à la cité dans son entier. Bien sûr, toutes deux sont des paroles *sur* le passé, cela dans les deux sens du terme : à propos du passé, elles ne se situent pas moins au-dessus de lui. Mais contrairement à la mémoire dite « collective », la mémoire publique, chose politique, dépasse l'horizon privé des groupes<sup>1352</sup>. Théoriquement, le public appartiendrait à « tout le peuple »<sup>1353</sup>, à l'opposé par conséquent d'un groupe en particulier. Irréductible au seul principe d'une mémoire officielle, l'idée d'une mémoire commune s'est en tout cas trouvée par le passé au centre de l'*ethos* de la cité. Elle appartenait dès lors à l'ordre symbolique, au mythe voulant que les membres prestigieux de la cité pussent être eux aussi dignes de mémoire, qu'il était pour cela nécessaire, contre les dents du temps, de préserver leurs noms. S'il y avait bien une personnalisation à trouver, c'était donc moins du côté de la

---

<sup>1349</sup>Écho, peut-être, à la prétendue autonomisation de la production ? Cf. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 25.

<sup>1350</sup>Nous faisons référence aux dernières pages des *Cadres sociaux de la mémoire* : Maurice Halbwachs se réfère à Platon à propos des représentations collectives (Op. Cit, pp 280-281). Nous avons de notre côté implicitement distingué le *sujet* d'attribution (symbolique) et les *agents* (réels) instituant concrètement une mémoire (prédicat).

<sup>1351</sup>Cf. Nicolas Capo, « Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire* », *Temporalités* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 24 juin 2009, URL : <http://temporalites.revues.org/498>.

<sup>1352</sup>Nous entendons par « politique » le récit d'une « mémoire » attribuée par les hommes à la cité (polis), et non par, ou pour, son seul gouvernement (l'étymologie est latine– *gubernare* ; *kubernan* désigne également, en grec, la direction d'un navire). Évidemment, les deux réalités, l'une pratique, l'autre symbolique, sont étroitement liées, l'agent attribuant ladite « mémoire » de la cité s'étant largement identifié, par le passé, aux dépositaires du pouvoir (la mémoire servant et fondant à son tour ledit « pouvoir »). Tout cela entraîne donc la question du pouvoir donné à la représentation politique sur le passé, évident problème posé par les lois mémorielles, mais aussi par les instrumentalisation possibles de l'Histoire. Une mémoire publique est-elle toujours synonyme de ce que Johann Michel appelle dans *Gouverner les mémoires* une « mémoire publique officielle » ? Nous supposons, avec lui, que non. On peut en tout cas se demander avec l'auteur si la crise de la mémoire publique ne s'identifie pas à celle, plus générale, de l'État-nation, ce très vieux navigateur affaibli aujourd'hui par la construction européenne et l'impressionnant transfert de souveraineté idoine. Toujours est-il que nous assisterions, selon Johann Michel, la fin du « centralisme mémoriel » *unitaire* passé au profit d'un régime « victimo-mémoriel » *multiple* (in Yohann Michel, op. cit.). Mais une réflexion à ce propos dépasse largement le cadre de ce travail.

<sup>1353</sup>*Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, op. cit.

mémoire que de celui de la cité, même, la mémoire publique s'inscrivant historiquement dans le cadre d'un grand récit civique mettant en jeu diverses figures de la mémoire et de l'oubli. Ce mythe mobilisateur engageait, modelait des pratiques collectives, des rapports sociaux tournés non seulement vers la conservation, mais également vers les principes d'affiliation et de legs, briques essentielles d'une identité historique et culturelle toujours en cours d'édification. Aussi, la mémoire publique n'appartenait-elle pas, *a contrario* de la mémoire collective, à ce que Jean-Jacques Rousseau aurait appelé des « volontés particulières », comme elle ne se confondait pas plus avec la contemplation hypnotisée d'un événement, fût-il celui de la disparition<sup>1354</sup>. Dans une période de mutation sans précédent du rapport à l'information, le faire-mémoire ne s'inscrivant plus dans un régime de rareté, il est dès lors possible de se demander si l'opposition entre préservation d'une part, et figure de la seconde mort, d'autre part, fondement selon nous du rapport moderne à la mémoire publique, garde encore toute sa nécessité. La figure de la tierce mémoire ne révèle-elle pas la caducité de cette opposition ? Pourrait-on par conséquent affirmer, avec la même assurance que celle de Michel Foucault à propos de l'homme, au temps des *Mots et les choses*, quelque chose comme une fin de la mémoire publique ?

Il serait bien imprudent de notre part de répondre à une question de cet ordre, l'analyse par figures s'arrêtant au seuil d'un travail d'anthropologie<sup>1355</sup>. Tout au plus pouvons-nous dessiner une tendance, un certain nombre de pistes de recherches. Avait été soulevée dès l'introduction l'hypothèse d'une inflation nominale plutôt que mémorielle. Au terme de ce travail, il semble néanmoins qu'il faille renverser les termes du problème : si dire, c'est parfois faire, alors nous ne produisons peut-être plus d'énoncés assez forts pour *faire mémoire*. Autrement dit, lesdits

<sup>1354</sup>In Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, op. cit. Vieux problème évidemment: à quel moment et par quels moyens, dans ce cas, les « volontés particulières » s'identifient-elles à la « volonté générale »? Pour Johann Michel toujours, la mémoire publique, se rapportant aux différents « publics mémoriels », se situe à mi-chemin des mémoires de groupe et de la mémoire dite « officielle ». Pour l'auteur, redéfinissant légèrement sa terminologie dans un article récent, la « mémoire officielle » devient donc un *état*, et la « mémoire publique » une *transition*, une expérience, un passage, de la mémoire du groupe à sa reconnaissance institutionnelle (in Johann Michel, « Mémoire publique et mémoire collective de l'esclavage. », *EspacesTemps.net*, Travaux, 12.05.2015). S'il est tout à fait vrai qu'un groupe attirant l'attention « sur un trouble mémoriel et identitaire » se transforme en « public », reportant ainsi une « mémoire » auparavant privée dans l'espace de la cité, suffit-il dans ce cas qu'une « mémoire collective » s'expose *au public* pour faire *de facto* mémoire *publique*? Ladite « mémoire », une fois officialisée, cesserait-elle donc *pratiquement* d'être publique? Si, au double jeu de la revendication mémorielle et de la reconnaissance institutionnelle, il nous semble nécessaire d'ajouter une variable relevant de l'anthropologie symbolique, rappelons qu'un tel questionnement déborde très largement le nôtre. Nous sommes néanmoins tout à fait d'accord avec l'auteur sur l'idée de remettre au cœur du débat la notion pragmatique d'« expérience publique », à la suite des travaux de John Dewey, puis de Louis Quéré (cf. Louis Quéré et Cédric Terzi, « Pour une sociologie pragmatiste de l'expérience publique », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, URL : <http://sociologies.revues.org/4949>).

<sup>1355</sup>Comprenons l'esthétique des figures de l'oubli comme analyse par figures (cf. introduction). Nous avons en effet étudié, plus que les institutions ou les pratiques, les *images* de la mémoire et de l'oubli. L'approche consistant à examiner de manière synchronique les pratiques mémorielles, leurs institutions, relèverait selon nous d'une anthropologie. (cf. Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs essais, 2007). Celle examinant en détail les évolutions des institutions de la mémoire publique relèverait quant à elle de l'histoire (diachronie). Gageons néanmoins que l'inflation mémorielle ne relève pas d'une fatalité, mais bien d'une incapacité à circonscrire le *périmètre* de la mémoire après que l'État-nation eut pratiquement cessé de jouer, pour la collectivité, le rôle de sujet d'attribution. Comment faire œuvre de mémoire publique alors que le sujet antérieur de la mémorisation, la nation politique, se voit peu à peu estompé sous l'effet de la « globalisation » ?

énoncés seraient en quelque sorte noyés dans l'épaisseur, dans la saturation en effet exubérante, par trop stéréotypée et impuissante, d'*incantations mémorielles*. Car il s'agit moins d'une hypertrophie du faire-mémoire que d'une inflation de la parole mémorielle, excès commémoratif, excès verbal, excès légal, excès plus généralement de *bavardages*<sup>1356</sup>. « La » mémoire collective et son culte moderne participeraient donc de l'opacité d'une parole contribuant à faire oublier une difficulté concrète, performative, à faire mémoire publique, à une époque où la rareté de la conservation semble avoir laissé place à l'abondance de l'archive et de l'information. Par le jeu concerté de *figures* assemblées, nous espérons avoir montré que la mémoire dite « collective » n'était pas un objet positif, intemporel, un décalque à plus grande échelle de la mémoire individuelle, mais qu'elle participait d'un discours recouvrant au contraire, comme le voile posé sur Mnémosyne, ce qu'il conviendrait d'appeler « mémoire de la chose publique ».

### *Apprendre à déplier les figures : bilan et perspectives*

À l'examen des dites « mémoire collectives » ou des institutions politiques de la mémoire, a donc été préféré celui des objets culturels, littéraires, artistiques, bref, l'étude au sens large de ce que nous nommerions des « images »<sup>1357</sup>. Ces images, associées, discriminées, classées, participaient selon nous de figures spécifiques (car la figure, semble-t-il, est un essaim d'images). Le champ d'analyse fut par conséquent réduit à un nombre précis de figures étudiées en quelque sorte pour elles-mêmes. C'est-à-dire que l'analyse *par* figures se doublait d'une étude *des* figures. Afin de joindre ces deux dimensions, l'une temporelle et l'autre plastique, nous avons utilisé dans l'introduction de ce travail une métaphore mathématique : à l'abscisse de la manifestation sensible et présente de la figure, avait donc été ajoutée une ordonnée. C'est-à-dire qu'à l'étude des relations de la figure comme configuration spatiale, nous avons supposé un positionnement dans le temps. Mais avec le recul, il semble qu'il faille tracer, pour filer la métaphore, quelque chose comme une *ligne oblique*, la figure bénéficiant selon nous d'un devenir propre. Évidemment, il ne s'agit pas de parler de naissance ou de mort, mais plutôt d'ajouter une variable, de prendre en compte un déroulement, la durée propre d'un *geste*. Or pour isoler ce geste, nous n'avons pas fonctionné selon une partition opposant l'image et le texte. Pratiquer une synthèse d'éléments disjoints ne consistait pas tant à opposer l'œuvre et son interprétation, le lisible et le dicible, qu'à fondre ces deux aspects

---

<sup>1356</sup>Ou de « on-dit » (cf. Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, pp 214-217).

<sup>1357</sup>Le sous-titre de notre thèse, « Images artistiques et fabrique de la mémoire publique en Occident [...] » pourrait dès lors paraître ironique. En effet, les images, médaillons, gravures, portraits peints participent pleinement de la fabrique de la mémoire dite « publique » (souligné par nos soins).



dans l'univocité d'une énergie, d'un mouvement, d'une expression<sup>1358</sup>. Ni l'image, ni le texte ne désignaient en effet quelque chose d'absent. Comment pourrait-on parler d'absence, l'oubli échappant constamment à la présence, irréprésentable puisque jamais présenté *en tant que tel* ? Les figures expriment l'oubli, c'est-à-dire qu'elles le font en elles chanter, murmurer, *balbutier*. Jamais elles ne l'enclosent totalement dans le circuit de la signification : s'il n'y a pas de signification arrêtée d'*In oblivionem patriae*, l'ensemble des interprétations participe néanmoins de l'énergie propre de la figure, de sa force expressive. Le discours contamine l'image, qui elle-même, comme un seul et même geste, le déborde. Dans ce travail, la pensée d'un geste s'est donc confondue avec le geste de la pensée<sup>1359</sup> ; autant que l'image, une pensée s'est en somme donnée à voir. Ce chiasme ne relevait pas d'une coquetterie, d'un élément de langage : du texte aux images et des images au texte, dans l'anneau formé par le dicible et le visible, c'était décrire une trajectoire, une énergie, un *continuum*, un certain déploiement dans la durée<sup>1360</sup>. La figure, cette synthèse d'éléments parfois disjoints dans le temps et dans l'espace, en quelque sorte se déploierait, au fur-et-à mesure de l'analyse. Mais qu'entendre concrètement par déploiement de la figure ?

Nous ne pouvions évidemment pas seulement naviguer sur l'abscisse, au gré des ressemblances formelles, passant ainsi d'un voile posé sur Mnémosyne à ceux déployés un jour de 1995 sur le Reichstag, de l'opium et des fleurs d'oubli aux vitraux de Carole Benzaken<sup>1361</sup>. Pour comprendre le déploiement propre à la figure, il fallait faire une remontée des sources, des intentions, c'est-à-dire des problématiques souterraines, quoique sous-jacentes, participant d'un geste commun. Afin d'embrasser le déploiement d'une figure, de comprendre ses pics d'intensité, nous ne pouvions substituer purement et simplement une analyse synchronique au profit d'un recensement diachronique. Certes, il s'agissait autant d'étudier la figure de manière sensible, dans son jeu intérieur entre l'irréprésentable et l'image, que de replacer ses pics d'intensité à des moments précis de l'histoire, lesdits « pics » pouvant être logiquement placés sur l'ordonnée du temps. Et puis, la figure ne pouvait selon nous se déployer sans de subtiles différences : l'oubliance du pays des livres d'emblèmes n'est pas tout à fait la même que celle de Joachim Du Bellay, qui de son côté s'imaginait tel d'Ovide exilé en Thrace. Dans ce cas, quel était le dénominateur commun de la comparaison ? Était-il possible de pratiquer l'anachronisme ? Si l'on ne peut rester définitivement prisonniers d'une période historique, refuser qu'une problématique soulevée par une figure soit en capacité de dépasser

---

<sup>1358</sup>Jean-François Lyotard : « La froide prose n'existe presque pas, sauf au plus bas de la communication. Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime. Et s'il exprime, c'est qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait sens ». Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p 15.

<sup>1359</sup>Idée développée par Michel Guérin (cf. *Philosophie du geste*, op. cit., p 135).

<sup>1360</sup>En tant que geste, le *dicible* a donc été étudié comme du *visible*.

<sup>1361</sup>A l'église Saint-Sulpice, à Varennes-Jarcy.

des bornes historiques précises, il semble néanmoins que les correspondances s'établissent moins à partir de l'accumulation de ressemblances formelles que dans l'intimité d'une articulation, d'une autre sorte d'affiliation, cette ligne oblique tracée entre deux points du temps. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la figure, intensive, se pense peut-être moins à partir d'une simple addition, d'un recensement quantitatif d'usages, de motifs répétés, de poncifs accumulés, qu'à l'aune au contraire d'un *partage*, d'une variation infinie de murmures, donnant à une figure de l'oubli toute sa qualité, toute sa profondeur expressive. Car on ne peut sans doute pas, afin d'embrasser le déploiement de la figure, s'en tenir au recensement, à la contextualisation de traces, de textes, d'images, d'objets venant en quelque sorte la documenter : c'est au cœur d'un fourmillement à peine visible, incommensurable, murmure incessant de la vie même, que se dessinent les contours toujours ouverts d'un geste sans cesse différé. Réception de la poésie de Pétrarque, conceptions de la patrie, mutations de la nation, appréhension du souvenir individuel, rapports entre individu et société : pour chaque figure, nous avons essayé de rendre compte d'une partie, infime bien évidemment, *de la vie de la pensée*, de son incessant fourmillement. Or, tous ces murmures ne constituent pas selon nous en un « contexte », un « fond » explicatif distinct de la « forme » sensible : lesdits « murmures » ne documentent pas un objet absent, ils participent *aussi* de la figure, ils l'*entraînent*, comme ils sont entraînés par elle dans un même et profond mouvement, dans un même geste. Textes et images participent en quelque sorte du *monument* toujours inachevé que serait la figure, œuvre cinétique peut-être, flèche, diagonale, à la manière du fameux triangle rouge d'El Lissitzky. Dans ce fourmillement, ont été observés variations, creux et pics de la figure, ; la correspondance, cette ligne traversant les deux axes formés par l'espace et le temps, fut donc pensée à partir de l'intimité affective d'une affiliation entre deux œuvres, poursuite ou répétition par le second du geste du premier. Formulons les choses autrement : tout ceci s'inscrit dans un même *continuum*, dans une même énergie, dans les balbutiements d'un même désir, peut-être ; cette ligne oblique, ce geste placé entre irréalisé et l'incarné, entre une réalité irréprésentable et une paradoxale concrétisation plastique, bénéficie par conséquent de sa propre historicité<sup>1362</sup>.

Giorgio Agamben proposait de quitter le mode d'inférence logique du singulier et de l'universel pour rejoindre celui, allant du singulier au singulier, des cas paradigmatiques<sup>1363</sup>.

---

<sup>1362</sup>La figure ne serait pas inféodée à une histoire dont elle serait uniquement une *illustration*. Mais elle aurait en elle-même, pour elle-même, *une* histoire, qui, plus qu'un récit, consisterait en une certaine durée propre à ses usages. Par exemple, *In oblivionem patriae* n'est pas une simple illustration d'un récit que l'on nommerait *Odyssée*. De toutes parts la figure déborde le récit, elle s'hybride, *pense* à travers ceux qui l'ont, tout justement, pensée et portée.

<sup>1363</sup>Pour Agamben en effet, travailler à partir de paradigmes « [...] implique l'abandon sans réserve du couple particulier-général comme modèle d'inférence logique. La règle (si l'on peut parler encore ici parler de règle) n'est pas une généralité qui préexiste aux cas singuliers et s'applique à eux, ni quelque chose qui résulte de l'énumération exhaustive de cas particuliers. Ou plutôt, le seul fait de montrer les cas paradigmatiques constitue une règle, qui comme telle, ne peut être ni appliquée ni énoncée. » (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Paris, Ed. Librairie philosophique, Coll. Textes Philosophiques, 2008, p. 23).

Singulière, la figure se déploie dans une durée particulière, durée d'un usage, d'une certaine affiliation poétique. Bien qu'hétérogènes, les figures ne s'excluent pas : celles-ci se chevauchent, cohabitent, se mêlent. Mais certaines sont paradigmatiques : certains gestes, certaines configurations, se donnent comme des pensées plastiques, littéraires, artistiques, participant de problèmes épistémiques précis. Or ces problèmes n'attendent pas quelque part, dans l'éther d'un pur intelligible: ils se manifestent, prennent vie, ils s'inscrivent dans la durée. Péguy, qu'on sait bergsonien, imaginait une durée de toutes les durées, une sorte de durée du monde ; de notre côté, nous avons essayé d' « abduquer » lesdites « durées hétérogènes », afin d'isoler quelque chose comme une séquence, une articulation. En plus de la description des enjeux internes d'une figure, ce travail a donc consisté à produire de l'extérieur un assemblage, les figures affiliées apportant un éclairage particulier sur le problème de la mémoire publique.

La notion d'affiliation fut par conséquent pensée sur trois niveaux : le premier niveau, *sensible*, concernait l'intimité d'un *objet* : nous avons œuvré autrement dit à déplier les figures, à retracer la majeure partie de leurs conditions de possibilité, de leurs usages, de leurs durées. Le second niveau, *méthodique*, consistait en l'abduction desdites « figures », leur assemblage permettant ainsi de vérifier nos hypothèses en retraçant quelque chose comme une *séquence*. Cette séquence s'appuyait moins sur un temps abstrait, chronologique, que sur l'abduction des durées de chaque figure, suivant leurs différents pics d'intensité. De nature *anthropologique*, le troisième niveau correspondrait enfin à notre propre *thèse*, le rapport actuel au souvenir étant selon nous moins caractérisé par une inflation *réelle* du faire-mémoire que par une difficulté à définir *symboliquement* le périmètre de la mémoire publique. Si cinq figures ont été étudiées puis assemblées pour étayer cette thèse, il s'en ajouterait facilement d'autres. Par exemple, une figure de *l'Oubli de Dieu* pourrait précéder celle de la *Seconde mort*, affinant les parallèles entre mémoire divine et mémoire séculière ; entre *l'Oubli de soi dans les fantômes du passé* et la *Tierce mémoire*, s'ajouterait la figure de *l'Oubli comme souvenir écran* – l'inconscient fut peut-être minoré dans cette recherche. Enfin, il serait possible de compléter ce travail d'une figure topographique : pourquoi ne pas évoquer plus en détail le *Lac d'oubliance*, partant pour cela d'une généalogie du « fleuve d'oubli » évoqué par Emmanuel Hoog dans *Mémoire, année zéro*? L'étude d'une telle figure permettrait d'examiner les œuvres et les images postérieures au vingtième siècle. Nous pourrions alors nous attaquer frontalement aux problèmes touchant à la mémoire individuelle et ses rapports à ladite « mémoire artificielle ». Serait alors examinée plus en détail l'hypothèse d'un enregistrement continu du monde... et celle de sa supposée disparition.

## *Vers une figure de l'oubli sans oubli ?*

Ce n'est peut-être pas tant l'inflation mémorielle qui relève d'une fatalité que le sentiment d'impuissance publique découlant de la « globalisation économique ». Sans une réflexion de fond concernant l'édification d'une mémoire tournée vers l'avenir, sans un questionnement à propos de nouveaux « espaces collectifs »<sup>1364</sup>, ne risquons-nous pas, une fois les eaux du souvenir retirées et le passé englouti dans l'« intemporalité des archives »<sup>1365</sup>, de voir un monde indifférent à nos lettres comme à nos cicatrices à son tour nous oublier ? Dans *La télécratie contre la démocratie*, Bernard Stiegler entendait apposer aux abus d'une dictature de l'audimat la puissance publique et la démocratie. Il opposait donc cette « machine à produire le pire » à la *philia*, à l'amitié. Pour l'auteur, la « force des industries de programmes tient à ce qu'elles ont une politique de la perception : elles mènent une guerre esthétique, qui engendre une immense misère symbolique, qui détruit les idiomes, et qui détruit du même coup la *philia*, et ce, d'abord par les sens et par les affects qui s'y forment, mais qui déforment ceux qu'ils affectent, parce qu'ils les désaffectent<sup>1366</sup> ». Nous avons vu que la circulation des images avait affecté en profondeur notre conception de la mémoire : s'il n'y a pas de mémoire nue, des conduites individuelles aux pratiques collectives les images se retrouvent, s'entrecroisent, se mêlent. Mais la guerre esthétique est entrée au cœur de notre mémoire. Elle entend bel et bien remodeler les prétendus « souvenirs », troquant le partage du passé pour sa contemplation béate, hallucinée. Afin de *recouvrer* une mémoire publique précédemment *recouverte*, il conviendrait de mettre en avant, plus que les seules questions de « repentir », de « souvenir », de « dette », une véritable *affiliation*, c'est-à-dire une marque d'amitié entre le présent, le passé et le futur, bien sûr, des individus d'une commune cité<sup>1367</sup>. Le cas contraire, il est possible que la dissipation, sinon la destruction de la mémoire publique dans le naufrage conceptuel de la mémoire collective, soit aussi néfaste qu'un excès de spectacle.

Pensons à ces mots de *L'immortel* de Borges : « Il n'est pas étrange que le temps ait confondu ceux qui une fois me désignèrent avec ceux qui furent symboles du sort de l'homme qui m'accompagna tant de siècles. J'ai été Homère; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ;

---

<sup>1364</sup>Emmanuel Hoog, op. cit., p 198.

<sup>1365</sup>L'affiliation, au moins autant que la conservation, est selon nous condition du *legs*. Le cas contraire, « Les objets postaux qui ne sont plus remis cessent d'être des messages à de possibles amis – ils se transforment en objets archivés. Les livres déterminants de jadis ont peu à peu cessé d'être des lettres à des amis, ils ne sont plus déposés sur les tables de lecture ou de chevet de leurs lecteurs, mais on été engloutis dans l'intemporalité des archives » (in Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Ed. Mille et une nuits, 2000, p. 52).

<sup>1366</sup>Benard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs essais, 2008 pour la présente édition, p 214.

<sup>1367</sup>Répétons-le, la mémoire n'est pas affaire de conservation, mais de *sélection*. L'excès de conservation n'est peut-être que une caractéristique de cette « civilisation d'archéologues » évoquée par Spengler dans le *Déclin de l'occident*.

bientôt je serai tout le monde : je serai mort »<sup>1368</sup>. Oubliera-t-on Ulysse, Homère, pour paraphraser Péguy, définitivement découronné ? Serions-nous alors susceptibles de subir, les mythes dissipés par la figure de tierces mémoire de plus en plus nombreuses et dissociées, un oubli *sans figure*, un oubli de *personne*, pure forme d'indifférence, de *désaffection* vis-à-vis du passé ? Pourrions-nous éviter, enfin, que le temps soit définitivement scellé<sup>1369</sup> ? Nous serions alors, le supposé « crack mémoriel »<sup>1370</sup> passé, à l'aube d'une figure de l'oubli anticipée autrefois par H. G. Wells dans sa *Machine à explorer le temps*. Celui-ci mettait en scène un peuple à l'hédonisme naïf, parfaitement indifférent aux vestiges d'un passé rendu si lointain que les idées mêmes d'inscription, de trace, d'écriture, avaient totalement disparu. Plongés dans l'oubliance, dans l'oisiveté, au crépuscule de la civilisation les Eloi ne connaissent ni l'histoire, ni le temps, ni l'avenir. Ils ne connaissent donc plus le souci de l'oubli<sup>1371</sup>. Le passé, à l'image du Sphinx blanc, étrange décor du roman, devient tout au plus une énigme. Éternelle énigme posée par le temps et son incontournable corruption. Le musée d'histoire naturelle enseveli, voué alors à l'« inévitable décomposition »<sup>1372</sup>, accumulant les vestiges muets d'un passé irrémédiablement révolu, comme dernier vestige de l'homme historique ? Se dessinerait alors une nouvelle figure de l'oubli, un *Silence des Eloi*, image sans parole, c'est-à-dire sans mythe, puisque, « [...] pendant ces quelques révolutions, toutes les activités, toutes les traditions, les organisations compliquées, les nations, langages, littératures, aspirations, même le simple souvenir de l'homme [...] avaient été balayés du monde<sup>1373</sup> ». Peut-être rétorquera-t-on que si nos monuments ne parlent plus, passée l'esthétique narcissique de la disparition, nos vestiges le feront pour nous. C'est à la double condition que ceux-là ne disparaissent pas dans les espaces lisses des villes futures, mais aussi que les générations futures ne ressemblent définitivement pas aux craintifs humains du roman de H.G. Wells.

---

<sup>1368</sup>Jorge Luis Borges, *L'aleph*, Ed. Gallimard, Coll. L'imaginaire Gallimard, Paris, 1967 pour la traduction française, p 36.

<sup>1369</sup>Nous faisons évidemment référence à l'œuvre *Le temps scellé*, sculpture de Pascal Convert inspirée d'une photographie de Joseph Epstein et de son fils, 2009. Cristal et moule.

<sup>1370</sup>Cette formule est d'Emmanuel Hoog.

<sup>1371</sup>Herbert Georges Wells, *La machine à explorer le temps*, Ed. Mercure de France, Coll. Folio, p 118. Les Eloi connaissaient évidemment la crainte (celle des Morlocks, cette branche souterraine de l'humanité). En fait, nous faisons référence à la « disposition soucieuse » chez Paul Ricoeur : celui-ci liait la forme de l'oubli comme négatif de la mémoire à la question du *souci* : « il [l'oubli] doublerait la mémoire, non à titre de remémoration de l'advenu, ni de mémorisation des savoir-faire, ni non plus de commémoration d'événement fondateurs de notre identité, mais de disposition soucieuse installée dans la durée. Si en effet la mémoire est une capacité, le pouvoir de faire-mémoire, elle est plus fondamentalement une figure du souci, cette structure anthropologique de base de la condition historique » (Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 655).

<sup>1372</sup>*Ibid.*, p 119.

<sup>1373</sup>*Ibid.*, p 112.

# Bibliographie

- ADAMS, Alison, « La conception et l'édition des livres d'emblèmes dans la France du xvie siècle », in *Littérature* (n° 145), 2007.
- ADORNO, Théodore, HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la raison*, Ed. Gallimard, Coll. Tel Gallimard, 1983,
- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum*, Paris, Ed. Librairie philosophique, Coll. Textes Philosophiques, 2008.
- AGINCOURT (d'), Jean-Baptiste, *Histoire de l'art par les monumens*, Ed. Treuttel et Würtz, Paris, 1810-1823.
- AKHMATOVA, Anna, *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2007.
- ALCIAT, André, *Diverse imprese*, Lyon, Ed. Macé Bonhomme et Guillaume Rouillé, 1551.
- *Emblèmes*, Paris, Chrestien Wechel, 1539.
- *Emblèmes*, Lyon, Ed. Macé Bonhomme et Guillaume Rouillé, 1549
- *Emblematum libri II*, Lyon, Ed. Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1556.
- *Emblemata*, Paris, Ed. Jean Richer, 1584.
- *Emblemata*, Padoue, Ed. Petro Paulo Tozzi, 1621.
- *Livret des Emblemes*, Paris, Ed. Chrestien Wechel, 1536.
- AMMAN, Jostet, SOLIS, Virgil, *Effigies regum Francorum omnium, a Pharamundo, ad Henricum usque tertium* Ed. Gerlach & Montanus, Nuremberg, 1576.
- ANA, Iriarte, « Traits féminins de la mémoire primordiale », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 9-10, 1994.
- ANEAU, Barthélemy, *Imagination poétique*, Lyon, Ed. Macé Bonhomme, 1552.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1920.
- ARASSSE, Daniel, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Ed. Adam Biro, 1993,
- *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs histoire, 1987.
- ARREAT, Lucien, *Mémoire et imagination, Peintres, musiciens, poètes et orateurs*, Paris, Ed. F. Alcan, 1895.
- ARGENVILLE (d'), Antoine-Joseph Dezallier, *Abregé de la vie des plus fameux peintres / , avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maître*, Paris, De Buré l'ainé, 1762.
- ARGENVILLE (d'), Antoine-Nicolas Dezallier, *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts : avec la description de leurs ouvrages*, Paris, Desure l'ainé, 1787.
- ARIOSTE (l'), *Orlando furioso*, trad. esp. avec suite par Espinosa, Anvers, M. Nucio, 1558.
- *Orlando furioso*, Venise, G. A. Valvassori, 1566.
- *Roland Furieux*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2000.
- *Roland Furieux, Compose Premierement En Ryne Thuscane*, Lyon, Ed. Sulpice Sabon, 1544.
- ARISTOTE, *De l'âme*, Ed. Les belles lettres, Coll. Tel Gallimard, 1989.
- « De la mémoire et de la réminiscence », in *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, 1999.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1972.

- AUGE, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Éditions Rivages, Coll. Rivages poche, 2001.
- AUGUSTIN, (saint), *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. « Bibliothèque Augustienne », 1962.
- *La cité de Dieu, 1, 2 & 3*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Sagesses, 1994.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. Seuil (pour la traduction française), Coll. Essais, 1970.
- AVEZOU Laurent, *Sully à travers l'histoire: les avatars d'un mythe politique*, Paris, Ed. Ecole des chartes, 2001.
- BACON, Francis, *Dignité et accroissement des sciences*, in *Œuvres philosophiques, morales et politiques de Francis Bacon*, Paris, 1840.
- BAINVILLE, Jacques, *Histoire de France*, Paris, Ed. Tallandier, Coll. Texto, 2007.
- BAECQUE (de), Antoine, MELONIO, Françoise, *Histoire culturelle de la France, 3. Lumières et liberté. Les XVIIIe et XIX siècles*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 2005.
- BALAVOINE, Claudie, LAURENS, Pierre (dir), « Alciat et l'emblème », in *Le modèle à la Renaissance*, Ed. Vrin, 1986.
- BAERTSCHI, Bernard, « La statue de Condillac, image du réel ou fiction logique ? », in *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 82, N°55, 1984.
- BALSAMO, Jean, *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Ed. Droz, 2004.
- BALZAC (de), Honoré, *La recherche de l'absolu*, Paris, Ed. Le livre de poche, Coll. Classiques, 1999.
- BARRES, Maurice, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Ed. Felix Juven, 1902.
- *Les déracinés*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1988.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. Éditions du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1977.
- *L'obvie et l'obtus, Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points essais, 1992.
- *Mythologies*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Ed. Librairie générale Française, Coll. Le Livre de Poche, Paris 1999.
- *Les Fleurs du Mal*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf Poésie/Gallimard, 1972.
- *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Éditions du Seuil, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1976,
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Ed. Albin Michel, 1986.
- BEAUNE, Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1985.
- BEAUSSANT, Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Ed. Gallimard, 1992.
- BELGES (de), Jean Lemaire, *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, Paris, Ed. Jean de Tournes, Lyon, 1549.
- BELON, Pierre, *Les observations de plusieurs singularitez & choses memorables, trouvées en Grec, Judées, Egypte, Arabie, & autres pays étranges, Rédigées en trois Livres, par Pierre Belon du Mans*, Anvers, Ed. Christophe Platin, 1555.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1991.
- BENASAYAG, Miguel, *Le mythe de l'individu*, Paris, Ed. La découverte, Coll. La découverte/Poche, 2004.
- BERARD, Victor, *Nausicaa et le retour d'Ulysse*, Paris, Librairie Arman Colin, 1929.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2007.
- *L'énergie spirituelle*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2005.
- *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 1982.
- *Matière et mémoire*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2007.
- BERTRAND, Aliénor, *Le vocabulaire de Condillac*, Ed. Ellipses, Coll. Vocabulaire de..., 2002.

- BERNIER, François, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Tome IV, Lyon, Ed. Anisson, & posuel, 1678.
- BILLAUT, Adam, *Œuvres de maître Adam Billaut: menuisier de Nevers*, Paris, Ed. Hubert, 1806.
- BINET, Alfred, « Psychologie des sentiments » in *L'année psychologique*, 1896, vol. 3, n° 1.
- BIRAN, (de) Maine, *Œuvres inédites de Maine de Biran*, tome II, Paris, Ed. Dezobry, E. Magdeleine et Cie, Paris, 1859.
- *Œuvres inédites de Maine de Biran*, tome II, Ed. Dezobry, Ed. Magdeleine et Cie, Paris, 1859.
- BIRAN (de) Maine, COUSIN Victor, *Examen des leçons de philosophie de M. Laromiguiere*, Paris, Ed. Fournier, 1817.
- BIZER, Marc, *Homer and the Politics of Authority in Renaissance France*, Oxford, New York, Ed. Oxford University Press, 2011.
- BLANCHARD, Pascal, VEYRAT-MASSON Isabelle (dir.), *Les guerres de mémoires : La France et son histoire, enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Collectif, Ed. La Découverte, Coll. La Découverte/Poche, 2010.
- BLANCHOT, Maurice, *L'attente, l'oubli*, Paris, Ed. Gallimard, Coll., L'imaginaire Gallimard, 1962.
- « l'oubli, la déraison », in *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault : Regards critiques 1961-2011* Ed. Éditions des Presses universitaires de Caen, Coll. Regards critiques, 2011.
- BLANC (le), Jean, *La neotemachie poetique du Blanc, Odes*, Paris, Ed. François Julliot, 1610.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Ed. Armand Collin, Coll. Références, 1997.
- « Mémoire collective, tradition et coutume, à propos d'un livre récent », in *Revue de synthèse historique*, n°118-120.
- BLONDEL, Charles, *Introduction a la psychologie collective*, Paris, Ed. Armand Colin, 1934.
- BLOK, Alexandre, *Le Monde Terrible*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2003.
- BODIN, Jean, *De la République, Traité de Jean Bodin, ou Traité du gouvernement. Revu sur l'édition latine de Francfort 1591 chez les associés Jean Wechel & Pierre Fischer*, Ed. Adamant Media Corporation, 2001.
- *Les six livres de la République*, Paris Ed. Jacques Du Puys, 1576.
- BOCCACE, Jean, *Décameron*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2006.
- BOECE, *La consolation de Philosophie*, Paris, Ed. Le livre de poche, Coll. Lettre gothiques, 2008.
- *Boèce de Confort Remanie*, par Gynnis M. Cropp, Ed. MHRA, 2011.
- BOISSARD, Jean-Jacques, *Emblematum liber / Emblemes latins avec l'interpretation Françoise*, Metz, Ed. Jean Aubry and Abraham Faber, 1588.
- BOHLER Danielle (dir.), *Le temps de la mémoire: le flux, la rupture, l'empreinte*, Bordeaux, Ed. Presses universitaires de Bordeaux, 2006.
- BONNET, Charles, *Essai de psychologie*, Londres, 1755.
- BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Ed. Roulland le fils, 1691.
- *Maximes et réflexions sur la comédie*, Ed. Jean Anisson, 1694.
- *Œuvres complètes, tome premier*, Paris, Ed. J. P. Migne, 1867.
- BOUCHET, Jean, *Sensuit le temple de bonne renommée : et repos des hommes et femmes illustres*, Paris, Ed. Rose Blanche, 1520.
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Le sens commun, 1969.



BOURCHARDON, Marianne, *Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : Bruges-la-Morte de Rodenbach* In : *A la rencontre. : Affinités et coups de foudre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

BOURSIER, Jean-Yves, « L'événement, la mémoire, la politique et le musée », in *Musées de guerre et mémoriaux: politiques de la mémoire*, Dir. Jean-Yves Boursier, Ed. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

BORGES, Jorge Luis, *L'aleph*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. L'imaginaire Gallimard, 1967.  
— *Œuvre poétique*, Paris, Ed. Gallimard. Coll. Nrf/Poésie Gallimard, 1970.

BRADBURY, Ray, *L'homme illustré*, Paris, Ed. Denoël, Coll. Folio SF, 2002.

BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs Flammarion, 1969.

BRUKER, Charles, « Pour un statut d'auteur d'emblèmes au 16<sup>e</sup> siècle : Simon Bouquet et le modèle alciatique », in *Le statut littéraire de l'écrivain*, Genève, Ed. Droz, 2007.

BRUNETIERE, Ferdinand, « Après le procès », in *Revue des deux mondes*, mars 1898.

BRUNO, Giordano, *Le Ciel réformé. Essai de traduction (par l'abbé de Vouigny)*, Paris, 1784 pour l'édition originale (*Spaccio della bestia trionfante*), 1750 pour la présente édition.

BRYKMAN, Geneviève, « Locke : Idées, langage et connaissance », in *Revue d'histoire des sciences*, 2005. vol. 58, n° 1.

BYRON, *Poèmes*, Paris, Ed. Allia, 2012.

CABANE, Pierre, Gérald, SCHURR, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820 1920*, Paris, Ed. Les éditions des amateurs, 1996.

CALVIN, Jean, *Traité de la vie chrétienne*, Genève, 1550.

CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Ed. Allia, 2001.

CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Coll. Cursus, Ed. Arman Colin, 2005.  
— « Le partage de l'oubli : lieux d'amnésie et déni commémoratif » in Merzeau (Louise), Weber (Thomas) (éd.), *Mémoire et Médias*, Paris, Ed. Avinus, 2000.

CAPO, Nicolas, « Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire* », *Temporalités* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 24 juin 2009, URL : <http://temporalites.revues.org/498>

CARRATELLI, Giovanni Pugliese, *Les lamelles d'or orphiques*, Paris, Ed. Les belles lettres, Coll. Vérités des mythes, 2003.

CARRUTHERS, Mary, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002.  
— *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, Paris, 2002 pour la traduction française.

CASSIRER, Ernst, *Le mythe de l'État*, Ed. Gallimard, Coll. Nrf, Paris, 1993 pour la présente édition.

CENNINI, Cennino, *Traité de la peinture*, Paris, Ed. Jules Renouard, 1858.

CERCEAU (du), Jacques Androuet, *Second volume des plus excellents bastiments de France*, Paris, 1576-1579.

CHAMBRAY (de), Roland Freart, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin*, Impr. Jacques Ysambart, Le Mans, 1662.

CHAMFORT, *Œuvres complètes, tome second*, Paris, Ed. Colnet, 1808.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *La lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui: art et science*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2005.

- CHARTIER, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Histoire, 1990, Paris, p 185.
- CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe, Livres I à XII*, Paris, Ed. Garnier, Coll Le livre de Poche, 1989.  
 — *Mémoires d'outre-tombe, Livres XIII à XXIV*, Paris, Ed. Bordas, Coll. Le livre de Poche, 1992.  
 — *Œuvres complètes, tome XXIV*, Ed. De Mat, Bruxelles, 1825.  
 — *Œuvres de Chateaubriand, tome VI*, Paris, Ed. Le Grand, 1860.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Ed Droz, 1996.
- CHASTELLAIN, Georges, Bruxelles, *Œuvres de Georges Chastellain*, Ed. Heussner, 1865.
- CHATELAIN, Jean-Marc, « L'espace politique de la renommée d'Érasme à Juste Lipse (1530-1570) », in *Médiévales*, N°24, 1993.
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Ed. Seuil, Coll. « La Couleur des idées », Paris, 1992.
- CICERON, *Discours, tome XII : Pour le poète Archias - Pour L, Flaccus*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2003.
- CIORAN, E. M., *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais.
- COHEN, Simona, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Ed. Brill Academy Club, 2014.
- COLLI, Giorgio, *La sagesse grecque*, Paris, Éditions de l'éclat, Combas, 1992.
- COLONNA, Gérard, FRAPET, Roland, *L'art politique chez Machiavel: principes et méthodes*, Paris, Ed, J. Vrin, 1980.
- CONDILLAC (de), Étienne Bonnot, *Les monades*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, Coll. Krisis, 1994.  
 — *Principes de la grammaire française*, Nantes, Ed. Busseuil, s. d.  
 — *Traite des sensations*, Paris, Ed. Fayard, Coll. Corpus des œuvres de philosophie de langue Française, 1984.  
 — *Traite des animaux*, Ed. Vrin, Coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques, 2004.  
 — *Traite des sensations*, Ed. Fayard, Coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1984.
- CONVERT, Pascal, *Raymond Aubrac, résister, reconstruire, transmettre*, Paris, Éd. Seuil, 2011.
- CORROZET Gilles, *Le conseil des sept sages de Grèce, mis en françois avec une brieve et familiere exposition sur chacune autorité et sentence*, Paris, Ed. Gilles Corrozet, 1545.  
 — *Hécatomgraphie, c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris, Ed. Janot, 1540.  
 — *Le parnasse des poètes françois modernes : contenant leurs plus riches et graves sentences, discours, descriptions et doctes enseignemens / recueillies par feu Gilles Corrozet*, Paris, Ed. Galiot, 1571.
- COUNET, Jean-Michel, « Le temps comme explication de l'éternité chez Nicolas de Cues. Un approfondissement des thèses boécienne », in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, Tome 101*, N°2, 2003.
- COURCELLES (de,) Dominique, *Mémoire et subjectivité (XIVe-XVIIe siècle), l'entrelacement de memoria, fama & historia*, (collectif), Ed. Ecoles des chartres, Paris, 2002
- CREYGHTON, Camille, « « Histoire, mémoire de l'humanité ». L'influence de Bergson sur la conception de l'histoire et celle de la mémoire de Charles Péguy » in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 07 | 2011, mis en ligne le 15 mars 2011, URL : <http://acrh.revues.org/3593>.
- CROIX, Alain, QUENIART, Jean, RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France : Tome 2, De la Renaissance à l'aube des Lumières*, Ed. Seuil, Coll. Points Histoire, Paris, 2005.
- CUES (de), Nicolas, *La Docte Ignorance*, Paris, Ed. Flammarion, 2013.
- CUNIN, Muriel, « Entre destruction et édification : Ambivalence de la cité à la Renaissance », in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 28 | 2011, 43-54.

- DAN, Pierre, *Le trésor des merveilles de la maison royale de fontainebleau*, Paris, Ed. Sebastien Cramois, 1642.
- DANTE, *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, Coll. La Pochothèque, 1996.
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Ed. Flammarion, 1987.
- DECULTOT, Élisabeth, « Présentation Histoire croisée du discours sur l'art : enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline », in *Revue germanique internationale* [En ligne], URL : <http://rgi.revues.org/765>
- DELEUZE, Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Ed. Les Éditions de Minuit, 1988.
- *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1969.
- DELUERMOZ, Quentin, *Le crépuscule des révolutions, 1848-1871*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Histoire, 2012.
- DEMIER, Francis, *La France de la Restauration (1814-1830), l'impossible retour au passé*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 2012.
- DEPRAZ, Natalie, *La Conscience: Approches croisées, des classiques aux sciences cognitives*, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cursus Philosophie, 2002.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Ed. 10/18, 1951.
- *Les passions de l'âme*, Paris, Ed. Flammarion Coll. GF Flammarion, 1996.
- *Œuvres inédites de Descartes*, Paris, Ed. Auguste Durand, 1859.
- *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris, Ed. Le livre de poche, Coll. Les classiques de la philosophie, 2002.
- DESJARDINS, Marie-Catherine, *Œuvres de Mademoiselle Desjardins*, Paris, Ed. Gabriel Quinet, Paris, 1664.
- DENIZOT, Véronique, « *Comme un souci aux rayons du soleil* »: *Ronsard et l'invention d'une poésie de la merveille*, Genève, Ed. Droz, 2003.
- DIDEROT Denis, *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, Paris, Ed. Flammarion. Coll. GF/Flammarion, 1965.
- *Lettre sur les aveugles*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1951.
- *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Ed. Garnier, 1875.
- *Œuvres complètes* (tome IX), Paris, 1821.
- *Salons*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris Ed. Les éditions de Minuit, 2011.
- *Devant l'image*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Paradoxe, 1992.
- *Devant le temps*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Coll. critique, 2000.
- « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », in *Études photographiques*, [27 | mai 2011](http://etudesphotographiques.revues.org/3173), [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2011. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3173>.
- *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Ed. Flammarion Coll. Champs Arts, 2009.
- *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Éd. Les éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2002
- DIMITRIJEVIC, Braco, *Tractacus post-historicus*. Philadelphie, Ed. Aaron Levy, 2009.
- DORAT Jean, *Mythologicum*, Genève, Ed Droz, 2000.
- DORIE, « Les plantes magiques de l'Odyssée. Lotos et moly » in: *Revue d'histoire de la pharmacie*, 55e année, N. 195, 1967. pp. 573-584.
- « Les plantes magiques de l'Odyssée (suite). Le népenthès » in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 56e année, N. 196, 1968. pp. 31-35.
- DISDERI, CAMARSAC (de), Lafon, *L'art de la photographie*, Paris, 1862.
- DU BELLAY Joachim, *Les Regrets, Les antiquités de Rome, Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1967.

- *Œuvres poétiques*, VII, Société des textes français modernes, Paris, 1984.
- *Œuvres françaises de Joachim Du Bellay, Gentilhomme angevin*, Paris, Ed. Alphonse Lemerrre, 1867.
- DUBOIS, Jacques, *De Medicamentorum simplicium delectu, praeparationibus, mistionis modo...*, Lyon, Ed. Guillaume Rouillé, 1549.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Ed. Flammarion Coll. Champs Arts, 2013.
- DUPUY, Roger, *La République jacobine*, Terreur, guerre et gouvernement révolutionnaire, 1792-1794, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Inédit histoire, 2005.
- DUROUX, Rose, MONTANDON Alain (dir.), *L'émigration, le retour*, Ed CRLMC, 1999.
- DURKHEIM, Émile, *Les formes et élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Ed. Les Presses universitaires de France, Coll. Coll., Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1912.
- *L'individualisme et les intellectuels*, Paris, Ed. Mille et une nuits, Coll. La petite Coll., 2002.
- « Représentations individuelles et représentations collectives », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, numéro de mai 1898.
- *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2007.
- ERASME, *La correspondance d'Erasmus, volume IV*, Ed. Presses Académiques Européennes, Bruxelles, 1970.
- ESTIENNE, Charles, *De Dissectione partium corporis*, Paris, 1545.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Ed. Seuil, 1997.
- FEE, Antoine Laurent Apollinaire, *Sur les Lotos des anciens: extrait de la flore de Virgile*, Ed J. Didot, l'aîné, 1822.
- FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. avec La vie des architectes*, Impr. de S. A. S. (A Trévoux), 1725.
- *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, 1679.
- FENELON, *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Ed. Briand, 1810.
- FERENZI, Thomas, *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, Collectif, Ed. Complexe, 2002.
- FERNEL, Jean, *Les VII. livres de la physiologie composez en latin par Messire Jean Fernel, premier médecin du roy Henri II*, Paris, Ed. Jean Guinard, 1655.
- FINKELSTEIN, Norman, *L'industrie de l'Holocauste : réflexions sur l'exploitation de la souffrance des juifs*, Paris, Ed. La fabrique, Paris, 2001.
- FORD, Philip, *De Troie à Ithaque: réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Ed. Droz, 2007.
- FORERO, Sabine, *Le temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, Coll. Pays/Paysages, 2002.
- FORERO, Sabine, PREVOST, Bertrand (dir.), « Survivance d'Aby Warburg », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <http://imagesrevues.revues.org/3051>
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Ed. Nrf Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1966.
- FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Paris, Ed. Payot, Coll. Petit bibliothèque Payot, 2011.
- *L'interprétation du rêve*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2012.
- *Œuvres complètes*, volume V, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 2012.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf Gallimard, 1990.

- FURETIERE (de), Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts, recueilli & compilé par feu messire Antoine Furetière, Seconde édition revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval*, Ed. A. et R. Leers, La Haye, 1701.
- *Dictionnaire universel*, La Haye, Ed. A. et R. Leers, 1690.
- GADY, Alexandre, ROGER, Bernard (dir.), *L'Hotel de la Marine*, Ed. Nicolas Chaudun, Coll. Ed. Nicolas, 2011.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIIème siècle*, Genève, Ed. Droz, 2001.
- GARIN, Eugenio, *Hermétisme et Renaissance*, Ed. Allia, 2001.
- GAXOTTE, Pierre, *La Révolution française*, Paris, Ed. Fayard, Coll. Texto, 1970.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces*, Ed. Verdier, Coll. Verdier/Poche.
- GIRAUD, Claude Marie, *Vision de Sylvius Grapphaletes ou le Temple de la Mémoire*, Tome premier, Londres, 1767.
- GIUZO, Antonella, « Histoire d'une révolution fille de l'Histoire », in *La Révolution, 1789-1871: écriture d'une histoire immédiate*, Ed. Presses universitaires Blaise-Pascal, Coll. Histoires croisées, 2008.
- GODELIER, Maurice, *Au fondement des sociétés humaines*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs essais, 2007.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Coll. Hachette Littératures, 1990.
- GOUHIER, Henri, *La pensée métaphysique de Descartes*, Ed. Vrin, 1962.
- GRENIER, Catherine, *Boltanski*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Institut Français, 2011.
- GUEROULT, Guillaume, *Hymnes du temps et de ses parties*, Lyon, Jean de Tournes, 1560.
- *Premier livre d'emblèmes*, Lyon, Guillaume Gueroult, 1550.
- GUILLAUME, Jean, ROY, Alain, BEGUIN, Sylvie, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau* (collectif), Ed. Presses universitaires de France, 1985.
- GUILLEMIN, Henri, *Robespierre, politique et mystique*, Paris, Ed. Diffusion Différence, Coll. Utopie, 2012.
- GRONDEUX, Anne, « Le vocabulaire latin de la renommée au Moyen Âge » *Médiévales*, n°24, 1993.
- GUARD, Thomas, « Cicéron : l'orateur, l'histoire et l'identité romaine », *Cahiers des études anciennes*, XLVI, 2009.
- GUERIN, Michel, *Philosophie du geste*, Ed. Actes sud, 2011.
- *Qu'est-ce qu'une oeuvre?* Ed. Actes sud, 1986.
- « Le geste de penser », in *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 04 novembre 2011, URL : <http://appareil.revues.org/1338> ; DOI : 10.4000/appareil.1338
- HAEFLIGER, Joseph-Antoine, « L'album de souvenirs d'un étudiant bâlois (1612) », in *Bulletin de la Société d'histoire de la pharmacie*, 17e année, N. 65, 1929.
- HALBWACHS, Maurice, « Conscience individuelle et esprit collectif » in *American Journal of Sociology*, n°44, 1939.
- *Esquisse d'une psychologie des classes sociales*, Paris, Ed. Marcel Rivière, Coll. Les classiques de la sociologie, 1955.
- « La psychologie collective d'après Charles Blondel » in *Revue philosophique*, n° 106, 1929.
- *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Ed Puf, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1952.
- *Leibniz*, Paris, Ed. Paul Delaplane, Paris, 1907.
- *La mémoire collective*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997.
- *La morphologie sociale*, Paris, Ed. Armand Colin, 1946.
- *La psychologie collective*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs classiques, 2015.

- *Topographie légendaire des évangiles*, Paris, Ed. Puf, Coll. Quadrige/puf, 2008.
- HAMOUR, Philippe, « L'opinion de Locke sur la « matière pensante », in *Methodos* [En ligne], 4 | 2004, url: <http://methodos.revues.org/123> ; DOI : 10.4000/methodos.123
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Ed. Seuil, Coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2003.
- HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs Flammarion, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1986.
- HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Ed. Maison des Sciences de l'Homme, Coll. Ethnologie de la France, 2009.
- HELVETIUS, Claude-Adrien, *De l'esprit*, Paris, Ed. Durand, 1758.
- *De l'homme*, Paris, Ed. Lepeletier, 1818.
- HERACLITE, *Allégories d'Homère*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2003.
- HESIODE, *Théogonie. Les travaux des sept jours. Le bouclier*. Ed. Les Belles Lettres, Paris, 2005.
- HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, Genève, Paris, Ed. Le livre de poche, Coll. Littérature et Documents, 1991.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 2000.
- HOLDERLIN, Odes, Elégies, Hymnes, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1993.
- HOMERE, *L'odyssée*, Paris, Édition de la différence, 1991.
- HOOG, Emmanuel, *Mémoire, année zéro*, Ed. Seuil, Coll. H.C. Essais, Paris, 2009.
- HOBSBAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1992.
- HUGO, Victor, *Les contemplations*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1995.
- HUYGHE, Pierre, *The third memory*, Paris Ed. Éditions du Centre Pompidou, 2000.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 1977.
- JAISSON, Marie, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/1999 (no 1) , pp. 163-178).
- JAUFFRET, L. F., *Histoire impartiale du procès de Louis XVI, ci-devant roi des Français*, Ed. Perlet, Paris, 1793.
- JEUDY, Henri-Pierre, *La machine patrimoniale*, Ed. Circé, Coll. Circé poche, 2008.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1997.
- JOUANNA, Arlette, *La France de la Renaissance*, Paris, Ed. Robert Laffont, Paris, 2001.
- JOUKOVSKY, Françoise, *La Gloire Dans la Poesie Française et Neo-Latine du Xvie Siecle : des Rhetoriciens à Agrippa d'Aubigné*, Ed. Droz, Genève, 1969.
- JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Ed. Gallimard, 2005.
- KAHN, Didier, *Alchimie et Paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Ed. Droz, 2007.
- KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point vue pragmatique*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, 1993.
- *Critique de la raison pure*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1976.
- *Écrits sur le corps et l'esprit*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF, 2007.
- *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolite*, Paris, Ed. Bordas, Coll. Les œuvres philosophiques, 1993.
- KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Ed. PUF, Coll. Questions d'éthique, 2012.

- KEMP, William, « L'introduction et la diffusion de patrie en français au seizième siècle », in *Interpreting the History of French: A Festschrift for Peter Rickard on the Occasion of His Eightieth Birthday*, Ed. Rodopi B.V, Amsterdam – Ney-York, 2002.
- KIZNY, Tomasz, *La grande terreur en URSS 1937-1938*, Lausanne, Ed. Noir sur blanc, 2013.
- KLANICZAY, Tibor, KUSHNER, Eva, CHAVY, Paul, *L'Époque de la Renaissance (1400–1600): Tome IV: Crises et essors nouveaux*, Amsterdam, Ed. John Benjamins Publishing Company, Coll. Comparative History of Literatures in European Languages, 2000.
- KIPMAN, Simon-Daniel, *L'oubli et ses vertus*, Paris, Éditions Albin Michel, Coll. Pratique, 2013.
- KOSSAIFI, Christine, « La parole tronquée : « Fama » dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide », in *De Fama, Etudes sur la construction de la réputation et de la postérité*, Dir., Pascale Hummel, Paris, Ed. Philologicum, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris Ed. Seuil/Gallimard, Coll. Points, 1997.
- LALLEMENT, Michel, « Une antinomie durkheimienne... et au-delà », in *Temporalités* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 02 juin 2009, URL : <http://temporalites.revues.org/72>).
- LALIEU, Olivier, « L'invention du « devoir de mémoire ». In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°69, janvier-mars 2001.
- LAMARTINE (de), Alphonse, *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Les Classiques de Poche, 2006.
- LA METTRIE (de), Julien Offray, *Œuvres philosophiques*, Berlin, 1774.
- LANKARANI, Leïla, « L'avant-projet de convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : évolution et interrogations », in *Annuaire français de droit international*, volume 48, 2002.
- LARAISSÉ (de), Gérard, *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties. TI / ... par Gérard de Laïresse, auquel on a joint les Principes du dessin, du même auteur. Traduit du hollandais sur la seconde édition [par Jansen]*. Paris, 1787.
- LAPIERRE, Nicole. « Dialectique de la mémoire et de l'oubli ». In: *Communications*, 49, 1989.
- LARRAN, François, *Le bruit qui vole Le bruit qui vole : Histoire de la rumeur et de la renommée en Grèce ancienne*, Ed. Presses Universitaires du Mirail, Coll. Tempus, Toulouse, 2011.
- LASCH, Christopher, *Culture de masse ou culture populaire ?* Castelnau-Le-Retz, Ed. Climats, 2001.
- LAVABRE, Marie-Claire, « Paradigmes de la mémoire », in *Transcontinentales* [En ligne], 5 | 2007, document 9, mis en ligne le 05 mai 2011, URL : <http://transcontinentales.revues.org/756>
- LAURENS, Pierre. L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149e année, N. 2, 2005. pp. 883-910.
- LE BON, Gustave, *La psychologie des foules*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1895.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1977.
- LEIBNIZ, *Discours de métaphysique suivi de monadologie*, Paris, Ed. Gallimard, coll. Tel Gallimard, 1995.
- *Nouvelles lettres et opuscules inédits*, Paris, Ed. Augute Durand, 1867.
- *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Ed. Flammarion, Coll. GF-Flammarion, Paris, 1990.
- « Principes de la nature et de la grâce », in *Œuvres de Leibniz*, Paris, Ed. Charpentier, 1846.
- LEMNOS (de), Philostrate, *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, Paris, Veuve d'Abel L'Angelier et veuve de Mathieu Guillemot, 1615.



— *Les images ou tableaux de platte-peinture mis en françois par Blaise de la Vigenère*, Nicos Chesneau, Paris, 1578.

LEM, Stanislas, *Solaris*, Ed. Denoël, Coll. Folio S.F, 1966.

LENOIR, Alexandre, *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes les plus célèbres, de l'antiquité, du moyen age, et des temps modernes*, Paris, Ed. Mondor, 1821.

LEVI, Primo, *Le devoir de mémoire*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 1997.

LITTRE, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Ed. Hachette, 1889.

LIUZZI ,(de) Mondino, *De anatomia*, Paris, Ed. Alain Lotrian et Denis Janot, 1532.

LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Ed. Vrin, Coll. Librairie philosophique, 1985.

LUYS, Jules, *Le cerveau et ses fonctions* (sixième édition), Paris, Ed. Felix Alcan, 1888.

LYOTARD, Jean-François, *Discours Figure*, Paris, Ed. Klincksieck, Coll. Esthétique, 1971.

— *La condition postmoderne*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, Coll. Critique, 1979.

MAISTRE (de), Joseph, *Considérations sur la France*, Paris, Ed. Poussielgue-Busand, 1852.

— *Œuvres*, Paris, Ed. Robert Laffon, Coll. Bouquins, Paris, 2007.

MALAPARTE, Curzio, *La peau*, Paris, Ed. Denoël, Coll. Folio, 1949.

MALEBRANCHE (de), Nicolas, *Œuvres complètes de Malebranche, Volume I*, Paris, Ed. de Sapia, 1837.

MARAT, Jean-Paul, *Nouvelle dénonciation de M. Marat, l'Ami du peuple, contre M. Necker, premier ministre des Finances, ou Supplément à la dénonciation d'un citoyen, contre un agent de l'autorité*, Paris, Ed. Rozé, 1790.

MARCELLIN, Ammien, *Histoire, livres XIV-XVI*, Paris, Ed. Belles lettres, 1968.

MAREY, Etienne-Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, Ed. Masson, 1884.

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Ed. Éditions de minuit, Coll. Le sens commun, 1981.

MAROT, Jean, *Les œuvres de Jean Marot, nouvelle édition*, Impr. Antoine Urbain Coustellier, Paris, 1723.

MAROT, Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, Coll. Penser l'espace, 2010.

MARTIAL, *Épigrammes*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. GF/Gallimard, 1992.

MARTIN, Jean-Clément, *Contre-Révolution Révolution et Nation en France, 1789-1799*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Inédit Histoire, 1998.

MARTIN, Pierre, *Les Énigmes de Maistre Alciat*, Paris, Ed. Chêne, Coll. Énigmes, 2008.

MAUSS, Marcel, *Œuvres III, Cohésion sociale et division de la sociologie*, Paris Les Éditions de Minuit, 1969.

MENESTRIER, Claude-François, *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics...* Paris, Ed. Noblin, 1689.

MENIEL, Bruno, *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Ed. Droz, 2004.

MERDRIGNAC, Bernard, « Bernard Guenée, Du Guesclin et Froissart. La fabrication de la renommée », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 115-4 | 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Ed. Folio, Coll. Folio Essais, 1985.

MESSIE, Pierre, *Les diverses leçons de Pierre Messie mises de castillan en françois par Claude Gruget, parisien, avec sept dialogues de l'auteur, dont les quatre derniers ont esté de nouveau traduits en cette quatriesme édition*, Lyon, Ed Michel.



- MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1966.
- MICHEL, Johann, « Esquisse d'une socio-phénoménologie historique de la mémoire collective », in *Mémoire et histoires*, Rennes, Ed. Pur, 2005.
- *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 2010.
- « Mémoire publique et mémoire collective de l'esclavage. », *EspacesTemps.net*, Travaux, 12.05.2015 <http://www.espacestems.net/articles/memoire-publique-et-memoire-collective-de-lesclavage/>
- MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1952.
- MIDDELL, Mathias, « Histoire universelle, histoire globale, transfert culturel », *Revue germanique internationale* [En ligne], 21 | 2004, mis en ligne le 19 septembre 2011, URL : <http://rgi.revues.org/1015>
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Dominos Flammarion, 1997.
- MINOIS, Georges, *La guerre de cent ans*, Ed. Perrin, 2010.
- MIGNOT, Claude, « Fontainebleau revisité : la galerie d'Ulysse », in *Revue de l'Art*, 1988, n°1.
- MOLINET, Jean, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, Paris, 1540,
- MOLLE (le), Roland, *Giorgio Vasari, L'homme des Médicis*, Paris, Ed Grasset, Coll. Biographie, 1995.
- MONTAIGNE (de,) Montaigne, *Les Essais*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Quarto, 2009.
- MONTIGNY, Maurice, *Maurice Halbwachs, vie, œuvre, concepts*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. Les grands théoriciens, 2005.
- MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave* », in *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 20 avril 2011 URL : <http://imagesrevues.revues.org/334>
- MONTEBELLO, Pierre, *Le vocabulaire de Maine de Biran*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. Vocabulaire de, 2000.
- MORAVIA, Alberto, *L'amour conjugal*, Ed. Bompiani et Denoël pour la traduction française, Coll. Folio, 1948.
- MORERI, abbé, *Le grand dictionnaire historique...*, Paris, Ed. Coignard, 1725.
- MORERE, Pierre, « Signes et langage chez Locke et Condillac », in *Le continent européen et le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles. Actes du Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17e et 18esiecles*, 1986.
- MORIN J. B., *Dictionnaire étymologique dérivé des mots français dérivés du grec*, Paris, 1803.
- NERAUDAU, Jean-Pierre, « La fama dans la Rome antique », in *Médiévales*, n° 24, 1993.
- NERVAL (de), Gérard, *Aurélia*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio classique, 2005.
- *Sylvie*, Paris, Ed. Librairie Générale Française, Coll. Libretti Le Livre de Poche, 1999.
- NICAISE, abbé, *Les Sirènes, ou discours sur leur forme et figure*, Ed. Anisson, 1691.
- NICERON, Jean-Pierre, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, Ed. Briasson, 1775.
- NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne auquel entre autres choses sont les noms propres de marine, vénerie & faulconnerie, cy-devant ramassez par Aimar de Ranconnet...reveu et augmenté en cette dernière impression de plus de la moitié par Jean Nicot...avec une grammaire françoise et latine & le recueil des vieux proverbes de la France, ensemble le Nomenclator de Junius mis par ordre alphabétique, & cieu d'une table particulière de toutes les dictions*, Paris, Ed. Jean Douceur, 1606.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Ed. Flammarion, Coll. Garnier/Flammarion, Paris, 1998 pour la présente édition.
- NODIER, Ch., TAYLOR, J. et CAILLEUX, A., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Ed. Didot l'Aîné, 1820.

- NOGUE, Jean « Le problème de la mémoire historique et l'influence de la société sur la réminiscence » in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 99.
- NOIRIEL, Gérard, *Sur la crise de l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1996.
- NORA, Pierre, « La mémoire collective », in Roger Chartier, Jacques Legoff et Jacques Revek, *La nouvelle histoire*, Paris, Ed. Complexe, Coll. Complexe poche, 1978.
- *Les lieux de mémoire, tome I*, Dir. Pierre Nora, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Quarto Gallimard, 1997.
- OVIDE, *Élégies*, V-12, Paris, Ed. *Les belles lettres*, 1968.
- *Les fastes*, livre I, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1992.
- *Les métamorphoses*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2009.
- *Pontiques*, Paris, Ed. *Les belles Lettres*, 1993.
- *Tristes*, Paris, Ed. Les belles lettres, 1988.
- PACCIONI, Jean-Paul, *Cet esprit de profondeur : Christian Wolff, l'ontologie et la métaphysique*, Ed. Vrin, Coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 2006.
- PALAZZO, Éric, « Le livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52e année, N. 1, 1997.
- PANOVSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1967.
- PAQUELIN, Guillaume, *Apologeme pour le grand Homère*, Ed. Charles Pesnot, Lyon, 1577.
- PARE, Ambroise, *Œuvres complètes*, T2, Paris, Ed. Baillièrre, 1840.
- PASQUIER, Étienne, *Lettres*, Lyon, Jean Antoine Huguetan, 1607.
- *Lettres*, Ed. Abel l'Angelier, Paris, 1586.
- *Les Recherches de la France*, Ed. Pierre Menard, Paris, 1543.
- PAULET-GRANDGUILLOT, Emmanuelle, *Libéralisme et démocratie : de Sismondi à Constant, à partir du contrat social, 1801-1806*, Genève, Ed. Slatkine, 2010.
- PEGUY, Charles, *Clio*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1932.
- *Notre jeunesse*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes V and VI: Pragmatism and Pragmaticism and Scientific Metaphysics*, Harvard, Ed. Charles Hartshorne, 1935.
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Ed. Hachette, Coll. Textes du XXIème siècle, 1998.
- *W, ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel/Gallimard, 1993.
- PERIOT-BLED, Gaëlle, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli », in *Images Re-vues* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 04 avril 2015, URL : <http://imagesrevues.revues.org/3820>
- PERRIN, Jean-Francois, « Taine et la mémoire involontaire », in *Romantisme*, 1993, n°82.
- PERTHES (de), Jacques Boucher, *Hommes et choses, alphabet des passions et des sensations, tome troisième*, Paris, 1851.
- PETITFILS, Jean-Christian, *Louis XVI*, Paris, Ed. Perrin, Coll. Tempus, 2005.
- PETRARQUE, *L'Afrique*, Paris, Ed. Jérôme Millon, Coll. Atopia, 2011.
- *Canzoniere*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1983.
- *Les remèdes aux deux fortunes*, Ed. J. Millon, 2002.
- *Poésies de Pétrarque. Traduction complète par le comte F. L. de Gramont. Sonnets, canzones, triomphes*, Paris, Ed. Masgana, 1842.
- PILES (de), Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait ; De la connoissance des desseins ; De l'utilité des estampes. Seconde édition*. Impr. Jacques Estienne, Paris, 1715.

- PINDARE. *Olympiques, tome 1*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1970.
- PLATON, *La république*, Ed. Gallimard, Trad. Pierre Pachet, Paris, 1993.
- *Ménon*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, Paris, 1967.
- *Théétète, Parménide*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF/Flammarion, 1967.
- POE, Edgar, *Histoires extraordinaires*, Ed. Librairie générale française, Coll. Les classiques du livre de poche, 1972.
- *Poèmes, traduction de Stéphane Mallarmé*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf Poésie/Gallimard, 1982.
- POIRIER, Anne et Patrick, *Vertiges/vestiges*, Ed. Gallimard.
- POIROT-DELPECH, Sophie, « Matière et manière chez Maurice Halbwachs : éléments sociologiques sur la question de l'inconscient collectif » in *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], numéro 19, Août 2011. URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1889>.
- POLANYI, Karl, *La grande transformation*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel Gallimard, 1983.
- POLYBE, *Histoires*, Société d'éditions « les belles lettres », Paris, 1969.
- POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1999.
- POUSPIN, Marion, « Les « pièces d'actualité » politique françaises. Événements, représentations et mémoire », in *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, document 1, mis en ligne le 20 avril 2011. URL : <http://imagesrevues.revues.org/111>
- PREVOST, Bertrand, *La peinture en actes : Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Ed. Actes Sud, Coll., Peinture, 2007.
- PRIMAUDAYE (de la), Pierre, *La suite de l'académie Française*, Ed. Chaudière, 1580.
- QUARFOOD, Christine, *Condillac, la statue et l'enfant*, Ed. L'Harmattan, 2002.
- QUERE, Louis, TERZI, Cédric, « Pour une sociologie pragmatiste de l'expérience publique », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales: explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 17 juillet 2015. URL : <http://sociologies.revues.org/4949>
- QUINAULT, Philippe, *Armide, tragédie donnée à Versailles*, Paris, Ed. Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1745.
- RANCIERE, Jacques, *Les noms de l'histoire*, Paris, Ed. Seuil, Coll. La librairie du XXe siècle, 1992.
- *Le spectateur émancipé*, Paris, Ed. La fabrique, 2008.
- RACINE Jean, *Œuvres poétiques*, tome quatrième, Paris, Ed. Lefevre, 1824.
- RAYNAUD, Christiane, « En quête de renommée », *Médiévales*, n°24, 1993.
- RECHT Roland, *Penser le patrimoine, Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Ed. Hazan, Coll. Essais/Écrits sur l'art, 2008.
- REID, Thomas, *Recherches sur l'entendement humain d'après les principes du sens commun*, Ed. Vrin, 2012.
- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris, Ed. Mille et Une Nuits, 1997.
- REPACI-COURTOIS, Gabriella, « Vasari, source de Blaise de Vigenère ? » in *Revue de l'Art*, 1988, n°80.
- RIBOT, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1900.
- *La psychologie des sentiments*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1896.
- *Les maladies de la mémoire*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1906.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Essais, 2000.
- RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Ed. L'Harmattan, Coll., Esthétiques, 2003.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 2005.
- RIOUX, Jean-Pierre, *La révolution industrielle*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Histoire, 1989.

- RIPA, Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des Passions humaines, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, Paris, 1636.
- *Iconologia*, Paris, Ed. Matthieu Guillemot, 1644.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Topologie d'une cite fantôme*, Paris, Ed. Les éditions de minuit, 1976.
- ROBERT, Estienne, *Dictionarium latinogallicum*, Paris, 1549.
- *Les mots françois selon l'ordre des lettres, ainsi que les fault escrire, tournez en latin, pour les enfans*, Lyon, Ed. Thibault Payen, 1552.
- ROBERTET, Jean, *Œuvres*, Paris, Librairie Minard, 1970.
- ROBESPIERRE (de), Maximilien, *Robespierre, entre vertu et terreur, Slavoj Zizek présente les plus beaux discours de Robespierre*, Paris, Ed. Stock, Coll. L'autre pensée, 2008.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. GF Flammarion, 1998.
- *Le règne du silence*, Paris, Ed. Bibliothèque-charpentier, 1891.
- ROERSCH, Alphonse, « Les « Album Amicorum » du XVIe et du XVIIe siècles » in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 8 fasc. 2, 1929.
- ROLET, Stéphane, « Le grand œuvre d'Alciat » in *Acta fabula*, vol. 13, n° 5, Éditions, rééditions, traductions, Mai-Juin 2012, URL : <http://www.fabula.org/acta/document7014>.
- ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Ed. Hermann, coll.fictions pensantes, 2011.
- RONSDARD, *Les Amours*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Poésie Gallimard.
- *Œuvres choisies*, Paris, Ed. Dellote. Garnier, 1841.
- *Œuvres*, Paris, Ed. Gabriel Buon, 1584.
- ROSENFELD, Israel, *L'invention de la mémoire*, Paris, Coll. Champs, Ed. Flammarion, 1994.
- ROSSET, Clément, « Le réel et son double », in *L'école du réel*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 2008.
- ROUILLE, Guillaume, *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde qui regroupe figures de l'antiquité et figure modernes*, Lyon, Ed. Guillaume Rouillé, 1577.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris, Ed. Flammarion. Coll. GF, 2011.
- « Émile ou De l'éducation », in *Œuvres complètes, tome deuxième*, Paris, Ed. Hachette, 1865.
- *Œuvres*, Paris, Didot-Bozerian, 1801.
- ROUSSEAU, Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Ed. Droz, Coll. Histoire des idées, 1986.
- RUSKIN, John, *Les sept lampes de l'architecture*, Ed. Klincksieck, Coll. L'esprit des formes, 2008.
- SAINT-EVREMOND (de), Charles, *Œuvres mêlées, tome premier*, Ed. Tonson, Londres, 1705.
- SAINT-JUST, Louis-Léon, *L'esprit de la révolution et de la constitution de la France*, Paris, Ed. Beuvin, 1791.
- SAINT-PIERRE (de), Bernardin, *Paul et Virginie*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folioplus classiques, 2013.
- SANDU, Traian, « La Garde de Fer: méthodes de mobilisation et d'encadrement », dans *Temps, espaces, langages, la Hongrie à la croisée des disciplines*, Les Cahiers d'Études hongroises, L'Harmattan, 2008, 2 volumes, vol.2.
- SAMBUCUS, Johannes, *Les emblemes*, Antwerp, Christophe Plantin, 1567.

- SAUVANET, Pierre, « Les limites de l'artiste face à la reconnaissance dans l'histoire », in *Les limites de l'œuvre*, direction Michel Guérin et Pascal Navarro, Publication de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007.
- SCHEFER, Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? » in *Critique*, n° 630, novembre 1999.
- SCHNEIDER, Norbert, *Tout l'œuvre peint de Vermeer*, Paris, Ed. Taschen, 2006.
- SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé*, Paris, Ed Carré, Coll. Livre de poche référence, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse (anthologie)*, Paris, Ed. Presses universitaires de France, 1956.
- SECRETANT, Philibert, « Paul Ricœur : de l'oubli », in *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°72, 2001.
- SEIGNOBOS, Charles, LANGLOIS, Charles-Victor, *Introduction aux études historiques*, Paris, Ed. Hachette, 1909.
- SEIGNOBOS, Charles, *Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Paris, Ed. Félix Alcan, Coll. Bibliothèque générale des sciences sociales, 1901.
- SERRES (de), Jean, *De l'immortalité de l'âme, représentée par preuves certaine & par les fruits excellents de son vrai usage*, Lyon, 1596.
- SIEYES, Emmanuel-Joseph, *Qu'est-ce que le tiers-état ?* Paris, 1789.
- SIGURET, Françoise, *Les fastes de la Renommée*, Paris, Ed. Cnrs éditions, 2004.
- SIMIAND, François, *Méthode historique et science sociale*, Paris, Ed. des archives contemporaines, 1987.
- SIMONDON, Michèle, *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du VK siècle avant J.-C. : Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Ed. Les belles lettres, Coll. d'études mythologiques, 1982.
- SLOTERDIJK, Peter, *Règles pour le parc humain*, Éd. Mille et une nuits, 2000.
- SOBOUL, Albert, *Le procès de Louis XVI*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 2014.
- SOREL, Georges *Les illusions du progrès*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, Coll. Classiques de la pensée politique, 2007.
- SPENCER, Herbert, *Introduction à la Science Sociale*, Ed. Félix Alcan, 1903.
- SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'occident*, Vol. I & 2, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Gallimard, 1948.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique*, t. 1&2, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs essais, 2004-2005.  
— *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs essais, 2008.
- STIEGLER, Bernard, *ARS INDUSTRIALIS, Réenchanter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. Champs Essais, 2008.
- SUPERVIELLE, Jules, *La Fable du monde suivi de Oublieuse mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Nrf/Poésie Gallimard, 1987.
- TADIE, Jean-Yves & Marc., *Le sens de la mémoire*, Paris, Ed. Folio, Coll. Folios Essais, 2004.
- TAINÉ Hippolyte, *De l'intelligence, tome premier* (sixième édition), Paris, Ed. Hachette, 1892.  
— *De l'intelligence, tome second* (sixième édition), Paris, Ed. Hachette, 1892.
- TERVARENT, (de) Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Ed. Droz, 2000.
- TEXIER, Simon, *Les architectes de la mémoire*, Paris, Ed. Les éditions du Huitième jour, Coll. Chemins de traverses, 2007.
- THEOPHRASTE, *Recherches sur les plantes*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2006.
- THUILLIER, Jacques, Vouet, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
- TIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points histoire, 2001.

- TILLET (du), Titon, *Description Du Parnasse François Exécuté En Bronze: A La Gloire De La France* .Paris, 1760.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu, essai sur la peinture flamande*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points Essai, 2004.
- *Les abus de la mémoire*, Paris, Ed. Arléa, 1995.
- TOCQUEVILLE (de), Alexis, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, 1967.
- TRACY (de), Destutt, *Éléments d'idéologie*, Paris, Ed. Levi, 1827.
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé, mode d'emploi*, Paris, Éd. La fabrique, 2005.
- URWIN, Kenneth, *Georges Chastelain: la vie, les œuvres*, Genève, Ed. Slatkine, 1975.
- USHER, Philip John, *Epic Arts in Renaissance France*, Oxford, Ed. Oxford Press, 2013.
- UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire », in *Objets & mémoire*, dir. Octave Debary et Laurier Turgeon, Paris, Québec, Coll. Maison des sciences de l'homme/ Les Presses de l'université Laval, Ed. Fondation Maison des sciences de l'homme/ Les Presses de l'université Laval, 2007.
- VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Ed. Berger Levrault, Coll. Arts, 1981.
- *Vies des artistes*, Paris, Ed. Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges, 2007.
- VERDIER (du), Antoine, *La Prosopographie ou description des personnes insignes enrichie de plusieurs effigies, & reduite en quatre livres*, Lyon, Ed. Antoine Gryphius, 1573.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres complètes de Verlaine*, Paris, Ed. Albert Messein, 1930.
- VERLET, Agnès, *Les vanités de Chateaubriand*, Genève, Ed. Droz, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs, étude de psychologie historique*, Paris, Ed. Le grand livre du mois, 1998.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Ed. Seuil, Coll. Points histoire, 1971.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire*, Paris, Ed. Seuil-Gallimard, 1987.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « Les paradoxes de l'éternité chez Hegel et chez Bergson », in *Les Etudes philosophiques* 4/2001 (n° 59).
- VIGENERE, (de la) Blaise, *La suite de Philostrate* , Paris, Abel Langellier, 1597.
- VIRGILE, *Énéide, tome 1, livres I-IV*, Paris, Ed. Les belles lettres, 2002.
- VOISIN, Lancelot, *Histoire des histoires avec l'idée de l'histoire accomplie*, Paris, Ed. Marc Orry, 1599.
- VOLNEY, *Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Ed. Firmin Didot, 1822.
- VOYELLE, Michel, *La Révolution Française*, Paris, Ed. Armand Collin, Coll. Coursus histoire, 2011.
- VRIES (de) Wilhelm, *Orient et Occident : Les structures ecclésiastiques vues dans l'histoire des sept premiers conciles œcuméniques*, Ed. Cerf, Coll. Bibliothèque du Cerf, 2011.
- WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, Ed. L'écarquillé, Coll. Écrits, 2011.
- WOLFF, Christian, *Psychologie, ou Traité sur l'âme*, Leipzig, Ed. Schreuder & Mortier le jeune, Amsterdam &, 1756.
- WOOLLEY, Alexandra, « L'œuvre de miséricorde du Roi : la statue de Louis XIV pour l'Hôtel de Ville de Paris par Antoine Coysevox, 1687-1689 », in *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 23 novembre 2012. URL : <http://framespa.revues.org/1965>.
- WEIL, Simone, *L'enracinement*, Paris, Ed. Gallimard, 1949.
- WEINRICH, Harald, « La mémoire linguistique de l'Europe ». In: *Langages*, 28e année, n° 114. Juin 94. Mémoire, histoire, langage. pp. 13-24.



— *Léthé, art et critique de l'oubli*, Ed. Paris, Fayard, 1999.

WELLS, Herbert Georges, *La machine à explorer le temps*, Paris, Ed. Mercure de France, Coll. Folio, 1975.

YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, Paris. Ed. Gallimard, Coll. Bibliothèque des histoires, 1987.

ZEMMOUR, Eric, *Le suicide Français*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. Essais Doc, 2014.

ZERNER, Henri, « L'art », in *Faire de l'histoire*, Dir. Jacques le Goff et Pierre Nora, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 2011.

ZOLA, Émile, « Lettres de Paris. Nouvelles littéraires et artistiques – Salon de 1879 » in *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879.

### ***Ouvrages collectifs :***

*Dictionnaire de l'Académie française* (première édition), Paris, Ed. Coignart, 1694.

*Dictionnaire de l'Académie française* (quatrième édition), Paris, Ed. Brunet, 1762.

*Dictionnaire de l'Académie française*, (cinquième édition), Paris, Ed. J. J. Smits et Ce., 1798.

*Dictionnaire de l'Académie française* (sixième édition), Paris, Ed. Firmin Didot frères, 1835.

*Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Collectif, Ed. Publications de l'université de St Etienne, 1996,

*Mercure de France, tome quarante-troisième*, Paris, Ed. Arthus-Bertrand, 1810.

### ***Sources numériques :***

Projet Gallica : <http://gallica.bnf.fr/>

French Emblems at Glasgow : <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>

Les Classiques des sciences sociales : <http://classiques.uqac.ca/>

Projet Google books: <https://books.google.fr/>

# Résumés de la thèse

## **Figures de l'oubli,**

### **Images artistiques et fabrique de la mémoire publique, du quinzième siècle à nos jours.**

*Notre époque connaît-elle véritablement une surenchère mémorielle ? L'idée d'une perte nous serait d'ailleurs devenue presque insupportable. En sciences humaines, de nombreux travaux ont été consacrés à la mémoire (Halbwachs, Le Goff, Yates...). Ces vingt dernières années pourtant, l'oubli a préoccupé les artistes (Pascal Convert ou Anne et Patrick Poirier), et les intellectuels (Augé, Todorov, Ricoeur). À la Renaissance déjà, le peintre et biographe Giorgio Vasari prétendait lutter contre cette « seconde mort » que serait l'oubli. En partant de la notion renaissante de renommée, de ses liens avec l'histoire, nous aimerions faire la généalogie de cet oubli « négateur », empêqueur d'une juste mémoire, à partir de plusieurs images, de plusieurs figures de l'oubli. En effet, il convient d'une part d'analyser des « formes de l'oubli », et d'autre part d'examiner la façon dont les artistes ont pu donner une « figure » à l'oubli. C'est donc un travail sur l'image de la mémoire publique que nous proposons (à condition que nous regroupions sous ce même terme images matérielles et images du discours). Comment l'oubli peut-il être perçu tour à tour comme un lieu, un personnage, un processus? Quels sont ses liens avec l'entreprise historiographique? Pour répondre à de telles questions, il est nécessaire d'examiner les intrications entre histoire et mémoire, historiens et œuvres d'art, artistes et discours légitimant la pratique de ces derniers. Selon notre thèse, la mémoire publique, loin de connaître un excès, serait entrée au contraire dans un important déficit.*

## **Figures of oblivion,**

### **Artistic images and the fabric of public memory, from the fifteenth century to the present.**

*Does our time truly know a memorial bidding? The idea of a loss would become almost unbearable to us. Many humanities studies have been devoted to memory (Halbwachs, Le Goff, Yates ...). For the last twenty years, however, oblivion has preoccupied artists (Pascal Convert or Anne and Patrick Poirier) and intellectuals (Augé, Todorov, Ricoeur). During the Renaissance already, the artist and biographer Giorgio Vasari claimed to fight against this "second death" that oblivion would represent. Starting from the re-emerging notion of glory, from its links with history, we intend to draw a genealogy of this "contrarian" oblivion which prevents a just memory, using several images, several figures of oblivion. Indeed, we should firstly analyze "forms of oblivion", and then examine how artists have given a "figure" to oblivion. It is then a study on the image of public memory that we offer (provided that we include in the same term material images and pictures of the speech). How does oblivion can be perceived in turn as a place, a character, a process? What is its connection with the historiographical undertaking? In order to answer such questions, we need to examine the intricacies between history and memory, historians and works of art, artists and speeches that legitimize their practice. According to our work, public memory, far from knowing an excess, has known a large deficit instead.*





# *Index des noms propres*

- Adams, Alison, 112.  
Adorno, Théodore, 316.  
Agamben, Giorgio, 349.  
Agincourt (d'), Jean-Baptiste, 300.  
Akhmatova, Anna, 158, 207.  
Alambert (d'), 246.  
Alciat, André, 44, 65, 70, 80, 108, 110-113, 122-123, 126, 128-129, 131-332, 137-138, 140, 146-149, 153, 165, 167, 353-354, 356, 362, 363, 367.  
Alexandre (le grand), 180.  
Amman, Jostet, 174  
Ana, Iriarte, 168.  
Aneau, Barthelemy, 122, 125-128, 130-131, 134, 137, 148, 165, 167.  
Apollinaire, Guillaume, 158.  
Arasse, Daniel, 318.  
Arendt, Hannah, 339.  
Argenville (d'), Antoine-Joseph Dezallier, 93-94, 95, 98-99, 141.  
Argenville (d'), Antoine-Nicolas Dezallier, 102.  
Arioste (l'), 164-167, 172, 178, 185, 187, 194.  
Aristote, 116, 169-170, 172, 223, 230.  
Arnauld, Antoine, 235.  
Arréat, Lucien, 259.  
Aubrac Raymond, 18.  
Augé, Marc, 18, 40-41.  
Auguste (empereur), 180.  
Augustin, (saint), 17, 31-34, 63-64, 81, 90, 104, 128, 182, 195-196, 240, 309, 342-343.  
Austin, J. L., 21.  
Avezou Laurent, 191.
- Bacon, Francis, 91-92, 96.  
Baecque (de) Antoine, 200, 204, 209, 252.  
Bainville, Jacques, 209.  
Baertschi, Bernard, 221, 247.  
Baglione, Giovanni, 93, 94.  
Balavoine, Claudie, 128.  
Balzac (de), Honoré, 319.  
Banionis, Donatas, 217.  
Barrès, Maurice, 281.  
Barthes, Roland, 42, 70, 212.  
Baudelaire, Charles, 41, 82, 256, 258, 261, 266, 269, 271.  
Baudrillard, Jean, 219, 276, 297, 331, 345.  
Bastien-Lepage, Jules, 99.  
Bazin, Germain, 66, 92, 94, 100.  
Baudoin, Jean, 113, 146, 177.  
Beaune, Colette, 154-155, 163.  
Beaussant, Philippe, 179.  
Becher (époux), 17, 307.  
Bie (de), Cornelis, 93.  
Belges (de), Jean Lemaire, 62, 64, 67, 117, 155, 166.  
Belon, Pierre, 118.  
Bellori, Giovanni, 94.  
Belly, Jacques, 142, 144.  
Benjamin, Walter, 22, 269-270, 323.  
Benasayag, Miguel, 289.  
Benzaken, Carole, 348.  
Bérard, Victor, 116.  
Bergson, Henri, 183, 231, 282, 284-288, 290-295, 302-303, 305-308, 314, 350.  
Bertrand, Aliénor, 230.  
Bernier, François, 181.  
Billaut, Adam, 188.  
Binet, Alfred, 262.  
Biran (de) Maine, 228, 247-249.  
Bizer, Marc, 121.  
Blanchot, Maurice, 27, 31-32, 37-38, 40.  
Blanc (le), Jean, 194.  
Bloch, Marc, 291-292, 308-309, 313, 326.  
Blondel, Charles, 291, 300.  
Blok, Alexandre, 38-39.  
Boccace, Jean, 55, 61, 65, 67.  
Boèce, 44, 55, 63-64, 69, 75-77, 83, 102, 166.  
Boétie (de la), Étienne, 121.  
Boffil, Ricardo, 316.  
Bohler, Danielle, 267.  
Boissard, Jean-Jacques, 76.  
Boltanski, Christian, 18, 28, 307, 322-323.  
Bompiani, Giorgio, 28-29.  
Bonaparte, Napoléon, 200, 203, 211.  
Bondartchouk, Natalia, 217.  
Bonnet, Charles, 226, 228, 245.  
Bonhomme, Macé, 122, 126, 165.  
Borges, Jorge Luis, 20, 90, 351-352.  
Boursier, Jean-Yves, 19.  
Bouguereau, William, 320.  
Bouquet, Simon, 148-150,  
Bourdieu, Pierre, 318.  
Boulez, Pierre, 316.  
Bourgouin, Simon, 71, 73.  
Bourchardon, Marianne, 262.  
Bouchet, Jean, 166.  
Bradbury, Ray, 334.  
Braudel, Fernand, 292, 294.  
Breu, Jörg, 112.  
Bronzino, 145.  
Bruegel, 238, 263-234.  
Brunetière, Ferdinand, 278, 281.  
Bruno, Giordano, 156, 173.  
Brykman, Geneviève, 223, 226.  
Budé, Guillaume, 117, 153.  
Byron, 61, 204-205.  
Cabane, Pierre, 321.

Cage, John, 316.  
 Cailleux 253-254  
 Calvin, Jean, 131, 153.  
 Camillo, Giulio, 169, 172.  
 Candau, Joël, 26-27, 287-288, 292, 328, 343, 345.  
 Capo, Nicolas, 345.  
 Carruthers, Mary, 21, 23, 77, 81, 171.  
 Cassirer, Ernst, 279, 341.  
 Catilina, 212.  
 Cennini, Cennino, 66.  
 Cerceau (du), Jacques Androuet, 142.  
 Cervantes (de), Miguel, 228.  
 César, Jules, 189.  
 Chambray (de), Roland Fréart, 93.  
 Chamfort (de), Nicolas, 204.  
 Changeux, Jean-Pierre, 221.  
 Chartier, Roger, 186.  
 Charles VI, 152.  
 Charles IX, 166, 193.  
 Chastellain, Georges, 64, 166.  
 Chateaubriand (de), François-René, 45, 207-211, 247.  
 Chastel, André, 66, 88, 141, 166.  
 Chatelain, Jean-Marc, 85, 112.  
 Choay, Françoise, 23.  
 Christophe, (saint), 54.  
 Cicéron, 59-61, 63, 69, 73, 81, 203.  
 Cioran, E. M., 28-29.  
 Cogniet, Léon, 320.  
 Cohen, Simona, 78.  
 Colli, Giorgio, 168.  
 Colonna, Gérard, 86.  
 Colonna, Francesco, 113.  
 Condillac (de), Étienne, 46, 220-221, 223, 225, 227-232, 334-337, 240, 245, 247-249, 284.  
 Cordus, Valerius, 118.  
 Convert, Pascal, 18, 35.  
 Corrozet, Gilles, 64, 149, 167.  
 Coysevox, Antoine, 177, 178, 180.  
 Counet, Jean-Michel, 83.  
 Courcelles (de), Dominique, 97.  
 Cousin, Victor, 247.  
 Corot, Jean-Baptiste, 204, 251.  
 Creighton, Camille, 303, 307.  
 Crissé (de), Lancelot-Théodore Turpin, 254.  
 Crussaire, Pierre Jean Joseph, 206.  
 Chrysostome, Jean, 105.  
 Cues (de), Nicolas, 55, 66, 83.  
 Cunin, Muriel, 343.  
  
 Damasio, Alain, 333.  
 Dan, Pierre, 142.  
 Dante, 53, 69-70, 75, 132, 187.  
 David, Jacques-Louis, 197, 200-201, 204.  
 Debray, Régis, 312.  
 Decultot, Elisabeth, 301.  
 Deleuze, Gilles, 217, 235-236.  
 Delisle, Jules Théodore, 259.  
 Delaroche, Paul, 318-320.  
 Deluermoz, Quentin, 257.  
 Depraz, Natalie, 229.  
 Descartes, René, 173, 181-182, 222-223, 225-226, 233, 235, 239.  
 Desjardins, Marie-Catherine, 188.  
  
 Denizot, Véronique, 166.  
 Desrais, Claude-Louis, 190, 195, 197, 207.  
 Diderot, Denis, 204, 242-244, 246, 250, 264, 270.  
 Didi-Huberman, Georges, 36, 86, 88-90, 93, 306, 318, 322.  
 Dimitrejevic, Braco, 102, 315, 320-322.  
 Dioscoride, 116, 118.  
 Dorat, Jean, 120, 127-128, 153, 156.  
 Dorie, 121.  
 Disderi, 251, 257, 259.  
 Du, Wang, 181, 183, 210.  
 Du Bellay, Joachim, 64-65, 120, 141, 149-152, 154-156, 158, 165-166, 348.  
 Dubois, Jacques, 118.  
 Duby, Georges, 313  
 Duchamp, Marcel, 320.  
 Dumas, Alexandre, 251.  
 Dupuy, Roger, 199.  
 Dürer, Albrecht, 204.  
 Durkheim, Emile, 278-284, 286, 288-294, 331-332.  
  
 Ennuis, 61.  
 Épicure, 70.  
 Erasme, 109, 111-112, 129, 153  
 Euripide, 147.  
 Eskrich, Pierre, 44, 110, 120, 123-124, 137-138.  
 Estienne, Charles, 112.  
 Estienne, Robert, 117, 118, 153.  
 Eynen, (van), 318/  
  
 Farge, Arlette, 18, 22.  
 Fee, Antoine, 134.  
 Félibien, André, 93-96, 98-101, 141.  
 Fénelon, 184, 189, 226, 245, 282.  
 Fèvre (le), Jean, 113.  
 Fernel, Jean, 170.  
 Finkelstein, Norman, 18.  
 Forero, Sabine, 78-79, 271, 306.  
 Ford, Philip, 120.  
 Foucault, Michel, 38, 118, 279, 296-301, 307, 346.  
 François Ier, 134, 141-142, 174.  
 Frapet, Roland, 86.  
 Freud, Sigmund, 31, 39, 211, 266.  
 Fried, Michael, 244.  
 Furetière (de), 31-32, 194, 241.  
 Füssli, Johann Heinrich, 35-36, 305-306  
  
 Gassendi, Pierre, 173, 181, 223.  
 Gautier, Théophile, 250.  
 Gaxotte, Pierre, 211, 278.  
 Gericault, Théodore, 249.  
 Gérôme, Jean-Léon, 320.  
 Gerz, Jochen, 23, 315, 323-326, 329.  
 Ghiberti, 70, 85.  
 Ginzburg, Carlo, 112-113, 133.  
 Giraud, Claude-Marie, 187-189, 193, 196, 199, 203.  
 Godelier, Maurice, 346.  
 Goethe, 53-54.  
 Goodman, Nelson, 319.  
 Goltzius, Hendrick, 175.  
 Gotthelf, Jeremias, 55.  
 Gouhier, Henri, 235.  
 Gramsci, Antonio, 100.  
 Gréco (le), 320.

Greenberg, Martin, 316.  
 Grenier, Catherine, 322.  
 Gretz, Dupuy, 141  
 Grondeux, Anne, 63.  
 Guard, Thomas, 81.  
 Guérin, Michel, 21, 39-40, 47, 319, 348.  
 Guérault, Guillaume, 149.  
 Guidi, Domenico, 176-177, 301.  
 Guillemin, Henri, 199, 212.  
 Guise (de), duc, 154.  
  
 Haelbeck, Jan Van, 194-195.  
 Haefliger, Antoine, 251.  
 Halbwachs, Maurice, 254, 277-278, 280, 282-283,  
 286-296, 300, 302-306, 308-310, 314, 322, 326,  
 329-332, 341, 343, 345, 360-361, 364, 366.  
 Hartman, 283.  
 Hartog, François, 311-312, 340.  
 Hésiode, 56-58, 115, 119, 168-170.  
 Hesse, Hermann, 53-55, 321.  
 Hirst, Damien, 17  
 Hobbes, Thomas, 343.  
 Hodler, Ferdinand, 54.  
 Hölderlin, 157.  
 Homère, 58-59, 114-117, 120-121, 128, 130, 132,  
 139, 146, 156, 165, 318-319, 351-352, 361.  
 Hoog, Emmanuel, 18, 20, 22-23, 254, 268, 324, 330,  
 50-352.  
 Horace, 60, 66, 76-77, 87, 103, 194.  
 Horkheimer, Max, 316.  
 Hosbawm, Eric, 199.  
 Hugo, Victor, 249-250, 268, 304.  
 Huyghe, Pierre, 46, 274-275, 315, 326-330.  
 Huysmans, Joris-Karl, 269.  
  
 Illich, Ivan, 330.  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 28, 189, 318.  
  
 Jauffret, L. F., 162.  
 Jeudy, Henri-Pierre, 19.  
 Jimenez, Marc, 95, 100.  
 Jaisson, Marie, 293, 295.  
 Jollat, Mercure, 44, 108, 110, 112, 137-138.  
 Joukovsky, Françoise, 64, 71-72, 166.  
 Jouanna, Arlette, 152, 154-155.  
 Joyce, James, 144, 152, 157-158, 210.  
  
 Kahn, Didier, 118.  
 Kant, Emmanuel, 235, 245, 247, 290-292, 33, 344.  
 Kassafi, Christine, 58, 60-61.  
 Kattan, Emmanuel, 19.  
 Kemp, William, 114, 152, 153-154.  
 Khnopff, Fernand, 46, 216, 220, 249, 261, 264.  
 Kizny, Tomasz, 341.  
 Kipman, Simon-Daniel, 18.  
 Koselleck, Reinhart, 325.  
  
 Lairesse (de), Gérard, 95.  
 Lallemant, Michel, 281.  
 Lalieu, Olivier, 18.  
 Lamartine (de), Alphonse, 238.  
 La Mettrie (de), Jules Offray, 231, 243.  
 Lankarani, Leïla, 19.  
  
 Langlois, Charles-Victor, 301, 303.  
 Lapierre, Nicole, 17.  
 Laraisse (de), Gérard, 95.  
 Laurens, Pierre, 112, 128, 354.  
 Larran, François, 57-58.  
 Lasch, Christopher, 344.  
 Laurens, Pierre, 122, 128.  
 Lavabre, Marie-Claire, 290.  
 La Rochefoucauld (de), François, 189.  
 Lavisser, Ernest, 301, 309.  
 Le Bon, Gustave, 271.  
 Le Brun, Charles, 177.  
 Le Goff, Jacques, 24, 79, 301, 309, 312, 317, 333.  
 Leibniz, 223, 224-226, 229, 235-237, 288.  
 Lem, Stanislas, 217.  
 Lemnos (de), Philostrate, 116.  
 Lenoir, Alexandre, 189, 208.  
 Léon X (pape), 79.  
 Lepeletier, Louis-Michel, 197.  
 Levi, Primo, 308.  
 Le Roy (II), Guillaume, 134.  
 Lessing, Gotthold Ephraim, 164.  
 Lesueur, Eustache, 94.  
 Littré, Emile, 257.  
 Liuzzi (de), Mondino, 169.  
 Locke, John, 173, 219, 222-227, 229-232, 234-235,  
 237, 241, 247-248, 269, 284, 331, 256.  
 Lorrain (le), Claude, 187, 190.  
 Louis XII, 197.  
 Louis XIII, 161, 194.  
 Louis XIV, 95, 176-177, 178-180, 186, 188, 189,  
 191-200.  
 Louis XVI, 45, 160-163, 190-193, 195-197, 200-  
 201, 206-208, 210.  
 Louis XVIII, 203, 208  
 Lully, Jean-Baptiste, 179, 187.  
 Luys, Jules, 259.  
 Lyotard, Jean-François, 24, 316, 348.  
  
 Machiavel, Nicolas, 23, 85, 97, 148, 152-153.  
 Macpherson, James, 200.  
 Magritte, René, 212.  
 Mantegna, Andrea, 74.  
 Maistre (de) Joseph, 201, 278.  
 Malaparte, Curzio, 105.  
 Malebranche (de), Nicolas, 183-184.  
 Malherbe (de), François, 167.  
 Marat, Jean-Paul, 191, 197, 201-202, 205.  
 Marboeuf, Jean, 326.  
 Marcellin, Ammien, 130-131, 139, 153, 156.  
 Marey, Jules-Etienne, 258.  
 Marin, Louis, 176-179.  
 Marie-Antoinette, 161, 190, 192-193, 195, 205, 207.  
 Marot, Clément, 134, 137.  
 Marot, Jean, 63, 67.  
 Marot, Sébastien, 340.  
 Martin, Jean-Clément, 201, 203.  
 Martin, Pierre, 123.  
 Matta-Clark, Gordon, 315.  
 Mattieu, Jean, 136.  
 Mauri, Fabio, 28-29-30.  
 Mauss, Marcel, 280, 294.  
 Marker, Chris, 32.  
 Marmion, Simon, 62.

Mazarin, 175.  
 Meegeeren (van), Han, 318.  
 Melonio, Françoise, 200, 204, 209, 252.  
 Menestrier, Claude-François, 176.  
 Merdrignac, Bernard, 63.  
 Merleau-Ponty, Maurice, 232-233.  
 Messie, Pierre, 173.  
 Michaux, Henri, 323.  
 Michel, Johann, 25, 43, 155, 163, 211, 341-342, 345-346.  
 Michelet, Jules, 21, 55, 198, 250, 301, 303-304, 309, 363.  
 Michelino (di), Dominico, 74, 75.  
 Middel, Mathias, 344.  
 Mignot, Claude, 141.  
 Millet, Catherine, 99, 321.  
 Mirabeau, 197-202.  
 Mixelle, Jean-Marie, 191.  
 Modena (de) Niccolo, 141.  
 Moreau, Gustave, 16, 43  
 Monier, Pierre, 95.  
 Molinet, Jean, 62, 64.  
 Mollé (le), Roland, 89.  
 Molyneux, William, 232.  
 Montaigne (de), Michel, 172.  
 Montmorency (de), duc, 194-195.  
 Montazami, Morad, 330.  
 Moravia, Alberto, 47, 120.  
 Moreri (abbé), 145.  
 Morin, J. B., 126.  
 Mozart, 54.  
  
 Namer, Gérard, 291-292, 294, 326.  
 Necker, Jacques, 190-191, 199.  
 Néraudau, Jean-Pierre, 59-60,  
 Neri, Phillippe.  
 Nerval (de), Gérard, 251, 254-255.  
 Nora, Pierre, 18, 300-302, 309-313, 317, 331.  
 Nicaise (abbé), 141.  
 Niceron, Jean-Pierre, 112, 126.  
 Nicot, Jean, 31-32, 197-198.  
 Nietzsche, Friedrich, 19-20, 43, 255, 270.  
 Nodier, Charles, 253-254.  
 Nogué, Jean, 302.  
 Noiriél, Gérard, 22, 316.  
 Novalis, 54.  
  
 Ovide, 58-62, 67-68, 78, 80, 103, 132-134, 138, 140-141, 150-153, 157, 167, 170, 180, 268, 348.  
  
 Paccioni, Jean-paul, 241.  
 Palazzo, Eric, 169.  
 Paquelin, Guillaume, 121, 122, 127-128, 131, 157.  
 Paré, Ambroise, 170.  
 Pasquier, Etienne, 154-155.  
 Paulet-Granguillot, 278.  
 Pégyu, Charles, 301, 303-308, 310, 314, 319, 328, 330, 332, 350, 325, 357.  
 Peirce, Charles Sanders, 24.  
 Pelvine, Viktor, 103.  
 Penkc, Charles, 78-79.  
 Perec, Georges, 307-308, 315.  
  
 Periot-Bled, Gaëlle, 307.  
 Perrin, Jean-François, 262.  
 Perthes (de), Jacques Boucher, 290.  
 Pestalozzi, Johann, Heinrich, 54-55.  
 Pétain, Philippe, 326.  
 Petion, Jérôme, 197, 200.  
 Petitfils, Jean-Christian, 196, 203.  
 Pétrarque, 44, 52, 55-57, 64, 68-79, 82, 84, 86, 88, 90-91, 98, 166, 330, 343, 349.  
 Picasso, Pablo, 54.  
 Piles (de), Roger, 93-95, 98, 141.  
 Pindare, 58.  
 Platon, 46, 66, 71, 116, 119-122, 125, 128-131, 139, 169, 172, 309, 332-333, 345.  
 Pline, 88, 93, 95, 111, 116-118, 129, 131, 138-139, 148.  
 Plutarque, 116, 149.  
 Pontizelli, Lazare, 17.  
 Pomian, Krzysztof, 275, 313, 331, 333.  
 Poe, Edgar, 239, 250.  
 Poirier, Anne et Patrick, 17, 35-37, 40-41, 82, 116-118, 297-299, 303, 305-308, 314, 316, 322, 324-325.  
 Poirot-Delpech, Bertrand, 326.  
 Pointaut, 192-193.  
 Polanyi, Karl, 332.  
 Polybe, 116-117.  
 Pomian, Krysztof, 275, 313, 331, 333.  
 Pouspin, Marion, 177.  
 Poussin, Nicolas, 95, 100, 189.  
 Prévost, Bertrand, 306.  
 Peutinger, Konrad, 112.  
 Primaudaye (de la), Pierre, 170-171.  
 Primatice (le), 141-144, 156.  
 Proust, Marcel, 267.  
 Pszoniak, Wojciech, 211.  
  
 Quarfood, Christine, 223.  
 Quéré, Louis, 346.  
 Quinault, Philippe, 179, 187.  
  
 Rabelais, 120, 154, 165.  
 Raphaël (peintre), 79, 101, 164.  
 Rancière, Jacques, 35, 250.  
 Racine, Jean, 187-188.  
 Raynaud, Christiane, 63, 66.  
 Réaumur (de), René-Antoine Ferchault, 189.  
 Redon, Odilon, 239, 240.  
 Reid, Thomas, 231.  
 Reisch, Gregor, 171.  
 Renan, Ernest, 18.  
 Resnais, Alain, 21, 306, 314, 367.  
 Ribot, Théodule, 259-260, 262, 263, 270, 287.  
 Ricoeur, Paul, 19-20, 25, 171, 173, 222, 225-226, 228, 248, 289, 352.  
 Richelet, César-Pierre, 265/  
 Ridolfi, Carlo, 94.  
 Riegl, Alois, 298, 317.  
 Rioux, Jean-Pierre, 323.  
 Ripa, Cesare, 113, 144, 145-149, 177, 182-183, 206.  
 Robbe-Grillet, Alain, 297-298, 306.  
 Robespierre (de), Maximilien, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 211-212.

Robert, Hubert, 204.  
 Rodenbach, Georges, 46, 220, 249, 260-263, 265-268.  
 Roersch, Alphonse, 251.  
 Rolet, Stéphane, 113, 123, 128.  
 Rollet, Sylvie, 314.  
 Ronsard (de), Pierre, 120, 125-126, 149, 157, 166, 174-175  
 Rosenfield, Israel, 18.  
 Rosset, Clément, 218-219.  
 Rouillé, Guillaume, 118, 122-126, 137-138, 174.  
 Rousseau, Jean-Jacques, 180, 199, 201, 205, 221-222, 225, 232, 234, 277-278, 289, 343, 346.  
 Rousseau, Nicolas, 229.  
 Roux, Jacques, 196.  
 Rosso (le), 80, 98, 141-142.  
 Rubens, Pierre Paul, 94, 95, 100, 140.  
 Ruskin, John, 208.  
  
 Saint-Aubin (de), Augustin, 195.  
 Saint-Evremond (de), 251-252.  
 Saint-Just, Louis-Léon, 278-279.  
 Saint-Pierre (de), Bernardin, 242, 246.  
 Saint-Simon, 278.  
 Salomon, Bernard, 44, 52, 80, 110, 122, 124, 129, 134-138, 140, 148, 175.  
 Sand, George, 251.  
 Sandart (von), Joachim, 92, 94.  
 Sandu, Traian, 156.  
 Sambucus, Johannes, 165-166.  
 Sauvanet, Pierre, 319-320.  
 Scarlatti, Domenico, 322.  
 Schefer, Olivier, 24.  
 Scheffer, Ary, 320.  
 Schneider, Norbert, 318.  
 Schnapp, Alain, 185, 195, 209.  
 Schopenhauer, Arthur, 268, 282.  
 Schurr, Gérald, 356  
 Seignobos, Charles, 278, 283, 301, 303, 309.  
 Sènèque, 69, 72  
 Serres (de), Jean, 170-171.  
 Siguret, Françoise, 71-72, 179-180, 187.  
 Simiand, François, 316.  
 Simondon, Gilbert, 330.  
 Simondon, Michèle, 115, 118.  
 Sloterdijk, Peter, 351.  
 Soboul, Albert, 206.  
 Solis, Virgil, 134, 135, 150, 174,  
 Sorel, Georges, 278.  
 Spencer, Herbert, 278, 289.  
 Spengler, Oswald, 53, 351.  
 Stiegler, Bernard, 23, 330, 332, 342, 351.  
 Sully, 191.  
 Supervielle, Jules, 20, 207.  
  
 Tadié, Jean-Yves et Jean-Marc, 19, 40, 240, 248.  
 Taine, Hippolyte, 258, 262, 262, 266, 303.  
 Tasse (le), 179  
 Tavernier, Melchior, 142-144.  
 Taylor, (baron), 253-254.  
 Tarkovski, Andreï, 45, 217-219, 264,  
 Tervarent (de), Guy, 78.  
  
 Terzi, Cédric, 346.268.  
 Texier, Edmond, 251.  
 Théodoric, 55.  
 Théodose II, (empereur), 120.  
 Théophraste, 116-117, 138-139, 148.  
 Thérèse, (sainte), 265.  
 Thierry, Augustin, 309.  
 Thuillier, Jacques, 182.  
 Thulden, Van, 142-144.  
 Tiesse, Anne-Marie, 200,202.  
 Tillet (du), Titon, 188-189.  
 Trouvé, Tatiana, 18.  
 Todorov, Tzvetan, 20, 278, 312.  
 Tocqueville (de), Alexis, 163.  
 Tolstoï, Léon, 304.  
 Tournes (de), Jean, 52, 67, 80-81, 124.134-135, 137.  
 Tournes (de), Jean II, 128-129, 131.  
 Tracy (de), Destutt, 247.  
 Traverso, Enzo, 20-21, 308.  
 Turgot, 190.  
 Urwin, Kenneth, 64.  
 Usher, Philip, John, 151.  
  
 Vaenius, Otto, 140.  
 Van Eyck, 92.  
 Van Mander, Carel, 65, 92-93.  
 Vasari, Giorgio, 23, 44, 53, 55, 66, 68, 85-96, 88-104, 141-142, 174, 316-318, 342-343, 364, 366, 369, 371.  
 Verdier, (du), Antoine, 172.  
 Verlaine, Paul, 250.  
 Verlet, Agnès, 247.  
 Vernant, Jean-Pierre, 169.  
 Vernet, Horace, 243-244, 246, 264.  
 Vernet, Joseph, 251.  
 Veyne, Paul, 316-38.  
 Vinckboons,92.  
 Vincent, François-André,  
 Vidal-Nacquet, Pierre, 17.  
 Vigénère (de la), Blaise, 98.  
 Vinci (de), Léonard, 204-206.  
 Virgile, 59, 64, 68, 70, 75, 84, 134, 172.  
 Voisin, Lancelot, 179.  
 Volney, 204.  
 Voltaire, 180, 199, 201  
 Vouet, Simon, 181-183.  
 Vossion, Louis-Pierre, 257, 259.  
 Voyelle, Michel, 200.  
  
 Wajda, Andrzej, 211-212.  
 Warburg, Aby, 306, 358-359.  
 Weschel, Chrétien, 65, 70, 167.  
 Weil, Simone, 110, 152-154, 156-157, 199.  
 Weinrich, Harald, 19, 116, 144, 182, 222, 230, 270.  
 Wells, Herbert Georges, 352.  
 Willmyen, (van der), 318/  
 Wojtowicz John, 275-276, 326-328.  
 Wolff, Christian, 226, 239-241, 245, 365.  
 Woolley, Alexandra, 178.  
 Yates, Frances, 81, 182.  
  
 Zancarini, Jean-Claude, 97.

Zanguidi, Giacomo, 135.  
Zemmour, Eric, 19.  
Zerner, Henri, 317.  
Zizek, Slavoj, 203, 211.  
Zola, Émile, 99.

# Table des matières

Sommaire.....	p 5
Remerciements.....	p 7
Sur une approche par figures de la mémoire et de l'oubli.....	p 15
<i>La mémoire collective à l'épreuve de l'oubli.....</i>	p 24
<i>L'oubli pensé par formes et par figures : à propos d'une image augustiniennne.....</i>	p 30
<i>Figure et figurabilité : l'Œil de l'oubli.....</i>	p 35
<i>Méthodologie adoptée, dessein de cet ouvrage.....</i>	p 41

## FAIRE MEMOIRE

I. Cette seconde mort.....	p 51
<i>Du « bruit » à la « renommée éternelle ».....</i>	p 56
<i>Influence du pétrarquisme sur l'iconographie du Temps et de la Renommée.....</i>	p 68
<i>Vasari et la « seconde mort » : de l'oubli d'anéantissement à l'oubli d'occultation.....</i>	p 85
<i>Des deux usages de la figure de la « seconde mort ».....</i>	p 102
II. In oblivionem patriae.....	p 107
<i>Un point de départ à l'étude d'un emblème : Erasme et l'adage « Lotum gustavit ».....</i>	p 111
<i>Emblème, image, interprétations : sens et contresens.....</i>	p 128
<i>Des figures de l'amour et du désamour de la patrie.....</i>	p 141
<i>L'oubliance du pays, des formes et des figures.....</i>	p 156
III. « Le pavot croît sur les feuillets du livre de Mnémosyne ».....	p 159
<i>« Sur les voûtes d'airain du temple de Mémoire ».....</i>	p 164
<i>Le temple comme lieu symbolique du kleos.....</i>	p 174
<i>Des hiérarchies dans la mémoire publique : à propos d'un certain médaillon conjugué.....</i>	p 187
<i>De l'oubli impossible à l'impossible retour au passé.....</i>	p 204



## OUBLIER

IV. « Les yeux, comme des phalènes, ont tout oublié ».....	p 215
<i>Le paradoxe de Galatée, ou la figure d'un moi sans souvenirs</i> .....	p 221
« C'est l'onde où tout se noie » : vers le souvenir comme « résurrection ».....	p 238
« On croit sentir tomber la neige noire » : des souvenirs et de leur substitution.....	p 251
<i>De l'oubli d'étourdissement à l'oubli nécessaire : vers un « désir » d'oubli</i> .....	p 268
V. Une tierce mémoire ?.....	p 273
« Ils n'ont rien d'autre à partager que leur humanité ».....	p 277
<i>D'une mémoire des lieux aux lieux de mémoire</i> .....	p 296
<i>L'idée d'une tierce mémoire ou l'art de dissiper le spectacle du passé</i> .....	p 315
<i>De l'oubli de saturation à l'oubli du réel</i> .....	p 330
Conclusions.....	p 337
<i>De la mémoire collective et de la mémoire publique</i> .....	p 342
<i>Apprendre à déplier les figures : bilan et perspectives</i> .....	p 347
<i>Vers une figure de l'oubli sans oublier ?</i> .....	p 351
Bibliographie.....	p 353
Résumés de la thèse.....	p 371
Index des noms propres.....	p 373

