SERGE BOURJEA
Invention de la mémoire

La mémoire est l'avenir du passé.
(Paul Valéry, *Cahier* XIX, p. 163[1].)

pour Ronnie

Le texte littéraire fonctionne comme une mémoire, et l'on pourrait même proposer aussitôt qu'il est « structuré » comme une mémoire. Cette mémoire est de « moi », si l'on admet que tout texte est de quelque façon autobiographique. Mais elle garde également souvenir des événements du monde, qu'ils s'impriment simplement sur sa surface ou se symbolisent dans ses profondeurs. Et le texte en sa limite serait encore cela: un dispositif langagier qui possède la propriété de garder trace de *lui-même*, des différentes stases de son édification… Il faut pourtant préciser aussitôt qu'une telle mémoire caractérise le texte littéraire, et trouve en lui sa propre définition, moins par les contenus objectifs que l'on pourrait y (re)trouver, que par son mode de consignation et d'enregistrement d'un « passé », qui *insiste* plus qu'il n'existe en elle. Cette « façon » qu'a le texte de garder mémoire serait même éminemment caractéristique des différentes époques littéraires ou culturelles où il s'inscrit, au point que l'on pourrait dire que ces époques ont la mémoire qu'elles suscitent, laquelle les caractérise en retour. Chercher à la lettre la mémoire, définir les processus mnémoniques, c'est éprouver de quelle *écriture* sont faits les textes, à quelle « histoire » ils appartiennent en propre.

Prenant pour exemple la vaste mutation de la civilisation à la fin du XIX^e^ siècle, et la littérature que sa « crise » permet de fonder dans l'entre-deux-guerres, on se proposera d'insister sur les deux grandes conceptions mnémoniques qui l'habitent. Ces deux conceptions n'ont que très peu à voir l'une avec l'autre en apparence, mais, dans la réalité, sans se connaître vraiment ou *parce qu*'elles ne se sont pas vraiment connues, elles semblent se lire en permanence l'une l'autre, jusqu'à permettre de définir ce qu'est la littérature moderne ou comment elle fonctionne. Il s'agit de la conception freudienne, d'une part, que l'on évoquera essentiellement dans ses fondements, longuement modulés par la suite, mais jamais remis en cause, tels qu'ils apparaissent au clivage du siècle, dans *L'Interprétation des rêves*.

1. Toutes nos références empruntées aux *Cahiers* sont faites à partir de l'édition en fac-similé du CNRS, XXIX volumes, 1959-1962.

D'autre part, des considérations de celui qui fait volontiers figure d'anti-Freud au XX^e siècle, Paul Valéry, sur quoi on insistera davantage, dans la mesure où sa réflexion est moins connue, mais tout aussi fertile que la précédente. Pour ce faire, on la fera se réverbérer dans l'œuvre de celui dont on oublie trop souvent qu'il fut son contemporain, et qui l'illustre tout autant qu'il en est éclairé en bien des façons: Marcel Proust[2].

Une sorte de *bifrons* se trouve ainsi dessiné: Freud / Valéry-Proust, par lequel se distingue une première image du mémorial moderne.

Mais nous retiendra, au terme, une troisième position qui trouve sa juste place entre celle de Freud et celle de Valéry, position dont on ne dit rien habituellement – ou si peu – et qui serait à interroger au plus près dans l'optique qui est la nôtre. Point aveugle, point d'amnésie culturelle, qu'il conviendrait de révéler dans le cadre d'une *anamnèse* justement: celle d'une origine à partir de quoi a pu se penser l'« histoire » et singulièrement l'histoire de la mémoire: Mnémosyne elle-même, la mère des Muses et de l'« historicité », et du moins ce qu'elle devient dans l'œuvre bien peu connue en France d'Aby Warburg. Pourquoi cette œuvre, capitale en ce que, nourrie des pensées de Nietzsche et de Burckhardt, elle situe d'emblée l'histoire de l'art au sein de l'anthropologie, est-elle si obstinément laissée dans l'oubli de nos perspectives? Est-ce en raison de l'excès qui la caractérise et qui conduisit son auteur en marge de la société, pendant les six années de son internement? Ou est-ce parce qu'elle ébranle radicalement le concept même de mémoire, de sa fonction sociale comme personnelle? Valéry, qui a ses oublis, ne sut sans doute rien de Warburg et ne connut pas sa « Mnémosyne », ni l'immense bibliothèque qui fut installée dès 1933 à Londres. Mais Freud en fut curieux, qui interrogea son confrère et ami Ludwig Binswanger sur l'état réel et les capacités intellectuelles de son patient[3]…

L'intérêt de ce repérage triangulaire, on l'aura compris, sera de mesurer *l'ébranlement conceptuel* qui opère entre ces systèmes d'approche ou de représentation de la mémoire; les uns comme les autres s'appuyant sur des notions voisines sinon identiques, mais dont les définitions ne sont que très inégalement superposables. C'est là ce que Lacan nommerait, précisément,

2. Tous deux sont nés en 1871 et, contrairement à une légende tenace, ils se sont connus très tôt, fréquentant les mêmes salons à Paris, à la fin du siècle. On rappellera notamment que l'un et l'autre furent des membres actifs et amusés de l'Académie canaque des filles Hérédia (1894). Proust, « premier canaque de France », en était le secrétaire perpétuel, alors que Valéry, « caporal de réserve, licencié en droit et poète démissionnaire », l'assistait lors des concours de… grimaces, destinés à départager les nouveaux impétrants.

3. Cf. Sigmund Freud, Ludwig Binswanger, *Correspondance 1908-1938*, Calmann-Lévy, 1995, p. 230-231: « Dans votre établissement se trouve actuellement un homme auquel je m'intéresse, non seulement à cause de ses travaux subtils, mais aussi parce qu'il est le cousin d'une amie très intime… » (Freud, le 3 novembre 1921). La réponse de Binswanger ne laisse que peu d'espoir de guérison de « la psychose aiguë » du patient, mais note le caractère « absolument intact de [s]a logique formelle ».

un *fading*, un flottement conceptuel et il semble qu'il y aurait là, entre Valéry et Freud donc, dans *l'entre des deux*, quelque chose à sauvegarder quant à la mémoire, pour l'analyse de la littérature au XX^e^ siècle. C'est très précisément dans cet « entre », en tout cas, qu'il faudra rétablir ce que Warburg appela une « analyse iconologique », cette histoire de l'art et des hommes conçue comme une mémoire qui *se donne à voir* hors de tout commentaire verbal (hors discours), dans le seul rapprochement et le choc des images subjectives comme des mouvements qu'elles supposent.

Freud et Valéry, ichnographies

La mémoire n'est donc pas une accumulation, mais une construction. Le contenu de la mémoire est acte – événement actuel[4].

La mémoire n'est pas une conservation quantitative – c'est un prolongement de l'être, une modification du champ (territoire) où l'être est possible. Ce n'est pas le même être qui se souvient – mais *un nouveau chemin pour un nouvel être*. La conservation au contraire implique le même être et la même empreinte[5].

Ces textes pourraient être freudiens avant que d'être valéryens. On y distingue en effet les deux directions majeures de l'analyse de la mémoire, entre lesquelles l'analyste comme le poète n'auront cessé d'évoluer. La conception « quantitative », purement physiologique – neuronale, si l'on veut – d'une mémoire conçue comme archive complexe et hiérarchisée. Et une conception « métapsychologique », à penser dans le cadre d'une économie mémoriale que l'on peut qualifier d'énergétique ou de génétique, en ce qu'elle est basée sur un jeu d'opérations et de fonctions différenciées. On insistera seulement sur le fait qu'il n'existe pas de véritable contradiction entre ces conceptions, et qu'elles se développent ensemble dès les premiers ouvrages de Freud, mais aussi fort loin dans son œuvre, comme en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*, et encore en 1925 pour la *Note sur le bloc magique*. On se contentera de rappeler, très sommairement, une certaine évolution de la pensée freudienne et de lui confronter, plus qu'opposer, certaines constatations valéryennes. C'est dès l'ouverture de la réflexion, avec les *Études sur l'hystérie* de 1895 cosignées par Breuer, que la question de la représentation *de* et *dans* la mémoire se trouve posée par Freud, question amplifiée par le grand œuvre personnel par lequel l'auteur eut conscience d'ouvrir de vastes perspectives dans le siècle: *L'Interprétation des rêves* (rédigé dès 1899, mais que Freud voulut expressément dater de l'année 1900). Si la mémoire est au départ conçue comme une vaste archive complexe où les souvenirs se gardent selon des modes variés de classification (chronologie, chaînes associatives, degré d'accessibilité, etc.), une

4. Paul Valéry, *Cahiers, op. cit.*, vol. VIII, p. 402.

5. *Ibid.*, vol. IV, p. 329.

difficulté se fait jour aussitôt, devant l'impossibilité physiologique de trouver et de nommer le ou les lieu(x) d'archivation. Un seul et unique « organe » mémoriel ne pourrait à la fois stocker *et* garder accessible l'ensemble des empreintes correspondant à la multitude des excitations sensibles de la conscience. L'expression fameuse de Breuer, souvent commentée en ce sens, l'aura souligné immédiatement: « Le miroir d'un télescope ne peut en même temps être une plaque photographique. » Comment comprendre, en effet, ce qui est à la fois de l'ordre d'une fonction, c'est-à-dire d'une action et d'un mouvement, et ce qui appartient à la fixité d'un classement, d'une détermination catégorielle?

De là l'idée freudienne qu'il existe au moins deux types de mémoire, ou plus précisément deux *modalités* de l'inscription mémoriale. Une mémoire im-médiate, de faible intensité, correspondant du point de vue topique à ce qui est nommé durant un temps le « pré-conscient », mémoire qui est effectivement celle d'une archive, puisque ses éléments sont susceptibles, au moins pendant une certaine durée de leur survie, d'être actualisés, retrouvés et représentés tels qu'en eux-mêmes. Et une mémoire *de* l'inconscient, dont le fonctionnement est à analyser de façon radicalement différente, dans la mesure où elle est essentiellement caractérisée par le refoulement, c'est-à-dire par le jeu complexe des investissements, désinvestissements, contre-investissements… dont les « souvenirs » sont – voilà le point – en large mesure *reconstitués plus que restitués* à la conscience. C'est l'idée qu'il existe un cheminement mnémonique, caractérisant la mémoire inconsciente, qui prédomine alors chez Freud, dès la théorie des « frayages » par exemple, théorie qui apparaît sans doute dans l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* en 1895, mais que l'on retrouvera, modulée dans une subtile réflexion sur la « trace mnésique », aussi bien en 1920 dans l'approche du *Lustprinzip* que, de façon plus élargie et plus intéressante encore, dans la *Note* sur le *Wunderblock*. Pour ce dernier texte, Derrida aura bien montré qu'il répond au souci d'une représentation de la mémoire, *à la fois* sur le plan physiologique *et* métapsychologique: « La *Note*, signe d'une admirable ténacité, répondra très précisément aux questions de l'*Esquisse*. Le *Wunderblock* […] réalisera l'appareil que Freud, dans l'*Esquisse*, jugeait "pour le moment inimaginable"[6]. »

Or, il est frappant de constater que Valéry, semblant lui emboîter le pas, emprunte le même *chemin* que Freud, use de la même métaphore centrale pour dire que la mémoire n'est un « frayage » *(Bahnung)*, qu'au sens où il s'agit pour elle de « frayer un chemin » *(Bahn)* qui rende possible, non le souvenir en tant que tel, mais sa *réminiscence*. Le poète passe successivement, et à son tour, par les étapes qui furent celles de Freud. Il commence par considérer – et il ne cessera de revenir sur cette considération – que le tissu psychique doit avoir la possibilité de garder trace des sollicitations évé-

6. Jacques Derrida, « Freud et la scène d'écriture », *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, coll. « Points », 1979, p. 298.

nementielles, sous la forme d'« engrammes » et d'« empreintes » (selon les termes qu'il emprunte à la psychologie de l'époque), dont on doit supposer quelque matérialité: à ce niveau d'entendement de la mémoire, engrammes et empreintes constitueraient des *représentations ressemblantes* de la réalité dans le psychisme. Mais Valéry dérive rapidement vers les notions plus subtiles d'image ou de marque « simulacre », au sens où ces images comme ce marquage permettraient à la fois une simulation (une modélisation), et ce que l'informatique moderne appellerait une « émulation » (une représentation en mouvement). Ce sera finalement la *métaphore* du « pas » qui le conduira, à la suite de Freud, vers une théorie de la *trace mnésique* que l'on définira volontiers, ainsi que le fait parfois Derrida, mais comme l'aura fait Michel Leiris avant lui, comme la « piste de chasse »: ce cheminement virtuel que l'on reconstitue selon les indices bien réels des « brisées[7] ». On ne saurait en effet soutenir que l'activité mnémonique puisse se réduire à la restitution pure et simple de « souvenirs », gardés en mémoire comme de simples objets susceptibles d'être invariablement re-présentés à la conscience. On doit supposer une opération beaucoup plus complexe qui présuppose toute *une démarche*, conduisant vers quelque « chose » sans doute (qui serait la « bête traquée » dans la métaphore cynégétique), mais à jamais inaccessible ou toujours dérobée. Ainsi la trace mnésique (inconsciente) s'identifie à un certain parcours (un *tracé*); à un arrangement infiniment variable de frayages (si l'on maintient l'interprétation physiologique); plus précisément à un dispositif séquentiel d'une grande complexité, marqué de résistances et de passages, dans le jeu même d'une in-accessibilité.

Pour caractériser ces parcours, dont le but est moins la restitution d'un vécu objectif que sa *réminiscence* donc (au sens presque platonicien du terme), on utilisera un terme emprunté à Michel Serres: celui d'ichnographie *(ichnos* en grec désignant la trace du « pas », l'empreinte laissée par le pied durant le parcours*)*, comme « ensemble des profils possibles… le possible ou le productible… chaîne complète des métamorphoses du dieu marin Protée[8] ». Comment mieux dire, en effet, le jeu et les enjeux de la mémoire, qu'en nommant ainsi un geste, le mouvement par lequel se désigne une allure, se reconstruit une démarche, puisant en elle-même sa propre finalité? Freud comme Valéry sont bien des « ichnographes » de la

7. Le terme « brisées » est récurrent dans *La Règle du jeu* de Michel Leiris, pour désigner, non le souvenir, mais l'empreinte qu'il a laissée à l'esprit et qui motive la quête autobiographique. Chez Jacques Derrida, on se reportera par exemple à *Feu la cendre* (Éd. Des femmes, 1987, p. 27) pour trouver une remarquable synthèse – très freudienne, nous semble-t-il – concernant la notion: «mais c'est justement ce qu'il appelle la trace, cet effacement. J'ai maintenant l'impression que le meilleur paradigme de la trace, […] ce n'est pas, comme certains l'ont cru, et lui aussi peut-être, la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer, l'amour du pas pour son empreinte, mais la cendre (ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens)».

8. Michel Serres, *Genèse*, Grasset, 1981, p. 41.

mémoire en ce qu'ils notent tous deux, pas à pas, comment le parcours, l'énergie d'un passage ou d'un passement, *créent* le mémorable, *engendrent* un passé qui jamais ne fut vécu en tant que tel.

Divers textes de Valéry seraient susceptibles de le montrer. Nous en choisirons trois, expressément *gradués*, qui notent toute l'importance et la prégnance de la marche *comme métaphore*, dans un discours qui, tout à la fois, cherche à présenter une théorie des opérations mémorielles, et à les illustrer dans le propre sillage de son édification. Le premier prend à dessein l'exemple de la « marche » elle-même, comme « souvenir » d'une expérience acquise qui, sans plus se représenter à la conscience, agit dans les profondeurs de l'être et permet à l'individu de se déplacer comme « naturellement ». Le fragment, emprunté aux *Cahiers*, est d'une grande subtilité et, tout en renvoyant au document original, nous nous contenterons d'en souligner les deux formules emblématiques. « Marcher, c'est se souvenir » indique clairement la réciprocité de cette double opération, et cette évidence que l'acte de « se souvenir », dans sa démarche justement, est proprement une *réminiscence*, le surgissement du « fantôme » du souvenir *(reminiscere*, latin*)*. « La forme du souvenir est forme d'inconscient » établit pour sa part la nécessaire liaison avec l'analyse et montre que le chemin qui relie conscient et inconscient ne peut-être envisagé que sur un plan *formel*, indépendant des contenus psychiques.

On apprend à se souvenir comme on apprend à marcher […]. Marcher c'est se souvenir.
[Ajout, page de droite :] Un homme qui marche, en même temps se souvient et s'accommode / au terrain / – et ce problème si délié se résout naturellement à chaque pas, car il tomberait à chacun s'il manquait de se souvenir ou s'il oubliait de s'accommoder. Et la pensée est de même. À chaque instant, souvenir de choses et souvenir de relations et en même temps adaptation au présent.
Le souvenir est dans la conscience la marque de l'inconscient. La forme du souvenir est forme d'inconscient. De fonctionnement.
Celui qui marche se souvient de savoir marcher – mais ce souvenir n'est pas conscient – on ne se remet pas à l'*époque* de l'éducation de la marche, mais on marche comme si on avait toujours marché – et *de même les mots comme si toujours on les avait sus.* (Mais moins que la marche[9].)

Dans ce fragment, c'est pourtant la dernière comparaison qui retient le plus l'attention. Ce que dit Valéry, ce qu'il ne cessera – mais comme Freud avant lui et au-delà Lacan – de reprendre par la suite, c'est que l'opération de mémoire est bien « structurée comme un langage » ou que, du moins, l'inscription mnémonique est une affaire de *formes langagières*, indépendamment du *quantum* d'affect qui pourrait s'y reprendre dans les phases d'investissement, de contre-investissement ou de désinvestissement dont elle est ou serait l'objet. De là, l'idée centrale chez le poète comme chez le

9. Paul Valéry, *Cahiers, op. cit.*, vol. IV, p. 76-77. Cf. *supra*, p. 9-12, Paul Valéry, « Deux pages du Cahier 1906 ».

psychanalyste, que la métaphore privilégiée de la « trace mnésique » est celle de la « trace écrite »; que la mémoire se conforme à quelque économie scripturale, et qu'il est pleinement légitime, dès lors, de parler d'une « écriture psychique » qui se propose instamment à la lecture et au déchiffrement.

Avec une certaine naïveté ou quelque innocence encore, Valéry constate que sa propre mémoire fonctionne à partir d'« impressions » sans doute (il aura dit, plus haut, de « marques »), mais « isolées », c'est-à-dire détachées de tout contexte particulier. Il précise même que ce sont moins des « idées » qu'il retient en général, que les « manières » de les traiter (leur déplacement et leur formulation, davantage que les informations qu'elles peuvent véhiculer). Plus loin, c'est le rôle mnémonique de certaines formes verbales, et tout particulièrement des « vers » poétiques, qui est analysé au plus près: ces vers ne disent rien en propre, ils ne signifient pas au-delà de ce qu'ils sont, mais détiennent une « autorité », une « vertu singulière », qui les font accéder à une mémoire par ailleurs réfractaire à tout contenu informel ou insuffisamment *formé*. Si les « leçons » furent hostiles au potache, la poésie s'est imposée à sa « faculté conservatrice » sous forme d'un « enregistrement spontané » qui montre bien que ce sont des accents, un rythme, une structure discursive, qui agissent sur elle ou en elle, et la constituent pour ce qu'elle est. Ne reste qu'à préciser (mais la notation est évidemment de la plus haute importance) qu'il ne s'agit pas pour autant d'un automatisme, comme pouvait le laisser entendre l'exemple de l'apprentissage de la marche, mais que la mémoire est agie par le « désir » humain, et que toute réminiscence, quelle qu'en soit la nature, est toujours fondamentalement d'essence *érotique*. Eros ne fut-il pas le fidèle intercesseur de Zeus auprès de Mnémosyne, ne présida-t-il pas à l'enfantement des neuf Muses?

> Ma mémoire est, d'ailleurs, assez particulière. Elle n'a jamais pu retenir que des impressions isolées; ou bien, des idées; ou, de préférence, telles manières de traiter des idées, qui m'ont frappé. […] J'ai gardé deux ou trois cents vers, qui se sont imposés d'eux-mêmes à ma faculté conservatrice, de par leur autorité propre. Cet enregistrement spontané en moi, qui n'ai jamais pu apprendre une leçon, m'a fait soupçonner qu'il y avait une vertu singulière dans la forme de ces vers […]. Mais qu'une certaine structure du discours agisse sur l'organisme de l'esprit et s'y accorde et annexe, et que cette action soit désirable, c'est un fait indépendant de toutes thèses[10]…

Un dernier texte montre enfin l'intégralité du parcours: on le lira de façon strictement freudienne, à la lumière des conclusions de *L'Interprétation des rêves*. Il s'agit d'une sorte de fable-expérience, où s'envisage le « travail » proprement inconscient qu'a pu accomplir une « petite phrase »

10. Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, « Notes », dans *Œuvres* II, Gallimard, « La Pléiade », 1962, p. 1506, 7.

qui a un instant « frappé » l'attention du sujet (le mot « frappé » est important, s'il qualifie une pression, une force exercée sur quelque surface psychique). Ce type d'*impression* se résout en ce qu'il y a tout lieu de nommer une *trace mnésique inconsciente*, tout d'abord définie par Freud comme un « dépôt », un « résidu » sans importance particulière[11]: la petite phrase, peu intéressante d'un point de vue « rationnel », est en effet vite oubliée par le sujet, tout en se gardant secrètement en mémoire, mais sans jamais plus se montrer telle qu'en elle-même. Cette *trace* (au sens chimique du terme) va pourtant, en second lieu, manifester une activité propre, qualifiée d'« inconnue », d'« ignorée » ou encore de « cachée », jusqu'à permettre la formation de nouvelles figures s'imposant à la conscience du sujet: c'est très précisément ce que Freud lui-même désigne, en substance, comme « travail » de l'inconscient, source d'effets et de transformations « surprenantes » dans l'état de rêve, aussi bien que dans celui de veille[12]. Le poète et l'analyste disent ici exactement la même chose, même si le premier se défie encore du trop « fameux inconscient » qui rendit célèbre le second: Mémoire est ce « travail caché » dans « la partie non éclairée de l'être », qui *produit* (et non pas re-produit ou re-présente) un acte de conscience en lieu et place de la trace mnésique, oubliée. Tout juste peut-on sourire des précautions comme de la dénégation valéryennes: si pour lui « tout se réduit à la conscience », cette conscience, « qui est tout », est paradoxalement le produit – par condensation, déplacement et figuration, on le suppose – de quelque « chose » sans nom, dont on s'avoue timidement qu'on pourrait bien la circonscrire, en effet, au titre d'une *fable* de l'inconscient[13].

Une petite phrase est dite devant un Tel. Elle le frappe. Son attention est créée; et pourtant cette phrase ne l'intéresse raisonnablement pas. Il l'oublie. Elle ne s'oublie pas. Elle se perpétue et se régénère en lui sans qu'il le sache. Elle travaille. La voyez-vous dans la partie non éclairée de cet être, devenue attente et activité inconnue. Un jour, elle sortira son effet puissant et inattendu, sans plus se montrer. Il ignorera l'origine de sa nouvelle vigueur. Ce travail caché peut engendrer bien des transformations surprenantes qui paraîtront spontanées. […]
C'est ainsi qu'il faudrait aborder timidement le fameux inconscient. […] Tout se réduit à la conscience. Mais la conscience ne répond pas de son contenu, et on croit remarquer que tout se passe comme si la conscience, qui est tout, n'était qu'un accident par rapport à la génération, au développement, à la combinaison des « choses ». Et ces choses resupposent quelque conscience… La photographie d'une conscience ne suffit pas[14].

11. Sigmund Freud, *L'Interpétation des rêves (Die Traumdeutung)*, PUF, 1976, p. 200.

12. *Ibid.*, p. 432.

13. *Ibid.*, p. 458. Valéry connut-il ce livre? À en juger par son embarras et l'acuité de sa propre réflexion, on ne saurait en douter.

14. Paul Valéry, « Suite », *Tel quel*, dans *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 770-771.

Valéry et Proust, « le puzzle sporadique »

Au plan spécifique de l'écriture, ces considérations permettent de préciser l'instance d'une *mémoire de la littérature*, voisine de celle que décrivent Freud aussi bien que Valéry, pour l'inconscient. La « petite phrase dite devant un Tel », au demeurant, suggère un assez facile glissement vers ce qui peut apparaître comme l'illustration de la théorie valéryenne chez Proust, pour ce qui concerne la célèbre « petite phrase de Vinteuil ». De la même façon que l'on a voulu lire la fable-expérience de Valéry à la lumière de Freud, on pourrait, en effet, lui faire lire à rebours les patients développements de ce qui constitue, pour Swann et le Narrateur, un très remarquable essai sur les rapports de la Musique et de la Mémoire dans *À la recherche du temps perdu*. La sonate et le septuor de Vinteuil, exécutés par le jeune pianiste chez les Verdurin, puis lors des soirées Saint-Euverte, la « petite phrase » à laquelle les réduit trivialement Odette, réfèrent-ils à un souvenir objectif chez Proust? Peut-on en préciser, sans faille, quelque modèle ou une *source*? La consultation de l'énorme littérature critique sur le sujet renseigne: il n'y eut pas, à l'évidence, *une* origine à laquelle se pourraient attacher les divers échos qui nourrissent l'œuvre; *un* épisode dont la nomination expliquerait, sinon épuiserait, la construction verbale qui lui fut conséquente. Ce déterminisme mémoriel, qui réduirait l'écriture au simple commentaire d'un vécu, constituerait même un contre-sens flagrant, une coupable erreur de lecture. L'analyse des modulations et des divers surgissements de « la petite phrase » dans le début de la *Recherche,* la consultation des documents autobiographiques récemment révélés, tendent en effet à justifier les propos de Freud et de Valéry sur les fonctionnements de la mémoire scripturale. Sans doute existe-t-il un point de *départ* (le moment d'une distinction, d'une différence, d'un partage) pour la constitution d'une trace: c'est à partir de Beethoven (dont l'intérêt chez Proust ne fut jamais démenti), mais aussi de Wagner dont l'influence est particulièrement lisible dans *Les Plaisirs et les Jours*, qu'une certaine sensibilité musicale s'est édifiée. Plus tard, très certainement sous l'enseignement de l'ami et compositeur Reynaldo Hahn, cet intérêt s'est déplacé vers des structures mélodiques plus objectives, un style plus dépouillé, et les fragments publiés sous le nom de Jean Santeuil permettent d'identifier, par exemple, le rôle de la *Première sonate pour violon et piano en ré mineur (opus 75)* de Saint-Saëns, il est vrai modulé aussitôt par certaines pièces de Fauré, et quelques considérations sur les virtuosités de Schubert. Mais tout se passe comme si ces sources s'amuïssaient et, proprement, *s'oubliaient* au sein d'une écriture qui se caractérise alors par l'effacement ou l'indifférenciation des marques, et non par leur soulignement ou leur valorisation. La « petite phrase » s'est constituée comme un « reste », a formé ce qu'il y a tout lieu de nommer une *trace mnésique* appelée à permettre, dans l'œuvre, des « effets puissants », mais « sans plus se montrer »; des « transformations

surprenantes », qui laisseront pourtant ignoré tout le travail caché de leur engendrement.

Or, c'est très précisément ce que dit le texte lui-même. La leçon majeure en est moins donnée par Swann que par Odette, lorsqu'elle affirme à son amant: « Qu'avez-vous besoin du *reste*? C'est *ça* notre *morceau*[15]… » Morceau, *chip*, petit rien en effet, ou fétiche sans grande signifiance (dans l'esprit d'Odette la petite phrase se fait dérisoirement « l'hymne national de [leur] amour »); mais « reste » chargé à l'extrême de tout le possible des réminiscences, de toutes leurs inventions à venir, depuis *ce qui n'est pas* une marque, mais son ombre ou son paradoxal souvenir. Souvenir / d'un souvenir, pourrait-on dire de la trace: un « presque rien » qui est encore quelque « chose », hors d'atteinte pourtant d'une nomination ou des formes d'une identification. Proust l'analyse avec toute la subtilité d'un Valéry, et la précision de Freud (le style en plus):

> Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire […] si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. […] tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait[16].

« Impression », incubation cachée, bruissement ou rideau sonore de la phrase (et non retentissement de son contenu), ressurgissement motivé par le désir: tout le travail mnémonique est là, dont on insistera seulement à dire qu'il est paradoxalement présenté selon la *vision* qu'en produit mentalement le sujet. « Il *vit* approcher » est-il dit pour Swann, dans l'instant de la réminiscence de la phrase musicale; et Valéry précisait, dans sa fable, le même paradoxe: « La *voyez-vous* […] devenue attente et activité inconnue. »

C'est sur l'existence d'images mnésiques qu'il faut dès lors s'interroger, sur cette sorte d'*imago* du souvenir (son fantôme, sa survivance imaginaire) à partir de quoi la mémoire semble s'exercer. Comment fonctionne, en effet, la recherche proustienne, la pénétration dans cet « en soi » de la mémoire qui caractérise son œuvre? Il n'est pas suffisant de rappeler, comme nous venons de le faire, à quel point sont erronées les lectures qui

15. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, éd. J.-Y. Tadié, « La Pléiade », 1987-1989, t. I, p. 215 (nous soulignons).

16. *Ibid*., p. 205-208. Ce fragment est sans doute le plus commenté par la critique érudite qui y voit, sans conteste mais à la fois, un souvenir de *Lohengrin* ou du *Parsifal*; une source chez Schubert; quelque chose du Fauré de la *Ballade* (« tonalité rare de *fa* dièse »); et, bien entendu, l'inévitable écho du phrasé de Saint-Saëns. Cf. notamment Claude-Henry Joubert, *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans* À la recherche du temps perdu, Corti, 1984.

s'attacheraient à vouloir restaurer un vécu objectif, les données historiques plus que psychologiques, qui se tiendraient en origine de l'écriture romanesque. Il faut ajouter, comme le font les études les plus récentes, que rien ne ressurgit dans la *Recherche*, rien ne s'y manifeste selon un présent d'autrefois, comme la restitution d'un passé qui se serait conservé miraculeusement intact, jusqu'à l'instant de sa re-présentation. Citons du moins Deleuze, dans le prolongement de sa réflexion sur l'écriture paradoxale, lorsqu'il aborde le problème de l'inscription mémorable chez Proust: « C'est *dans* l'Oubli, et comme immémorial, que Combray surgit sous forme d'un passé qui ne fut jamais présent: l'en-soi de Combray. […] C'est toujours Erôs, le noumène, qui nous fait pénétrer dans ce passé pur en soi, dans cette répétition virginale, Mnémosyne[17]. » Par-delà « l'Oubli » majuscule, se garde donc Mnémosyne, « l'image » qui permet la répétition: mais comment en repérer la trace, et comment en restituer la démarche?

L'appareil mémorial est d'une grande complexité dans la *Recherche*. On notera tout d'abord que Proust semble y avoir reproduit, sciemment ou de façon toute spontanée, un véritable Musée imaginaire, anticipant celui de Malraux, mais bien dans le goût de toute une époque. Le personnage de des Esseintes chez Huysmans, l'ami et le mécène Robert de Montesquiou à la fin du XIX^e^ siècle, plus sûrement encore Jacques-Emile Blanche dans un ouvrage comme *La Pêche aux souvenirs* par exemple, lui ont enseigné le plaisir des copies, les richesses de la représentation multiple, telles que les permettent un certain nombre de techniques « modernes »[18]. Lui-même aura accordé moins d'intérêt aux originaux immuables, qu'aux *possibilités* parfois vertigineuses des reproductions et des répétitions d'images, ou encore au simple engramme des détails, très indirects souvent, empruntés aux œuvres aperçues dans les musées ou les galeries d'art. C'est que l'original ou l'unique, la « véritable » pièce de musée, nourrissent mal l'imagination ou le rêve, et l'on pourrait même dire qu'ils les *stérilisent* à terme. À l'opposé, la mémoire de la littérature qui ne fixe rien, ne garde rien d'intact, a pour fonction et pour effet de permettre la dérive, la variation, l'effacement ou l'oubli, afin que surviennent – c'est là le rôle exact de *l'impression* – des formes nouvelles ou proprement altérées, depuis ce qui se sera irréversiblement « perdu » en tant qu'original. On aura remarqué, tout au

17. Cf. Gilles Deleuze, « La répétition pour elle-même », *Différence et répétition*, PUF, 1969, p. 115. Rappelons que, la même année, paraît *Logique du sens* qui, à propos de Lewis Carroll, mais aussi de Valéry, définit l'écriture comme paradoxale. Il faudrait citer aussi l'admirable *Proust et les signes*, repris dans la coll. « Quadrige », PUF, 1996.

18. La *Recherche* apparaît en fait comme un immense catalogue d'images *rêvées* du passé. C'est ce que laisse attendre, en des termes presque freudiens, un article du *Figaro* en 1907 qui, sous le titre *Journées de lecture*, évoque ainsi ce que l'on pourrait nommer la mémoire *virtuelle* de l'humanité: « Voici que les archéologues et les archivistes nous montrent que rien n'est oublié, rien n'est détruit, que la plus chétive circonstance de la vie, la plus éloignée de nous, est allée *marquer son sillon dans les immenses catacombes du passé* » (repris dans *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « La Pléiade », 1971, p. 925. Nous soulignons).

long de la *Recherche*, l'affirmation chez Swann comme pour le Narrateur de ce goût du multiple et, plus précisément encore, des formes elles-mêmes diversifiées de *la multiplication*: se trouvent valorisées la reproduction du tableau de maître, plus que la toile elle-même figée dans le temps; les scarifications de la gravure et les possibilités de la toreutique, plus que les à-plats de la peinture; la lithographie ou les eaux-fortes parce qu'elles commandent d'oublier l'idée même d'une *originalité* et qu'elles présupposent l'effacement ou la destruction de l'empreinte initiale qui les aura pourtant permises… Sur les murs de la chambre du Narrateur, dans la « salle d'étude » de Swann à Combray, se succèdent non des rehauts ou des estampes, mais de banales reproductions – souvent maladroites, et d'œuvres parfois détruites – de la *Cathédrale de Chartres* de Corot par exemple, ou des *Vices* et des *Vertus* de l'Arena de Padoue, par Giotto. Et si Bergotte l'écrivain (et non Elstir, le peintre) se rend au musée au moment de mourir, c'est moins pour y saisir l'entièreté du tableau de Vermeer, tel que sa mémoire en aurait conservé l'impeccable souvenir, que pour s'y conforter à l'impression d'une *couleur* (et pas même d'une forme), dans l'infime détail du célèbre « petit pan de mur jaune ».

Encore faut-il aller plus loin dans cette considération et dire que ce qui se trouve mis en jeu dans la *Recherche*, ce qui en permet le fonctionnement littéral, n'est pas seulement la diversité des images dérivées ou des échos reproduits, mais *l'énergie même de leur engendrement* comme de leur déploiement. Sans doute s'agit-il là encore d'un trait d'époque, mais Proust tout comme Valéry auront été fascinés par les vertigineuses perspectives ouvertes par la photographie, puis par le cinéma, dans la mesure où ces deux techniques permettent non seulement une re-production quasi immédiate du réel, mais encore la sauvegarde de certains mouvements qui l'animent. Sans faire allusion au daguerréotype qui garda merveilleusement trace des premières silhouettes humaines[19], ni aux clichés qui permirent à Degas de représenter, pour la danseuse ou le cheval, le corps en mouvement, on se contentera de souligner que ce sont bien des photographies, dans la démultiplication des cartes postales, leur divulgation dans l'imagerie populaire, ou encore les illustrations dans les revues spécialisées ou généralistes, qui permettent à Proust de donner présence au « passé », de lui restituer une paradoxale apparence de vie. On pourrait préciser qu'à ce titre la « boîte à Lumière » n'est pas le seul objet de fascination dans la *Recherche,* et que les plaques de la lanterne magique, le relief restitué par le stéréoscope grâce à l'effet de superposition de deux images identiques, mais surtout le kinétoscope et la successivité de ses « prises de vue », offrent à Proust des modèles du fonctionnement mental de la remémoration. Freud s'enthousiasmera

19. C'est sur la photographie historique, intitulée *Boulevard parisien*, prise par Daguerre en 1839, que se saisit pour la première fois une présence vivante: un cireur de chaussures et son client sont restés suffisamment immobiles pour que la plaque métallique en garde la fragile empreinte, alors que le temps de pose, très long, effaçait jusque-là tout mouvement.

pour le *Wunderblock*, qui lui permet de penser en même temps les exigences contradictoires de la mémoire; Proust en retrouve la magie sous des formes différentes, mais dans le fond analogues. Ses longues rêveries sur le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, par exemple, se justifient de cette façon, non parce que le Cabinet se veut un « conservatoire » de la gravure et de son Histoire, présenté selon la chronologie et l'immuabilité des documents d'archive; mais parce qu'il est, dans l'esprit de l'écrivain, un véritable réservoir ou un *vivier* d'images en mouvement: un gisement de formes et de couleurs susceptibles d'intéresser moins le scientifique ou l'historien, que l'architecte d'intérieur ou le simple esthète. Peut-on rêver d'une mémoire plus opératoire de l'art que *le possible* de ces collections couvrant à peu près tous les âges et toutes les civilisations, dont les images (pour l'essentiel photographiques) sont enfouies dans le secret des coffrets, ou de volumes qu'il convient de n'ouvrir que rarement?

Une infinité d'exemples pourraient trouver ici leur justification. Tout en renvoyant au bel ouvrage de Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*[20], on se contentera de rappeler quelques épisodes significatifs de la *Recherche*. Le Narrateur voit-il surgir sa grand-mère? ce n'est pas l'épaisseur vivante de cette présence qui entre dans un processus de sauvegarde, mais tout aussitôt un instantané, une image fulgurante, qui se forme en mémoire et fonde la trace: « Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie[21]. »

De façon réciproque, lorsqu'Odette se sera éloignée de Swann, une photographie, non de la jeune femme, mais d'un personnage de la *Vie de Moïse* de Botticelli, Zéphora fille de Jéthro, fonctionnera comme « déclencheur » du souvenir, et permettra la reviviscence de l'amour perdu. Double indirection de la mémoire: ce n'est pas un être de chair et ce n'est pas une représentation directe qui autorisent la réminiscence, mais un artifice, la trace de l'impression laissée par la vision d'un détail – sur une *reproduction* qui plus est – de la fresque de la Chapelle Sixtine: « approchant la photographie de Zéphora, [Swann] croyait serrer Odette contre son cœur[22] »… À l'inverse, lorsque la réalité physique de l'église de Balbec s'imposera finalement aux yeux du Narrateur, menaçant de ruiner les représentations indirectes qui l'avaient jusque-là séduit, sa réaction est riche d'enseignement: ce processus de réminiscence à l'envers – pourrait-on dire –, possède un côté profondément déceptif qui dévalue, au terme, l'original au bénéfice de ses copies. Si l'émerveillement d'une reconnaissance semble un instant s'imposer, il cède rapidement devant la magie des formes *inventées* ou rêvées dans la mémoire, à partir des *figurations* qui s'y sont au préalable imprimées:

20. Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997.

21. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. II, p. 438.

22. *Ibid.*, t. I, p. 221.

Ce que j'ai vu jusqu'ici c'étaient des photographies de cette église et de ces Apôtres, de cette Vierge du porche si célèbres, les moulages seulement. Maintenant c'est l'église elle-même, c'est la statue elle-même, ce sont elles: elles les uniques, c'est bien plus. *C'était moins aussi peut-être*[23].

Le « bloc magique » de Proust est constitué de cette accumulation d'images superposées, s'estompant, se contrariant et s'enrichissant les unes les autres. L'écriture, à sa surface, invente et nourrit ses formes spécifiques à partir de *l'oubli* en lequel elle tient les originaux disparus (les souvenirs), rendus inutiles ou obsolètes. Ce sont là ce que la grand-mère, dès le début de la *Recherche*, on le sait, appelle magnifiquement « les épaisseurs d'art » ou encore, plus subtilement, le « degré d'art de plus », ce supplément d'une écriture ou d'une récriture, qui congédie ses sources, affirme son autonomie dans l'effacement même de tout ce qui aura pu préexister à cette affirmation. Tous les trésors de la mémoire proustienne, sa capacité d'invention d'un vécu prétendu, qui n'existe que sous les yeux du lecteur, sont à puiser dans ses propos: l'écriture est bien une « ruse », un leurre, qui prêtent à croire en l'être passé de ce qui jamais ne fut en tant que tel; de ce qui, de la lettre, représente un *avenir*, lequel se constituera paradoxalement en un « passé absolu ». La Cathédrale (de Chartres) n'existera jamais aussi intensément que dans la dissimulation et la destruction progressives de son existence, *sous* le tableau de Corot, *sous* la reproduction photographique de ce tableau, *dans* la sensibilité de Swann, trouvant elle-même un écho indirect, par la grand-mère interposée, chez le Narrateur… Ne *reste*, splendide à la surface, qu'une autre cathédrale, mais de mots: celle de la *Recherche*.

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux […]. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs d'art »: au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes-Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelques grands peintres ne les avaient pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus[24].

Nous ne nous sommes guère éloignés de Valéry dans ces rappels proustiens, et l'on pourrait synthétiser leur double *vision* des travaux de la mémoire, dans et par l'écriture, sous l'image à nouveau empruntée à Michel Serres et relative aux « intermittences » des structurations: celle du « puzzle sporadique[25] ». À la métaphore du puzzle *(to puzzle*, en anglais*)*, la

23. *Ibid*., t. II, p. 20.

24. *Ibid*., t. I, p. 39-40.

25. Cf. Michel Serres, *Genèse*, *op. cit*., p. 172 *sq*.

mémoire peut emprunter l'idée du mélange inextricable, de l'amas d'images partielles ou brouillées, qui paraissent permettre de reconstituer une réalité, de rétablir un fragment cohérent d'existence passée. Mais ce puzzle n'est qu'illusion, et les recompositions qu'il autorise, non seulement ne possèdent pas de rapport stable ou direct avec ce qui fut, mais elles se défont sporadiquement, pour se proposer à nouveau, neuves et à chaque fois *différentes*, à la conscience qui cherche à s'en saisir.

C'est bien ainsi que fonctionne la réminiscence chez Proust et pour Valéry. Le Narrateur, pour prendre un dernier exemple dans la *Recherche*, ne parviendra jamais à « retrouver » Albertine par l'effort de sa mémoire: c'est qu'il n'a à sa disposition – c'est que le texte littéraire ne met à notre disposition – qu'une collection de profils possibles[26], de moments séparés, qui permettent de restituer *une* expression dans sa fulgurance, de rétablir fragilement le portrait d'*une* Albertine, mais parmi « les séries » pratiquement infinies qu'une collection de *memoranda* (de traces mnésiques) permet de composer… Il serait ainsi possible de dire qu'Albertine, tout comme les autres personnages de la *Recherche*, est un être en perpétuel devenir, et qu'elle se propose en horizon et non en origine de la mémoire littéraire. Comme *un futur* de la mémoire.

> Je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés, une expression discontinue , (une) simple collection de moments[27]…

Or voici chez Valéry l'équivalent, énoncé sur un plan théorique: un « élément » ou une « parcelle » (entendons une trace), sert d'interface entre passé et présent, et permet le jeu mémoriel identique ou analogue – « car il faut pour que [la mémoire] joue, que quelque élément soit commun au présent et au passé – la plus petite partie ou parcelle y suffit, mais encore faut-il cette parcelle[28] ». Ce après quoi la remémoration, la réinvention, la *création* par la mémoire peut s'effectuer.

Les exemples sont célèbres chez Proust, on en trouverait de tout aussi intenses chez Valéry. Celui-ci, qui à l'âge exact du *Côté de Guermantes*, semble amplifier l'épisode de la petite cuiller: nous en retiendrons le schéma comme exemplaire. Sous le titre « Coups de marteau », Valéry évoque en effet une expérience bien réelle de reviviscence, expressément datée du 3 août 1920, et ancrée en un lieu précis (l'esplanade de Cette, qui ne deviendra Sète que sept ans plus tard), lors d'une circonstance particulière, les préparatifs de la fête foraine du 15 août. Il dit et analyse en même temps le processus:

26. *Profil*: dessin, contour extérieur, silhouette; mais aussi profil psychologique; mais encore et surtout, au sens géométrique, *profil d'équilibre*, structuration d'un être ou d'un objet…

27. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. IV, p. 60.

28. Paul Valéry, *Cahiers, op. cit.*, vol. XII, p. 647.

Coups de marteau
J'entends des coups de marteau, ce 3 août 1920, qui sont, pendant un / n(ième) de seconde, les coups de marteau qui à Cette, vers 1880, bâtissaient les baraques de la foire vers le 15 août.
Le choc d'aujourd'hui frappe sur le bois de 40 ans. Cette restitution naïve semble me dire que l'indiscernable n'a pas de date. La sensation nette et pure d'alliages est sans date. L'âge est l'intervalle des incompatibles. Le choc a éveillé ces baraques de Cette: le rythme a agi. J'ai vu les platanes, les bois, les planches, l'Esplanade – l'ennui, le marché. J'y étais. Peut-être les mêmes coups, il y a dix ans, n'eussent pas rétabli ce passé?
Il faut être distrait pour cela. Se laisser faire. Subir. […] Il a suffi d'un rythme simplicissime. Ce à quoi je ne pensais pas, ce que je ne possédais plus, ce qui était évanoui, et qui eût pu l'être à jamais, s'est ressuscité. *Redivivus*. Si ce phénomène arrivait à l'être tout entier, il rajeunirait. *Il aurait à chaque instant l'âge de la première fois qu'il a perçu la sensation actuelle* […]. J'aurais pu répondre à ces coups de marteau par la seule *réflexion* que c'étaient des coups de marteau, qu'ils me gênaient – etc. J'ai répondu *inexactement*, *globalement*, *en gros*; ce gros, cette surface au lieu d'un point, ce domaine non infiniment petit, contenait des images dont j'ai perçu ensuite, l'âge et le lieu […][29].

La date est donc donnée, qui ancre l'épisode dans le temps: c'est à quarante ans d'intervalle (dix ans plus tôt, le même événement n'eût sans doute rien produit, dit le texte) que le passé reprend vie. Mais cette datation ne doit pas tromper et tout se passe comme si Valéry invitait à se souvenir de la propre formation du terme « date », au sein de la mémoire des mots: *data littera*, la lettre étant donnée. C'est bien une lettre (un *gramme*) qui s'est en effet formée, imprimée, dans l'inconscient du sujet; et c'est une phrase ou un phrasé qui permet d'écrire et de décrire la survenue / du souvenir. Un « choc », le « rythme simplicissime » du martèlement, met en éveil la mémoire et enclenche le processus: une vision s'impose alors et sans doute devrait-on dire qu'elle s'interpose à la conscience *(j'ai vu)*, pour qu'aussitôt et sans médiation possible la sensation de présence s'installe *(j'y étais)*. On précisera qu'il ne s'agit pas à proprement parler du resurgissement d'un souvenir, si le souvenir est cette parcelle effective d'existence qui serait retrouvée et revécue. Le souvenir en lui-même est estompé et il ne garderait, du reste, pas un grand intérêt; il n'est plus « possédé », dit le texte, il s'est au vrai « évanoui » à quarante ans d'intervalle, effacé de la mémoire ou en grand danger d'y disparaître. Ce qui est ainsi nommé « résurrection » est bien de l'ordre d'un *redivivus* (ce que nous traduisons par *reviviscence*), qui ne concerne pas directement le passé, mais bien une sorte de présent éternel, hors date ou comme jeté hors du temps: celui de la sensation pure. Ce présent / passé, cet absolu intemporel de la sensation qui revient spontanément à l'esprit et massivement, *en gros*, est analysé plus sobrement que chez Proust, mais selon les mêmes paramètres: « j'ai vu », et la restitution naïve

29. *Ibid*., vol. VII, p. 569.

(native) des « images » éternise d'un seul coup celui qui songe et se souvient. À la limite – et c'est précisément vers cette limite que tend l'univers proustien –, si l'être tout entier entrait alors en souvenance, il rajeunirait « absolument », se fixerait dans l'intemporalité du moment ressenti, aurait l'âge / sans âge de ses désirs. Il (ré)intègrerait tout entier cette « première fois » de la sensation, qui ne suppose pas de suite ou de développement.

« Mnémosyne » en cela précisément serait retrouvée, celle du moins que Deleuze décrit comme l'objet même et à la fois la source des « répétitions virginales »…

Aby Warburg, « Mnémosyne »

Que dit au vrai Valéry dans les petites phrases étranges par lesquelles nous avons ouvert notre réflexion: « La mémoire […] est un prolongement de l'être […]. Ce n'est pas le même être qui se souvient – mais *un nouveau chemin pour un nouvel être*[30] »? On peut assurément considérer qu'il offre une bonne synthèse de ce que Freud théorise et de ce que Proust illustre dans son œuvre, quant à la mémoire: dans l'acte de se remémorer une inversion s'opère, comme en un miroir (de l'autre côté d'un miroir), qui brouille les perspectives et engendre un nouvel univers. La catégorie du « même » s'ouvre et s'altère; l'ichnographie ne repère pas le même chemin, mais un autre, à la fois différent et analogue; et l'être qui se reconstruit dans le mémorable n'est pas celui en qui se sont gardées des traces de sa vie. Cet être est tout en même temps – laisse entendre la petite phrase de Valéry – neuf et nouveau, *du moins dans le texte où il se réinscrit*. Mais ce que le poète propose est aussi et surtout de considérer que c'est notre conception de la mémoire, la relation que nous entretenons avec ses pouvoirs, qui a changé ou du moins le discours qui en témoigne. En ce sens, ce serait – avec Nietzsche et dans le prolongement de sa pensée – l'avènement d'un homme « nouveau » qui s'envisagerait ici, en un « prolongement de l'être »: un « sur-homme », en quelque façon, livré à lui-même et dans la nécessité de se réinventer, depuis qu'il a prononcé la mort de dieu et considéré que « le ciel est vide ».

De cet autre homme, de sa mémoire paradoxalement vierge et ouverte sur le futur, on trouverait *une image* captivante dans l'œuvre, à bien des égards oubliée, d'un penseur que l'on aimerait situer dans *l'entre*, au carrefour des influences et des conceptions considérées: entre Freud et Valéry, entre Valéry et Proust, chaînon manquant de la pensée mémorable, la réflexion d'Aby Warburg[31]. Lorsque en 1928 à la Bibliothèque Herziana de

30. *Ibid.*, vol. IV, p. 329.

31. À notre connaissance, le seul livre important en France, sur l'œuvre et la pensée de Warburg, est celui de Philippe-Alain Michaud, remarquablement préfacé par Georges Didi-Huberman: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998. Né en 1866 à Hambourg,

Rome, Warburg, un an avant sa mort, donne pour la première fois le nom de « Mnémosyne » à son projet anthropologique, il a sans doute à l'esprit la création d'une « histoire de l'art » d'un caractère très particulier, puisqu'il s'agit d'une « histoire de l'art *sans texte* ». Se défiant des discours, soucieux de soustraire la représentation à l'emprise du verbal, le philosophe propose un atlas d'images et de photographies – d'horizons et de natures extrêmement variés – qui constitue bien une « mémoire » de la création artistique (ses *mémos,* plus que son archive). Pourtant son ambition est également de *donner à voir,* non seulement des « états » (des stases) de la mémoire tant collective que personnelle, mais surtout son fonctionnement: en cela, très précisément, le projet dut retenir toute l'attention de Freud.

Sous cet angle, la pensée de Warburg est relativement ancienne, puisqu'elle remonte à son voyage de 1895 aux États-Unis, dans les états de l'Arizona et du Nouveau-Mexique, à la rencontre des indiens hopis. Vingt-sept ans plus tard, soit en 1923, hanté par ses souvenirs alors qu'il est en proie à de graves troubles mentaux et qu'il séjourne dans la clinique de Ludwig Binswanger en Suisse, le philosophe revient brusquement sur ce voyage, dans une conférence sur le rituel du Serpent *(Schlangenritual)* qui va lui permettre une forme de rédemption personnelle (il quitte la clinique l'année suivante), et la détermination pleine et entière de sa démarche d'historien de l'art. Double démarche ainsi, qui mérite toute notre attention: c'est bien dans l'éloignement sinon l'oubli du souvenir ancien, mais dans sa restauration par-delà le « malaise » ou la « maladie » par conséquent (de soi, de la civilisation), que se caractérise dès lors une pensée de (sa) Mémoire. Warburg *a été* en contact avec une civilisation indienne irréversiblement dégradée, qui a perdu la trace de ses origines comme la symbolique de ses pratiques religieuses ou artistiques, au point de ne plus pratiquer que des « rituels de sauvegarde » qui vont proprement fasciner le philosophe. Dans ces rituels « évidés », largement dépossédés de leurs contenus, il croit *lire* analogiquement, en effet, non seulement la crise des représentations lors de la Renaissance, puis à la fin du XIX^e^ siècle (« crise de l'esprit » dont Valéry et Proust furent, après Freud, d'autres témoins privilégiés), mais également sa propre « critique ». S'ensuit le projet « fou », jamais fixé et dont la clôture d'ailleurs se prévoit comme impensable, d'une mise en mouvement – d'une remise en cause par conséquent – des savoirs humains, de la connaissance objective telle que prétend la véhiculer l'Histoire; et l'essai conséquent de remonter au plus près de ces instants où le travail obscur de la mémoire exige puis *invente* une autre forme de connaissance, un « gai savoir » de quelque façon.

formé par l'École viennoise d'histoire de l'art, Warburg effectue son voyage en pays hopi en 1895-1896. C'est immédiatement après la Première Guerre mondiale qu'il est interné pour 6 ans (1918-1924) à Kreuzlingen et soigné par Ludwig Binswanger. Il reprendra ses activités pour quelques années, avant de décéder d'une crise cardiaque en 1928. La bibliothèque Warburg, de plus de 60 000 volumes, ainsi que les éléments de « Mnémosyne », ont été transférés à Londres, dans l'institut qui porte le nom du philosophe, dès 1933.

« Mnémosyne » *s'imagine*, dès lors, comme un ensemble lacunaire de planches (proprement un « puzzle sporadique »), que Warburg nomme avec humour mais profondeur: « une histoire de fantômes pour grandes personnes » (le terme « fantômes » dit assez l'ombre, l'absence de réalité, l'illusion fantasmagorique du projet). Ces planches sont constituées par des panneaux de bois de tailles variables, recouverts de toile ou de velours noirs, sur lesquels sont posées des « images » (cartes géographiques, dessins originaux, reproductions diverses, photographies, schémas…) destinées non pas à être exposées en tant que telles, mais à être re-photographiées, c'est-à-dire distanciées ou différenciées un peu plus, par rapport à la source ou la donnée originales. Ces ensembles fragmentaires reproduiraient en quelque sorte (et du moins peut-on en induire l'idée chez Warburg) le relief tabulaire des *mesas* gravées de villages *pueblos,* épousant eux-mêmes la roche ou s'incrustant en elle, ainsi que le voyageur en avait remarqué la trace dans le semi-désert du Nouveau-Mexique. Ils donnent en tout cas « l'idée » (l'*eidos*, l'image) de ce qu'est ou devient le « souvenir », dans le sens étymologique de sa « sous-venue », de son resurgissement (de sa résurrection), à l'insu du sujet. Il est pour ainsi dire *visible* que Warburg travaille ici non sur des représentations d'objets et leur inscription stable dans une archive, mais sur des mouvements, des tensions ou des forces qu'aucun acte de conscience ne saurait maîtriser. Dans le jeu des associations provisoires que le scrutateur de ces tableaux (celui qui se souvient) peut effectuer; parmi les anachronismes, les confrontations et les contradictions qu'engendrent ces rapprochements fortuits ou subjectifs, c'est une véritable *déconstruction* de l'espace et du temps qui s'accomplit et, par là même, non seulement la remise en cause de ce qui fut mais également de ce qui sera, en une vertigineuse mise en perspective de l'existence à venir.

En tout point, on peut ici parler d'une mémoire en devenir ou, plus précisément encore et ainsi qu'on le dit du « devoir », d'un *futur de mémoire* pour la littérature.

À ce titre, la toujours vierge Mnémosyne – la Mémoire comme ineffable mère des Muses et origine non de l'Histoire mais de l'historicité – peut bien donner figure à ce foyer central de la pensée où se nouent la théorie analytique, l'interrogation anthropologique sur le « que peut un homme? » et – surtout – l'intention poétique qui traverse la modernité.

Serge Bourjea
Université Paul-Valéry, Montpellier