Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

12 | 2014

Arts de l'oubli

Une danse autour du vide?

Critique de la mémoire collective, formes et figures de l'oubli

Raphaël Cervera

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3875>

DOI: 10.4000/imagesrevues.3875

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Raphaël Cervera, "Une danse autour du vide?", *Images Re-vues* [Online], 12 | 2014, Online since 20 April 2015, connection on 31 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3875> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3875>

This text was automatically generated on 31 January 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Une danse autour du vide?

Critique de la memoire collective, formes et figures de l'oubli

Raphaël Cervera

« La mémoire collective a eu un usage, mais elle n'en a plus »¹

- 1 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 y 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 majeurs². Il existait, évidemment, un usage collectif de la mémoire avant que Maurice Halbwachs n'en eut dessiné les contours. Une certaine plasticité des concepts nous oblige à examiner les relations entre le « dit » et à la « chose dite », entre le « visible » et « l'invisible ». Depuis une trentaine d'années, bon nombre d'articles et d'ouvrages de sciences humaines se sont préoccupés et se préoccupent encore d'Histoire et de mémoire, de mémoire collective. Plus récemment, l'oubli³ a suscité un regain d'intérêt.
- 2 Johann Michel, en affirmant que la mémoire individuelle bénéficie d'une plus longue histoire que la mémoire collective, met en avant une opposition somme toute classique⁴. Quelle place accorder à la mémoire individuelle au sein d'une mémoire collective ? 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 individus⁵. 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 abstrait⁶. Si mémoire collective et mémoire individuelle ne sont plus opposées, c'est donc au profit de la première.
- 3 Une autre tentative de résolution se trouve dans le livre désormais classique de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁷. 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 Michel de « socio-phénoménologique », l'accent est mis sur la dimension intersubjective.

- 4 Enfin, Johann Michel propose quant à lui de penser la mémoire collective comme étant le produit d'une pluralité de mémoires extra-individuelles : mémoire ethnique, associée 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 véritable 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.

Quelques mots sur l'approche dite « négative »

- 5 Une autre optique consiste enfin à mettre de côté la mémoire collective et ses difficultés. Joël Candau, dans un article intitulé *Le partage de l'oubli : lieu d'amnésie et déni commémoratif*⁸, 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 manifeste⁹. Dans cette optique, la mémoire collective trouve son vrai lieu, et c'est une chose « facilement attestée » dans les propositions, et non dans les processus mémoriels eux-mêmes.
- 6 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 pour lui 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, Candau préfère le terme de *sociotransmetteur*, comme « structure des connexions ». Il 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 sédimer ces strates de mémoires disparates.
- 7 Aborder frontalement l'oubli, c'est alors s'écarter d'une idée dominante : pour Candau, « nous vivons à une époque caractérisée par la frénésie commémorative et par la multiplication des lieux de mémoire »¹⁰. 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 ».

L'oubli pensé comme Perte

- 8 L'approche dite « négative » prétend donc faire la critique, sinon l'économie, de la notion de mémoire collective. Qualifiant de « mnémotropisme contemporain » l'approche « positive »¹¹, Joël Candau oppose ainsi un autre type de partage, centré cette fois-ci sur l'oubli lui-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'ait à proprement parler aucun contenu permet inversement de penser ce dernier comme un objet d'étude stable. L'oubli, rendu positif, devient dénominateur commun de tout ce qui a été peu, ou pas, mémorisé, autrement dit perdu.
- 9 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 Halbwachs¹²). 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*¹³ cette fois-ci, développe sa position¹⁴. 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 objets oubliés, non les souvenirs communs de ces objets.
- 10 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 bien entendu que les éléments oubliés le soient. Ce que nous partageons, par contre, 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, autrement dit, leur perte.

L'oubli par excès de mémoire

- 11 En 1999, l'artiste Pierre Huyghe réalise une œuvre intitulée *The Third Memory* (Fig.1). Le film dure un peu plus de neuf minutes. Il s'agit de la reconstitution d'un braquage ayant eu lieu en 1972, et devenu célèbre, par la suite. Comme braqueur, John Wojtowicz y tient son propre rôle, quelques vingt-sept années plus tard. Cette reconstitution n'a rien de gratuit, rien d'anodin ; il s'agit de mettre en scène une autre mémoire, l'événement étant « incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire au non mémorable que peut représenter la personnalité torturée d'Al Pacino »¹⁵. Effectivement, le dit braquage avait fait l'objet en 1975 d'une adaptation

cinématographique avec Al Pacino et John Cazale. Le film de Sydney Lumet, conservé à la Bibliothèque du Congrès, occupe une place particulière dans la « mémoire collective ». Avec *The Third Memory*, il s'agit de mettre à jour la négativité de la mémoire. Si la mémoire collective a eu un « usage »¹⁶, elle n'en a désormais plus. La « mémoire » produite par le film de Lumet s'est substituée à la réalité vécue. Dans ce cas, à peine la mémoire collective est-elle une « mémoire des seules formes d'aménagement du temps libre et du droit à l'information »¹⁷. Ainsi, c'est un trop plein de mémoire qui a mené à l'occultation spectaculaire des faits. Cet excès de parole a produit les conditions spectaculaires d'une « amnésie ». Le renversement est fait.

- 12 Pour Joël Candau, le mnémotropisme est avant tout affaire de pouvoir : 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 raison, sans doute, à la première proposition de l'anthropologue : le partage proposé par *The Third Memory* est peut-être moins celui d'une mémoire que celui d'un oubli. Fort paradoxalement, *The Third Memory* met à jour une occultation, elle révèle au spectateur l'oubli de la réalité même de cet événement¹⁸. Ceci dit, en mettant à jour ce que la mémoire collective avait participé à faire « oublier », le film introduit une forme quelque peu différente de celle de la Perte. Posons ainsi le problème : ici, qu'est-ce qui a été réellement perdu ? Par l'intermédiaire du film de Pierre Huyghe, John Wojtowicz partage bel et bien cet « oubli ». Mais il partage cet oubli pour mieux nous proposer une « troisième mémoire ». En nettoyant l'événement des scories de sa mémoire collective, l'œuvre ne met pas à jour l'irréductibilité de la Perte. Au contraire, *The Third Memory* participe d'un procès de dévoilement.

Fig.1

Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 2 vidéoprojecteurs, 1 synchronisateur, 4 enceintes, 1 moniteur, 2 bandes vidéo, 16/9ème, PAL, couleur, son stéréo (anglais) 9'46, 1 bande vidéo, Pal, 4/3, 22', articles de journaux, 1999

- 13 Dans *The Third Memory*, mémoire collective et oubli collectif se recouvrent étrangement. Il faut ainsi prendre en compte la force d'occultation de la version de Lumet, de la « mémoire collective », pour recouvrir la véritable mémoire des faits. L'oubli n'est pas la condition indispensable de la mémoire, il en est son corollaire malheureux. En opposant la mémoire individuelle à une mémoire collective essentiellement produite par l'industrie du spectacle, Pierre Huyghe met en jeu une forme que nous pourrions qualifier d'oubli par excès de mémoire. Si la mémoire collective conduit effectivement à la falsification, voire l'occultation pure et simple du passé, il est néanmoins difficile de réduire cet « oubli » à la seule dimension de la Perte, puisque Wojtowicz, tout justement, se souvient¹⁹.

L'oubli par méconnaissance

- 14 Soit l'exposition *Mémoire 99*, réalisée à la Villa Médicis en 1999, et deux œuvres remarquables. 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 (Fig.2). Boltanski présente sans hiérarchie aucune la mémoire de la Villa (Ingres y côtoie bon nombre d'« oubliés »), tandis que Mauri, dans une installation, expose des œuvres de Bompiani (entre autres, un autoportrait). 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'une mémoire vive. 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.
- 15 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 :
- 16 « 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 »²⁰
- 17 Si plus personne, 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 s'en occupe ». Ici, l'oubli collectif n'est pas synonyme de Perte ; il s'agit seulement d'un *manque d'attention*.
- 18 Le discours accouche parfois de bizarreries : on lit parfois qu'« un tel est semi-oublié ». De deux 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. 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).

Fig.2

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

- 19 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 le dit 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 *totale*ment effacé des mémoires. Mais si Bompiani était totalement effacé des mémoires, Mauri lui-même ne pourrait le connaître, et par conséquent, produire cette installation! Étrangeté de l'oubli par méconnaissance : c'est le « souvenir »²¹ de Mauri qui nous permet d'affirmer que nous avons oublié. Comme anonyme, Bompiani a tout simplement disparu ; comme artiste, on l'a oublié. En mettant à jour cette forme de l'oubli, Fabio Mauri nous permet de mesurer la défaillance d'un supposé souvenir collectif. L'oubli rend alors compte d'un degré d'opacité au sein d'une mémoire redoublée et jetée, de fait, à la surface du discours. On ne se détache pas si facilement de l'image de la mémoire collective. Si cette métaphore venait *homogénéiser* plusieurs strates de mémoires, l'oubli par méconnaissance, quant à lui, semble *hiérarchiser* ces dernières au sein de ce même ensemble. Cette approche de l'oubli collectif ne fait pas l'économie de son antonyme, la mémoire, peut-être mis à l'écart avec trop de hâte par l'approche négative. Il ne suffit pas d'inverser les tendances, de substituer l'oubli collectif à la mémoire collective, pour retrouver « cette épaisseur des choses » dont parlait Michel Foucault.

L'oubli, ses formes et ses figures

- 20 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 Perte²². Oubli *topographique*, oubli *chosifié* : s'il y a plusieurs formes de l'oubli²³, il existe aussi de nombreux *tropes*²⁴. 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 serait-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 figure*²⁵, et cela dans le discours, dans les arts visuels ou dans les arts plastiques. Les figures littéraires de l'oubli ont été étudiées²⁶. Qu'en est-il des figures spécifiquement *plastiques* 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 ce 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*, 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 ». Il est difficile de ne pas voir dans cette œuvre une figure spécifiquement *plastique* de l'oubli. Il semble donc que les artistes aient « donné corps » à quelque chose. *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 un parc : stèles, inscriptions, fragments. Autant, peut-être, de figures *paradoxaes* de l'oubli.

Un exemple : à propos d'une impossible sculpture de l'oubli

- 21 Le discours double les formes : un œil semble nous regarder autant que nous le regardons. On pense à un morceau de visage. C'est presque un morceau de sculpture²⁷; la glace, qui recouvrait ce bloc, aurait subitement fondu. C'est dans la verdure des jardins de Chaumont 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. 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). Mémoire et oubli, deux fragments d'une sculpture titanesque ? Sculpture imaginaire, dans ce cas : fragments, ces sculptures ne peuvent être que des parties de *rien*. Mais ces supposés fragments ont un nom : œil de l'oubli, œil de la mémoire (Fig.3 et Fig.4). Ce sont deux yeux vus. On devine malgré tout que cette disjonction est une mise en scène²⁸ : 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 montré²⁹ : ce qu'il appelle le « régime esthétique » classique a cela 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 fragment. Mais dans ce cas, c'est moins l'esthétique du 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 »³⁰, comme le rien d'une non-œuvre, qui en arrière-fond ferait totalité. Pas un fragment mais un œil, singulièrement détaché de rien, donc pas détaché du tout.

Fig.3

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

- 22 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. Nous voyons le travail d'Anne et Patrick Poirier avec les yeux de Füssli³¹. 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 ».

Fig.4

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

- 23 Le titre vient *a priori* légender. 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, nous voyons du lointain et non du proche. L'Histoire de l'art regorge d'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 pousse 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 oubli 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.
- 24 Voici 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 oubli. C'est un œil, et parce que c'est un œil c'est une partie de quelque chose. Voilà 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. Le titre de l'œuvre 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 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.

« Incarner l'irréalisé »

- 25 Dans les jardins de Chaumont, 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 »³². L'œuvre *La Capella*, réalisée en 2010 et installée également dans les jardins³³, se présente comme « de grands fragments de pierre blanche (marbre) tombés au sol, comme écartelés, effondrés selon un dessin précis »³⁴, traces d'un « petit édifice (chapelle ? Oratoire ? Ermitage ?) jusqu'alors introuvable »³⁵. Sur ces stèles, donc, sont inscrits les mots REVE/OUBLI/EMOTIONS/PASSIONS..., vestiges imaginaires d'un culte et paradoxales « mémoires oubliées ».
- 26 Souvenons-nous de ces lignes de Maurice Blanchot :

« L'oubli, en chaque événement qui s'oublie, et 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 »³⁶
- 27 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 ? »³⁷. 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* (Fig. 5 et Fig.6), 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 à nouveau la pierre fait signe. Ce signe-là est donc celui d'un « petit édifice », édifice jusqu'alors « introuvable ». *La Capella* entrelace les mots et la matière.
- 28 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).

Fig.5

Anne et Patrick Poirier, *La Capella*, installation, marbre arabescato de Carrare, pierre volcanique, 600x400x300, 2010.

Fig.6

Anne et Patrick Poirier, *La Capella*, détail.

Prendre en compte la figurabilité

- 29 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 qu'on le veuille ou non s'entrelace avec le dicible. 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)³⁸. Que l'oubli soit présent ou non dans une œuvre après que l'on lui ait donné figure est une manière de mal poser la question. 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 vie³⁹, c'est travailler avec la mémoire et l'oubli eux-mêmes, et cela au moins autant qu'avec la roche ou le bois. Tout cela ne fonctionne-t-il pas comme un formidable dispositif de figuration ? Il y a de l'Alexandre Blok dans ce jeu 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
Incarnier l'irréalisé »⁴⁰

- 30 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 d'ailleurs difficile d'aborder 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 »⁴¹. 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, en quelque sorte « infiguré » ?
- 31 Freud, toujours à propos de l'interprétation des rêves, observe qu'« une fois que la pensée de rêvée, 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 [...] »⁴². S'il ne faut pas, évidemment, 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. Ainsi, la rencontre décrite par Blanchot entre l'oublieux et « la possibilité que toute parole soit oubliée » est déjà une figure⁴³. Il y aurait donc des figures *littéraires* de l'oubli, comme il y aurait des figures *plastiques*, *sculpturales*, ou bien *visuelles* de celui-ci. Ces figures sont autant de « points de contact » dont nous avons besoin pour nous figurer le travail de l'oubli.

Des « formes » aux « figures »

- 32 Une scène fameuse du film *Casablanca* : un pianiste noir, que l'on retrouve plusieurs fois dans le film, joue à la demande de l'un des personnages le morceau *As time goes by*. S'ensuit un plan rapproché sur le visage d'Ingrid Bergman (Fig.7), son personnage est le commanditaire du morceau. Il ne s'agit pas de représenter la nostalgie comme on représenterait une chose absente ; non seulement celle-ci n'est pas palpable et encore moins dissociable du sujet mélancolique, mais elle est singulièrement présente à l'image. Le personnage demande donc un morceau bien précis, *As time goes by*. A ce degré de l'intrigue, nous ne connaissons pas l'objet de cette nostalgie, mais voyons celle-ci littéralement *figurée* à l'écran. C'est le titre qui nous permet de mieux voir : non pas simple tristesse, mais nostalgie. Nous sommes en-deçà d'une psychologie, puisque nous ne connaissons pas l'objet de cette mélancolie. Si nous le supposons peut-être, il reste que le visage d'Ingrid Bergman sert de support, permet de figurer cette nostalgie présente dans le titre-même du morceau. On peut avancer sans trop de risque qu'il ne s'agit pas d'une nostalgie réelle mais de sa mise en scène filmique. Cet épisode s'inscrit dans un contexte diégétique, de même que les Poirier introduisent du récit dans leurs œuvres. De même, mémoire et oubli s'incarnent⁴⁴ dans plusieurs figures. Une vanité⁴⁵ exposée dans la chapelle du château, cerveau littéralement creusé par les ruines, renvoie ainsi à une conception topographique de la mémoire. 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.
- 33 Ces œuvres mettent donc 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* (le passé des deux protagonistes du film *Casablanca*, l'œil recouvert par la glace puis découvert par la suite, une cité disparue) écartés, il nous reste cet entre-deux, ce *geste* consistant à donner figure à une abstraction.

Fig.7

Deux photogrammes tirés du long métrage *Casablanca*, réalisation Michel Curtiz, 1942.

- 34 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. « Découvert », *L'Oeil de l'Oubli* n'a pas été déplacé ; il a échappé aux dispositifs de préservation, dispositifs pourtant caractéristiques d'une époque où la globalisation 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 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 temps⁴⁶ 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'oubli⁴⁷ ». 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'Oeil 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 »⁴⁸. 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. Enfin, 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.

- 35 L'étude des formes et des figures de l'oubli n'aura été possible qu'au prix d'une remise à plat de ces deux idées problématiques que sont la mémoire et l'oubli collectif. Il semble d'ailleurs que les formes identifiées de l'oubli ne relèvent pas d'un même « engagement ontologique ». Certaines entretiennent des relations étroites avec la mémoire physiologique. D'autres sont des tropes. Penser une positivité de l'oubli ressemble à une danse autour du vide⁴⁹. A sa manière, l'artiste peut toutefois lui donner forme ; mieux : il peut lui donner *figure*. Ces tropes ne sont pas les pales reflets d'une réalité de l'oubli rendue à peine accessible à la parole ; ils en sont ses paradoxales « mises en figure ».
-

BIBLIOGRAPHY

- Augustin, *Confessions*, Ed. Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque Augustienne », 1962.
- Auge Marc, *Les Formes de l'oubli*, Ed. Payot et Rivages, Coll. Rivages poche, Paris, 2001 pour l'édition de poche.
- Baudelaire Charles, *Oeuvres complètes*, Editions du Seuil, 1968.
- Blanchot Maurice, « L'oubli, la déraison », paru dans la *Nouvelle Revue Française* en 1961, in *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault : Regards critiques 1961-2011*, Editions des Presses universitaires de Caen, Collection Regards critiques, 2011.
- Blok Alexandre, *Le Monde Terrible*, Ed. Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2003.
- Candau Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Coll. Cursus, Ed. Arman Colin, Paris, 2005.
- Freud Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Ed. Presses universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2012
- Freud Sigmund, *Oeuvres complètes*, volume V, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 2012.
- Halbwachs Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Ed Puf, Colle. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1952
- Huygue Pierre, *The Third Memory*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.
- Le Goff Jacques; *Histoire et mémoire*, Ed. Gallimard, Coll. Folio histoire, Paris, 1977.
- Michel Johann (dir.) *Mémoire et histoires*, Ed. Pur, Rennes, 2005.
- Poirier Anne et Patrick, *Petit guide à l'usage des visiteurs*, Editions Thalia, Paris.
- Poirier Anne et Patrick, *Vertiges/vestiges*, Editions Gallimard, Paris, 2009
- Ricoeur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Coll. Essais, 2000
- Weinrich Harald, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Editions Fayard, 1999.

NOTES

1. Pierre Huygue, *The Third Memory*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000, p 54.

2. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Coll. Folio histoire, Paris, 1977.
3. Harald Weinrich, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Fayard, 1999.
4. Cf. *Mémoire et histoires*, direction Johann Michel, « Esquisse d'une socio-phénoménologie historique de la mémoire collective », Pur, Rennes, 2005.
5. « 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*, Puf, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1952, p. 8.
6. « 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 dominante de la société. », souligné par nos soins, *Ibid*, p. 7.
7. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Coll. Essais, 2000
8. http://www.avinus-magazin.eu/html/candau_-_le_partage_de_l_oubli.html
9. 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 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*.
10. http://www.avinus-magazin.eu/html/candau_-_le_partage_de_l_oubli.html
11. Comprendre ici, celle entendant résoudre l'opposition entre « mémoire collective » et mémoire individuelle.
12. Conf. la conclusion des *Cadres sociaux de la mémoire*, très claire à ce sujet.
13. Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Coll. Coursus, Arman Colin, Paris, 2005.
14. *Ibid*, p. 92.
15. Pierre Huygue, *Op. Cit*, p. 54.
16. *Ibid*, p. 54.
17. *Ibid*.
18. Recouverte, pour paraphraser le situationnisme, de sa « forme spectaculaire ».
19. Dans cette optique, ce n'est pas seulement l'usage spectaculaire de la mémoire collective qui produit les conditions de l'oubli. C'est la mémoire collective elle-même, dévoyée, désormais sans usage, qui occulte la mémoire « véritable. Cette critique radicale de la mémoire collective nous semble toutefois ambiguë. D'une part, en rejetant en bloc l'« outil » mémoire collective, l'on risque, *in extenso*, de ne considérer comme seul légitime le témoignage isolé, et cela au détriment de toute forme de *communication* du souvenir ; d'autre part, le refus en bloc d'un concept, et cela, même sous le vocable critique du situationnisme, ne participe-t-il pas, paradoxalement, de cette même entreprise de subversion des « possibilités même de communication », « détruisant, selon

Christopher Lasch, la mémoire collective, en remplaçant les autorités auxquelles il était possible de se fier par un star-system d'un nouveau genre [...] ? Sans doute faudrait-il poser en premier lieu la question suivante : cette mémoire collective « spectaculaire » en est-elle véritablement une, *puisque aucun véritable souvenir n'est partagé* ?

Voir Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Climats, Castelnau-Le-Retz, 2001, p. 56.

20. E. M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, p. 24. Souligné par nos soins.

21. Les guillemets sont importants : contrairement au cas de John Wojtowicz, il s'agit moins d'un souvenir individuel (mémoire épisodique), que d'un *savoir* transmis (mémoire sémantique).

22. Telle qu'on pourrait l'imaginer en faisant fonctionner mémoire collective et mémoire individuelle strictement de la même manière.

23. Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Payot et Rivages, Coll. Rivages poche, Paris, 2001 pour l'édition de poche.

24. Harald Weinrich, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Fayard, 1999.

25. Nous réservons le terme « figure » aux productions plastiques, poétiques ou visuelles. Le terme « forme », proposé par l'anthropologue Marc Augé, nous semble plus « générique ».

26. Par Harald Weinrich, entre autres.

27. Anne et Patrick Poirier, *L'Oeil de l'Oubli*, 1966, marbre arabescato de Carrare, 150 x 130 x 100 cm.

28. Pour plus d'informations sur cette « mise en scène », consulter le *Petit guide à l'usage des visiteurs*, Anne et Patrick Poirier, Thalia, Paris, 2010. Dans ce guide, *l'Oeil de l'Oubli* est étrangement nommé *Oeil de la Mémoire*; *l'Oeil 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 *Oeil de l'Oubli* et *Oeil 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>.

29. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008.

30. Anne et Patrick Poirier, op. cit., p. 29

31. Nous « paraphrasons », bien-sûr, Georges Didi-Huberman.

32. Anne et Patrick Poirier, op. cit, p. 71.

33. Anne et Patrick Poirier, *La Capella*, 2010, marbre arabescato de Carrare, pierre volcanique 600x400x300 cm.

34. *Ibid.*, p 67.

35. *Ibid.*, p 67.

36. 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*, Editions des Presses universitaires de Caen, Collection Regards critiques, 2011.

37. *Ibid.*, p. 53.

38. 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 ?

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

40. Alexandre Blok, *Le Monde Terrible*, Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 2003.

41. Sigmund Freud, *Oeuvres complètes*, volume V, Presses universitaires de France, Paris, 2012, p. 29.

42. Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2012, p. 385.
 43. Marc Augé, dans les *Formes de l'oubli*, un texte remarquable, 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.
 44. 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/vestiges*, Editions Gallimard, 2009.
 45. *Vanitas*, bronze nickelé, verre, miroir, 25x25x100, 2009.
 46. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Ed. Kissinger Publishing, 2010, p. 47
 47. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Editions du Seuil, 1968, p. 611.
 48. Anne et Patrick Poirier, op. cit, p. 47
 49. Le mot est d'Elisabeth Magne.
-

ABSTRACTS

Critique of the notion of collective memory echoes in Pierre Huygue's work, *The Third Memory* (2000). We also find this reflection on memory, on its deficiencies and its excesses, in the work of the artist Fabio Mauri. Therefore, while studying those several figures of oblivion, we seek to question the ontological aspect of collective oblivion. The second part intends to analyse Anne and Patrick Poirier's work, *L'Oeil de l'Oubli*, realized in 1996 and set up in 2010 in Chaumont's castle gardens. In the wake of an observation by Damien Sausset, one can consider that the artists produce here « incarnations ». *L'Oeil de l'Oubli* is a paradoxical fragment, a fragment for a fragment, since it only refers to an « almost nothing ». We use the Freudian notion of « consideration of figurability » (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) a starting point to conduct several analysis of plastic figures of oblivion. In other words, we make a shifting from a psychological figurability to a plastic figurability. Over the course of the analysis, other figures of oblivion are circumscribed in this way.

La critique de la notion de mémoire collective trouve un écho dans l'œuvre *The Third Memory* de l'artiste Pierre Huygue (2000). Cette réflexion sur la mémoire, sur ses insuffisances et sur ses excès, nous la trouvons également dans l'œuvre d'un artiste tel que Fabio Mauri. Il s'agit donc, en examinant ces quelques figures de l'oubli, de remettre en question le caractère « ontologique » de l'oubli collectif. Dans une seconde partie, nous proposons d'étudier une œuvre d'Anne et Patrick Poirier, *L'Oeil de l'Oubli*, réalisée en 1996 et installée en 2010 dans les jardins du château de Chaumont. Dans le sillage d'une observation de Damien Sausset, nous pouvons dire que les deux artistes produisent ce qu'il y a tout lieu d'appeler des « incarnations ». Car *L'Oeil de l'Oubli* est un fragment paradoxal, un fragment pour le fragment, puisqu'il ne ramène pas à autre chose qu'à un presque rien ». En partant de la notion freudienne de « prise en compte de la figurabilité » (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), nous examinons plusieurs figures plastiques de l'oubli. Autrement dit, nous opérons un déplacement, de la figurabilité psychique à la figurabilité plastique. De cette manière et au gré de l'analyse, d'autres figures de l'oubli seront ainsi délimitées.

INDEX

Mots-clés: Fragment, figurabilité, incarnation, mémoire collective, perte

Keywords: Fragment, figurability, collective memory, loss

AUTHOR

RAPHAËL CERVERA

Agrégé d'Arts plastiques, il enseigne actuellement dans le département des Hauts-de-Seine. Il termine en parallèle une thèse de doctorat consacrée aux figures de la mémoire et de l'oubli dans les arts visuels, sous la direction de Pierre Sauvanet, à Bordeaux III Michel de Montaigne.