

Les arts et la question de la mémoire : de l'oubli au témoignage

Laurence Bécel

Hélène Lecossois

« *But how is it
That this lives in thy mind ?
What seest thou else
In the dark backward and abysm of time¹ ? »*
William Shakespeare, *The Tempest*, (Acte I, scène 2, v 48-50)

Les articles réunis dans ce numéro de la revue *Quaiïna* sont le fruit des travaux menés lors de deux journées d'étude interdisciplinaires, organisées en 2015 dans le cadre du projet de recherche régional des Pays de la Loire, FAMAH (La Fabrique de la mémoire : entre art(s) et histoire² ». Les deux journées d'étude se sont intéressées à la manière dont les arts, dans toute leur diversité (littérature, arts visuels, arts du spectacle, etc.), s'emparent de la question de la mémoire et mettent en lumière les modalités souvent problématiques de la construction mémorielle. La première de ces journées était consacrée aux oubli(é)s de la mémoire collective³, la seconde au(x) témoignage(s) du conflit politique dans les arts⁴.

Si l'histoire et la mémoire entretiennent des rapports conflictuels et soulèvent des questions épistémologiques différentes, elles ont néanmoins en commun d'interroger le rapport du présent au passé et de proposer des représentations, des mises en récit du passé. Les événements que l'histoire officielle célèbre, en particulier lors des cérémonies de commémoration d'État, visent à gommer les dissensions et à encourager l'identification d'une communauté (nationale) à des valeurs communes. Même si elle ne fait pas forcément

¹ « Mais comment se fait-il/Que cela vive dans ton esprit ? Que vois-tu d'autre/Dans le recul obscur et l'abîme du temps ? ». Voir SHAKESPEARE, William, *Œuvres Complètes VII*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2016, p. 1071.

² Pour une présentation détaillée du projet, labellisé par la MSH Ange-Guépin (Nantes), voir http://www.msh.univ-nantes.fr/66090021/0/fiche___article/

³ La journée d'étude, « Les arts et les oubli(é)s de la mémoire » s'est tenue à l'Université d'Angers le 5 juin 2015. Elle était organisée par Renaud Bouchet (CERHIO, Le Mans), Erich Fisbach (Labo 3L.AM, Angers), Hélène Lecossois (Labo 3L.AM, Le Mans), Delphine Letort (Labo 3L.AM, Le Mans), Stéphane Tison (CERHIO, Le Mans).

⁴ Cette seconde journée d'étude, « Témoigner du conflit politique dans les arts », organisée par Laurence Bécel et Hélène Lecossois, toutes deux membres du Labo 3L.AM, a eu lieu le 3 novembre 2015 à l'université du Maine, Le Mans. Elle s'est clôturée par une lecture / performance d'une sélection de poèmes d'Anne Waldman à la Bibliothèque universitaire.

consensus, cette histoire officielle n'en contribue pas moins pour autant à façonner la mémoire collective.

En marge de l'histoire officielle s'écrivent d'autres histoires. Ces histoires alternatives mettent au jour les lacunes, failles et autres dysfonctionnements de la mémoire dominante et en signalent, par exemple, l'excès ou le manque de mémoire. Paul Ricœur identifie ces abus comme des pathologies de la mémoire collective : « [...] Ce qui, dans l'expérience historique fait figure de paradoxe, à savoir *trop* de mémoire ici, *pas assez* de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de la compulsion de répétition et finalement se trouve soumis à l'épreuve du difficile travail de remémoration⁵ ». Ricœur emprunte là des concepts à la psychanalyse pour établir un parallèle entre mémoire individuelle et mémoire collective et penser la transition de l'une à l'autre. L'élaboration du collectif à partir de l'individuel pose toujours problème en ce qu'elle court le danger d'évacuer le politique et de ne pas prendre en considération la relation de l'individu à l'histoire sociale⁶. Par le lien qu'ils établissent entre l'individuel et le collectif, l'intime et le politique, par le croisement qu'ils opèrent entre expression privée et expression publique, les arts s'avèrent souvent être les vecteurs privilégiés de cette transition.

Nombre d'œuvres d'art peuvent, en effet, être appréhendées comme des mises en garde contre les abus de la mémoire collective. Et nombreux sont les artistes qui, à travers leurs productions, font entendre d'autres voix, contestent les versions normalisées du passé et dénoncent les stratégies de l'oubli, ou au contraire de remémoration forcée. En jetant un nouvel éclairage sur le passé et sur la façon dont il a été construit, ces œuvres d'art ouvrent grand le champ des possibles. Par l'alternative qu'elles proposent, elles invitent à repenser non seulement le rapport du présent au passé, mais aussi à l'avenir.

Les oubli(é)s de l'histoire se manifestent par des résurgences comme par des silences, points d'achoppement entre mémoire officielle et mémoire vernaculaire. Souvent produits par les minorités qui font entendre un point de vue dissident à travers un mode d'expression

⁵ RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 96.

⁶ La question de la légitimité de la transposition des catégories de la psychanalyse à la mémoire collective et à l'histoire fait d'ailleurs partie de celles que pose explicitement l'ouvrage de Ricœur. Ricœur répond à cette question en invoquant « la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire » qui justifie selon lui, « l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective ». Il poursuit : « On peut parler non seulement, en un sens analogique mais dans les termes d'une analyse directe, de traumatismes collectifs, de blessures de la mémoire collective ». RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 95.

Pour une autre approche du parallèle souvent établi entre traumatisme individuel et traumatisme collectif, en particulier dans les discussions sur les effets de la colonisation, voir, par exemple, LLOYD, David, *Irish Times : Temporalities of Modernity*, Dublin, Field Day, 2008, 25-26.

contestataire ou qui utilisent les histoires (chantées, représentées, jouées, racontées) pour transmettre et partager les événements d'une mémoire collective, les arts permettent de rendre visibles des expériences que l'histoire officielle s'est évertuée à effacer. L'inscription du sujet dans l'art vise aussi à lui donner une place dans l'histoire.

Lorsqu'elle témoigne de conflits déchirant l'espace public, l'œuvre d'art affiche sa dimension politique et historique. Ce faisant, elle pose avec acuité la question du positionnement de l'artiste par rapport à son sujet conflictuel, indissociable de la question des formes artistiques mobilisées pour témoigner. Par exemple, les gravures de Francisco de Goya regroupées dans « Les Désastres de la Guerre » semblent nous confronter à la guerre en reproduisant la propre confrontation de l'artiste à cette violence qu'expriment le trait acéré et l'absence de couleur. D'autres œuvres, en revanche, sont structurées par l'ironie. La parole testimoniale peut aussi être marquée par une forme de détachement, de mise à distance. On pense à certains dispositifs qu'élabore Bertolt Brecht dans son théâtre épique, qui, « réduit à sa plus simple expression, [...] se présente comme un *appel à témoins* »⁷.

Lorsque, dans sa recherche sur l'éthique et le témoignage, Giorgio Agamben se penche sur l'œuvre de Primo Lévy, il met en lumière la schize ou le dédoublement nécessaire du « rescapé », de celui qui témoigne des horreurs qu'il a vécues⁸. Le témoin, au sens du latin *testis* c'est-à-dire « à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige » ne témoignera pas de la même manière que la personne que le latin désigne par le terme de *superstes*, à savoir celle ou « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner⁹ ». Si le témoignage relève d'un « pacte référentiel » qui garantit au récipiendaire une « histoire vraie¹⁰ », l'art ne se préoccupe pas pour autant de rendre les faits de façon neutre ou objective. Il ne s'agit pas, comme dans le cas du procès évoqué par Agamben, d'établir la vérité. L'art testimonial vise, en revanche, à restituer des vérités affectives, émotionnelles multiples, vérités qui, sans cette forme d'expression, sombreraient dans l'oubli.

⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du Conteur » in BANU, Georges, NAUGRETTE, Catherine et SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 14.

⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Pierre Alferi (trad.), Paris, Éditions Payot et Rivages, 1999.

⁹ *Idem*, p. 17-18.

¹⁰ FOREST, Philippe, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in BOUJU, Emmanuel (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 214.
Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/33158>>.

En portant à la connaissance du plus grand nombre un événement important, souvent de nature traumatique, qu'il s'efforce ainsi d'inscrire dans la mémoire collective et de préserver d'un éventuel déni ou effacement, le témoignage lutte contre l'oubli. En apparence opposés, témoignage et oubli ont ceci de commun qu'ils interrogent et mettent potentiellement en crise le discours mémoriel dominant en refusant l'idée même qu'il puisse n'y avoir qu'une seule et unique manière d'écrire l'histoire.

Pour œuvrer contre l'oubli et tenter de faire entendre les voix étouffées de ceux ou celles qui n'ont pas eu la possibilité de raconter leur histoire, les artistes recourent à différentes stratégies, qui sont autant de réponses à la nécessité de représenter cet « irréprésenté » qui relève parfois de l'irreprésentable. C'est à une étude de quelques unes des stratégies auxquelles peuvent avoir recours des plasticiens contemporains (vidéastes, sculpteurs, performeurs, etc.) que se livre Ozvan Bottois dans l'article qu'il consacre à l'exposition *Monte de Estepar*. Cette exposition se tint à Burgos en juin et juillet 2014. Elle avait pour but de rassembler les fonds nécessaires à l'excavation d'une fosse commune où gisaient les corps de victimes du franquisme. Frappés par l'absence de traces sensibles des horreurs perpétrées sur le site, les artistes cherchèrent à redonner leur mémoire aux lieux. Certains investirent le champ visuel, d'autres le champ auditif, d'autres enfin choisirent d'interpeler directement les spectateurs par un texte ou un slogan incisif. Tous s'attachèrent à mettre en lumière le lien indestructible qui lie le présent au passé.

Dans son article sur le roman d'Elsa Osorio intitulé *La Capitana*, Vanessa Auroy interroge la fonction du témoignage dans la tension qu'il entretient avec la mise en récit de la guerre civile espagnole. Le roman d'Osorio aborde les conflits qui marquent cette période, y compris au sein des forces républicaines, à travers le prisme de Mika Etchebéhère, la révolutionnaire d'origine argentine ayant combattu dans les brigades espagnoles. En mettant en parallèle le récit fictionnel d'Osorio avec les sources premières que constituent les mémoires du personnage éponyme, Vanessa Auroy montre comment la romancière transcrit dans son récit le témoignage autobiographique d'Etchebéhère sur le conflit espagnol. Elle souligne la contribution du récit romanesque à l'écriture de l'histoire et nous invite aussi à considérer ce qui rapproche le témoignage autobiographique de sa mise en récit fictif, à savoir une écriture fondée sur les choix et les oublis de deux subjectivités autoriales.

La guerre civile espagnole est également le sujet central des bandes dessinées publiées par Antonio Altarriba et Carlos Gimenez, auteurs respectifs de *El arte de volar* et *36-39: Malos Tiempos*. Au-delà de la nature supposée plus populaire du lectorat de la bande

dessinée, les ouvrages ont pour sujet la vie du peuple républicain vaincu. Pierre-Alain De Bois et Vanessa Auroy nous invitent à considérer le rapport privilégié qu'entretiennent les deux oeuvres avec la mémoire vernaculaire. Dans l'opus d'Altarriba, l'évocation du peuple espagnol républicain revêt une dimension autobiographique à travers la figure du père de l'auteur, témoin ayant survécu au conflit fratricide dont il porte une partie de la mémoire. Le père est ainsi l'incarnation d'une même volonté des deux auteurs de s'appuyer sur l'illustration et le récit afin de transmettre le souvenir des victimes anonymes.

Contrairement à Osorio, Costa-Gavras ne met pas en exergue une personnalité dans le film qu'il consacre à l'assassinat d'un agent du FBI par les révolutionnaires du mouvement Tupamaros en 1970. A l'inverse d'Altarriba ou Gimenez, sa priorité n'est pas non plus de dépeindre le peuple. Comme l'indique son titre, *Etat de Siège* a pour ambition de témoigner d'une situation politique dans son ensemble, celle du conflit entre le mouvement Tupamaros et le gouvernement. Réalisé seulement trois ans après les faits, *Etat de Siège* s'appuie sur une enquête méticuleuse du réalisateur. Il n'est pas remédiation du témoignage d'autrui mais revendique sa propre testimonialité politique et Mado Spyropoulou s'attache à montrer dans quelle mesure le film de Costa-Gavras use des ressorts de l'art cinématographique pour construire ce que Jean-Claude Barreau définit comme un « dossier ». La collaboration étroite avec le scénariste du film constitue un pilier de cette stratégie, l'œuvre proposant un contre-récit face à l'histoire officielle et normalisée.

Contrairement à une démarche purement documentaire, le témoignage artistique affirme sa dimension métaphorique, au-delà d'un pur ancrage dans la référentialité. Cette spécificité doit nous amener à interroger le rapport entre témoignage, réel et fiction, à l'instar de Jacques Derrida nous rappelant que tout témoignage renferme, au moins, la « *possibilité* au moins de la fiction¹¹ ». Là réside aussi un enjeu de *Space Invaders*, le roman de Nona Fernandez dans lequel l'écrivaine chilienne propose une transposition fictionnelle d'un précédent ouvrage rassemblant les témoignages d'auteurs sur leur enfance, pendant la dictature chilienne. Lucie Valverde analyse dans quelle mesure la fiction nous confronte ici à la difficulté de témoigner qui est celle de l'individu soumis à une dictature induisant une manipulation du réel, lorsque le totalitarisme veut oblitérer le conflit en opérant par l'enlèvement et la disparition. Seule la fiction romanesque semble alors apte à exprimer les conséquences du contexte politique sur la capacité de témoigner. Elle use pour cela de à

¹¹ DERRIDA, Jacques, «Demeure. Fiction et Témoignage»; *Passions de la littérature*; Paris, Galilée, 1996, p. 22. Les italiques sont celles de l'auteur.

procédés narratifs et poétiques soulignant le caractère fragmentaire du souvenir des témoins ainsi que la fragilisation de la frontière entre la fiction et le réel.

La porosité de cette frontière entre réel et fiction, document historique et écriture romanesque, est également ce qu'explore Patrick Modiano, dans l'un de ses romans les plus connus, *Dora Bruder* (1997), roman qui interroge directement le rapport de l'œuvre d'art à la vérité historique. Si l'œuvre de Modiano semble à certains égards participer du devoir de mémoire, elle déconstruit néanmoins cette injonction à se souvenir, caractéristique des sociétés occidentales de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècles. Sylvie Servoise s'attache à démontrer que l'écriture romanesque de Modiano se rapproche en réalité davantage de ce que Giorgio Agamben définit dans *Le Temps qui reste* comme la mémoire de ce qui a été oublié : « non pas ce qui relève du souvenir conscient ou de la commémoration, mais ce qui demeure en nous en tant qu'oublié, et seulement dans cette mesure, « inoubliable¹² » ». L'écriture romanesque modianienne, qui emprunte souvent sa forme à l'enquête, s'élabore à partir de documents historiques et de témoignages oraux, mais aussi et surtout à partir de ce que ces traces documentaires taisent. Loin de signaler l'échec de l'écriture, les lacunes et autres silences du récit évitent, comme l'écrit Sylvie Servoise, de constituer le sujet du récit en « objet clos du souvenir » et ouvre le présent au passé. L'absence de clôture fait du récit lui-même un appel à témoins.

Dans l'article qu'elle consacre au « silence loquace de la mémoire », Martine Lani-Bayle se penche sur des problématiques similaires, même si le champ d'investigation est là celui de la psychologie. Le témoignage et l'oubli posent tous deux la question de la transmission. Que se passe-t-il lorsque de peur de heurter un enfant, on lui raconte une histoire qui ne recoupe pas la vérité émotionnelle de celle qu'il a vécue ? Ou lorsque l'acuité de la douleur rend la mise en mots impossible ? Pour échapper à l'emprise du réel, il est impératif de symboliser. Et pourtant, à trop se plier à cette impérieuse nécessité de dire, d'écrire ou de transmettre ne court-on pas le danger de ressasser ? À ce risque mortifère, l'art oppose sa fonction « re-créative ».

Si l'œuvre d'art permet de dépasser la tension entre silence et parole, elle nous met également en présence de ce qui était caché au regard. Cette monstration s'exerce de façon privilégiée dans les arts visuels. Ainsi, des artistes Africains-Américains des années soixante et soixante-dix témoignent d'une relation conflictuelle avec la culture dominante qui les maintient dans l'« invisibilité ». Partant du constat que le drapeau national a acquis le statut

¹² Voir l'article de Sylvie Servoise, Patrick Modiano ou « la mémoire de l'oublié »

d'icône, Eliane Elmaleh analyse sa profanation dans les œuvres de peintres Africains-Américains comme un témoignage du conflit opposant la minorité noire au pouvoir blanc. Le drapeau ne saurait être donc symbole d'unité nationale et Eliane Elmaleh souligne la participation des artistes à la construction d'une mémoire collective hétérogène.

À travers la dimension iconique des drapeaux nationaux, le tissu se trouve investi d'une grande charge symbolique et émotionnelle. Conscient du rapport particulier qu'entretient l'étoffe avec la mémoire collective, le plasticien d'origine marocaine André Elbaz révèle la force d'évocation renfermée dans les matériaux tissés qu'il introduit dans ses toiles. Jean-Yves Samacher s'intéresse à la façon dont cette technique permet à l'artiste d'exprimer les traumatismes de l'histoire des vingtième et vingt-et-unième siècles. Du fait de sa trame ou de sa connotation affective, l'étoffe insérée dans l'œuvre nous invite aussi symboliquement à panser là où il y a eu blessure, à créer du lien là où il y a eu déchirement.

De fait, le témoignage artistique peut s'envisager comme réparation thérapeutique pour les personnes ayant vécu des expériences traumatisantes causées par la violence politique. À l'origine de l'atelier d'écriture que mit en place l'ONG palestinienne, Théâtre Ashtar, au lendemain de l'opération militaire « Plomb durci » menée par l'armée israélienne dans la bande de Gaza durant l'hiver 2008-2009, se trouvaient précisément ce désir et ce besoin de mettre en récit les histoires non racontées des victimes. Le projet offrait simultanément un forum aux survivants qui allaient pouvoir mettre en mots, en espace et en mouvement leurs expériences douloureuses de vie en territoire occupé. Les textes issus de cet atelier forment un entrelacs de témoignages qui composent *Les Monologues de Gaza*¹³, projet d'art-thérapie, dont l'article d'Emmanuelle Thiébot explore les différentes modalités de représentation. L'œuvre pose la question de la forme d'expression théâtrale à donner au témoignage et place le spectateur en position de « témoin de témoin »¹⁴, l'invitant ainsi à s'interroger sur sa propre responsabilité éthique et refusant la tragédie testimoniale énoncée par Paul Celan : « Personne/ne témoigne pour le/témoin »¹⁵.

Le témoignage artistique ne se contente pas de combler la béance traumatique provoquée, entre autres, par le conflit armé. Il contient en lui-même la négativité qu'il s'efforce de dépasser. Ainsi, derrière les trous de mémoire des témoins du *Space Invaders* de Nona Fernandez rôde la mort, enjeu ultime du conflit. Le témoignage artistique pose la

¹³ Théâtre Ashtar, *Les Monologues de Gaza*, Paris, L'espace d'un instant, 2013.

¹⁴ BOUDIER Marion, « Introduction », *Agôn*, hors série n° 1, « Mettre en scène l'événement », 2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1800>.

¹⁵ CELAN Paul, *Choix de Poèmes*, Jean-Pierre Lefebvre (trad.), Paris, Gallimard, 1998, p. 265.

question du rapport entre l'artiste, l'œuvre et le réel porteur de négativité, contre la réalité plus positive de l'histoire officielle. La littérature permet-elle alors de surmonter la confrontation du témoin à l'impossibilité de témoigner sur la négativité ? Le défi lyrique d'Orphée se renouvelle au gré des poètes et des épreuves dont ils ou elles témoignent. Trois ans après les attentats du 11 septembre 2001, Louise Glück publie « October ». Comme le souligne Marie Olivier, l'écriture du trauma repose sur l'absence de référence directe aux événements l'ayant provoqué, condition nécessaire à la mise en œuvre d'une poétique de la perte par laquelle nous faisons l'expérience de l'anéantissement. L'écriture de l'absence dans le poème de Glück peut sembler faire écho au choix de laisser une fosse béante sur le lieu de commémoration des attentats. Toutefois, on ne peut nier la présence abondante des témoignages médiatiques et artistiques après le 11 septembre 2001. Le chant poétique de l'absence dans le poème de Glück s'élève donc en contrepoint.

La poésie comme espace contrapunctique : c'est une conception que semble partager Anne Waldman, dans sa recherche d'une alternative à l'espace médiatique saturé et au discours dominant. La poésie est donc ici le champ privilégié de l'engagement politique. Comme le montre Laurence Bécel dans la lecture qu'elle nous propose des recueils de poésie de Waldman, dont en particulier *Archives, pour un Monde menacé*¹⁶, la poète fait de son œuvre une véritable « poétique » prônant un rapport à l'autre fondé sur l'égalité, la curiosité de l'altérité, l'acceptation de la diversité et non sur la domination ou l'exploitation. L'engagement éthique, politique et poétique de Waldman prend des formes diverses. Il se manifeste surtout par sa remise en question radicale de l'archive institutionnelle. Pour témoigner de ce qu'il existait d'autres discours que les discours officiels, Waldman archive les productions de la contre-culture nord-américaine du vingtième siècle. Mais sa critique des principes régissant l'archivage se fait encore plus radicale lorsqu'elle affirme la dimension performative et proleptique de l'archive et crée, à travers sa poésie, sa propre archivation des voix marginales à l'attention des générations futures.

¹⁶ WALDMAN, Anne ; *Archives, pour un monde menacé*, Vincent Broqua (trad.), Nantes, Joca Seria, 2014.