

Je me souviens : comment?

Rodrigue Villeneuve

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041083ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041083ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villeneuve, R. (1988). Je me souviens : comment? *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 337-354. <https://doi.org/10.7202/041083ar>

Rodrigue Villeneuve

Je me souviens: comment?

Il y a bien sûr dans mon titre un clin d'oeil à la devise qu'on sait. Mais, on le verra, c'est pour la débarrasser de son caractère injonctif et collectif («NOUS DEVONS nous souvenir» dit le «Je me souviens» national) et plutôt la prendre à la lettre. «Je me souviens: comment?» est une formulation où on devrait sentir une sorte d'urgence, et aussi un peu d'irritation à l'égard de moi-même. C'est bien l'expression, pour reprendre la formule de Christian Metz, de mon «incertitude motrice». Les débats des jours précédents, les questions qu'ils ont soulevées, rendent pour moi encore plus nécessaire s'il le faut un examen du processus concret de la mémoire. J'ai eu peur en entendant monsieur Duvignaud dire dans une intervention que «la mémoire, on n'en savait trop rien», moi qui justement venais d'essayer d'en savoir un peu plus, en allant voir, téméraire, du côté de la psychanalyse. Qu'y avais-je à faire, sinon un débroussaillage que je souhaitais utile?

Qui peut dire où et quand
la machine des souvenirs
commence son propre travail?

Elsa Morante, *Aracoeli*.

Mon objet, qu'on peut bien dire pour une part fantasmatique puisqu'il est irrémédiablement disparu, voudrait être la représentation théâtrale. Mais on le sait, le texte spectaculaire (TS) est inatteignable. Voilà qui devrait tout de suite et pour de bon nous rendre modestes. Si dans le champ des productions esthétiques il en est qu'on peut prétendre cerner, ce ne peut être d'évidence le cas du spectacle théâtral, pour la

bonne raison qu'il n'existe plus. Ramenées à l'analyse de la représentation, les études théâtrales n'ont à la lettre pas d'objet. Pas d'objet empirique.

Inatteignable, oui, mais non pas inconnaissable. Il apparaît là, tout de suite, une dimension très importante de la question. Elle pourrait s'articuler autour de la notion de *relais*, ou plus justement sans doute de *remplaçant*.

Pour connaître le TS, pour savoir ce qu'il a été, pour l'analyser finalement puisque c'est là son objectif ultime, je n'ai d'autre choix que d'utiliser les témoignages de ceux qui ont participé à l'événement spectaculaire. Je suis contraint de me satisfaire de faits sémiotiques qui sont, par rapport à l'objet idéalement visé, subsidiaires: de «tenant lieu», de «mis à la place de», des images, des reflets, des représentations, des signes. Ma course au réel s'arrêtera toujours aux derniers relais. Des images seules je devrai me contenter.

Ne disons pas trop rapidement que c'est le cas de toute entreprise de connaissance. Bien sûr il faut toujours transformer le réel à connaître en objet de connaissance. Sauf qu'ici il y a déplacement du point de départ: la matérialité signifiante de l'objet, son «altérité-opacité» comme dirait François Wahl¹, m'est dérobée. Ou alors elle ne m'est accessible que médiatisée, c'est-à-dire déjà prise en charge, déjà transformée. La différence est considérable. Qui ne voit en effet que l'objet de connaissance que je voudrais produire (disons pour aller vite une structure du TS) devrait l'être à partir de représentations de l'événement spectaculaire (descriptions, photos, vidéos...) qui sont déjà, chacune, des transformations du réel spectaculaire en objet de connaissance?

Qu'est-ce à dire? Il ne s'agit pas de succomber au vertige de la mise en abîme, ni de vouloir inutilement complexifier les choses. Je le réaffirme: la représentation théâtrale est connaissable, mais il importe de voir par quels *biais* spécifiques elle l'est et surtout qu'elle ne peut être que cela: l'objet d'une connaissance oblique.

¹ François Wahl, «Les ancêtres, ça ne se représente pas», dans *l'Interdit de la représentation*, Paris, Seuil, 1984, p. 32.

Il faut donc renoncer à cette aporie qui consisterait à vouloir atteindre le TS. On ne peut faire du référent commun d'une série de représentations, par ailleurs hétérogènes, un objet d'analyse. Seules ces représentations regroupées en sémiotique-objet peuvent constituer un objet empirique. Elles deviennent donc, pour l'analyste de la représentation, le réel à transformer en objet de connaissance. Un réel dont on pourrait dire, si cela a un sens, qu'il n'est pas un réel absolu mais instrumental.

Nous ne nous sommes pas éloignés de la question de la mémoire. Celle-ci a à voir d'évidence avec ces représentations, ces objets de substitution. Mais peut être faut-il revenir à la représentation théâtrale pour être en mesure de saisir plus précisément son travail.

J'écris tantôt représentation théâtrale, tantôt événement spectaculaire. C'est en effet que le spectacle théâtral a une double dimension: il est à la fois *relation* et *représentation*².

Il est pour une part un phénomène relationnel mettant en cause, de façon spécifique, à un moment et dans un lieu précis, un nombre, souvent important, d'«acteurs». Cet aspect de procès de communication est, dans le cas du spectacle théâtral, certainement premier. On pourrait même dire que parfois il se suffit à lui-même³. Susceptible d'analyses socio-psychologiques, ayant à voir avec l'énonciation et ce que les Allemands appellent la *Wirkungsethik* (l'esthétique de l'«effet produit», la théorie de la réception), cette dimension de la réalité spectaculaire en tant qu'événement particulier de l'expérience esthétique est fort complexe et mal connue⁴.

² Va dans ce sens P. Voltz, cité dans *Bouffonneries*, «Théâtre Réel», qui dit que c'est une erreur universitaire fondamentale de voir le théâtre «comme un *objet* d'art (au même titre qu'une statue ou qu'un tableau) à l'image des scènes de la nature, au lieu de le considérer comme un «système», à l'image des sciences humaines» (p. 32).

³ Voir Jacky Martin, «Ostension et communication théâtrales», dans *Littérature*, n° 53, février 1984, pp. 125-126.

⁴ Voir Patrice Pavis, «Pour une esthétique de la réception théâtrale», dans *la Relation théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980, p. 28.

Le spectacle est aussi pour une part une production esthétique — l'objet du procès de communication — une oeuvre d'art susceptible d'être appréhendée en tant que telle.

Les deux dimensions sont étroitement liées, pour ne pas dire inextricables. C'est ce que montrerait, par exemple, l'étude des conditions particulières de l'énonciation théâtrale: dédoublement des pôles de la communication, abondance des traces de l'énonciation, difficulté de distinguer l'objet des conditions de sa production.

Que peut-on tirer de ces observations générales? Il va de soi que la deuxième dimension, celle qu'on pourrait dire *sémiotique*, sera celle qui nous intéressera. Cependant il va de soi également qu'il faut avoir été acteur du procès de communication, qu'il faut avoir participé à l'événement spectaculaire pour en parler. Mais il n'est pas sûr qu'on en ait toujours tiré les conséquences, en particulier en ce qui a trait au type de connaissance qu'acquiert ainsi l'analyste. Il a vu et entendu; plus, il a éprouvé, puisque après tout le spectacle est d'abord cela, le plus souvent en tout cas, une formidable stratégie émotionnelle. Il devient ainsi, comme témoin, le dépositaire d'un savoir essentiellement constitué de traces mnésiques. Ce savoir est premier, fondamental. Que représente-t-il précisément? Voilà ce qu'on essaiera tout à l'heure d'éclairer. Je tenterai, en faisant plus précisément référence à la psychanalyse et à la métaphore de l'hologramme, de montrer que ce savoir a besoin d'être réactivé et qu'il n'est accessible qu'indirectement, à travers les images «empiriques» de la représentation morte: essentiel à la sémiotisation de celles-ci, il ne peut lui-même être l'objet d'une analyse sémiotique.

Mais remarquons tout de suite que ces traces mnésiques ont pour objet autant la représentation que l'événement. Et que cette qualité de témoin, en subjectivant si manifestement le sujet scientifique, renforce et affaiblit tout à la fois sa position. S'il peut tirer autorité du fait d'avoir vu, il peut aussi voir le doute s'étendre à son discours du fait justement qu'il ait participé. Cette position particulière a de nombreux effets dont le premier est certainement d'interdire le discours de maîtrise.

Si on se tourne maintenant du côté de la représentation, on constate que celle-ci a suscité d'autres traces, figuratives celles-là et concrètes:

photographies, descriptions, enregistrements sonores, enregistrements vidéographiques... Eco parlerait de représentations perceptives projetées sur un continuum expressif⁶. Ces traces sont surtout des représentations de la représentation comme objet. On sait déjà qu'elles ne seront jamais complètes. On sait aussi qu'elles contiendront toujours également de l'information sur la relation théâtrale, même si celle-ci est beaucoup plus difficilement figurable. On ne devrait donc pas, à strictement parler, pouvoir dire qu'elles ne sont suscitées que par la représentation.

Il n'en reste pas moins qu'on se trouve finalement en présence de deux types de sources documentaires, l'une renvoyant à la fois à la représentation et à la relation théâtrale, l'autre renvoyant surtout à la représentation. La connaissance de la représentation est notre objectif. Ne serait-ce que pour cela, les images de la représentation seront privilégiées. Mais il y a surtout qu'elles sont les seules, de notre point de vue, à pouvoir être analysées, parce qu'elles seules constituent des expressions matérielles de perceptions. Informulées, non «symptomatisées», les traces mnésiques demeurent inaccessibles directement pour l'analyse sémiotique.

Elles n'en seront pas pour autant absentes. Bien au contraire. Elles jouent un rôle indispensable d'agent révélateur, qu'il n'est pas facile de décrire simplement. Elles réactiveront les images, mais, en même temps, les images elles-mêmes les réactiveront: réactions réciproques qui donneront naissance à un «texte» mnésique, qui ne disposera d'aucune autonomie, qui ne sera jamais fixé. L'analyse des «images» fournira le cadre à un parcours mnésique dont elle enregistrera les effets et qui autrement serait impossible.

Ça ne simplifie rien évidemment qu'une activité psychobiologique comme celle-là vienne se greffer, *comme une de ses conditions nécessaires*, sur le travail de l'analyse (sémiotique). Et qu'elle apparaisse comme une de ses conditions nécessaires non seulement parce qu'elle en permet l'existence, mais parce qu'elle garantit la qualité et l'intérêt de ses résultats. Comme dit René Payant: «Ce que dit la mémoire n'a jamais été

⁶ Voir Umberto Eco, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», dans *Communications*, n° 29, 1978, p. 184.

dit». Le souvenir, comme l'image photographique, n'est pas répétition, mais discours producteur de sens. Cet impondérant majeur, par le « jeu » qu'il introduit, ébranlera toujours l'analyse.

Voilà serrés de plus près le lieu et l'action de la mémoire. C'est un pouvoir toujours actif, un savoir toujours activable, qui trouvent leur formulation et produisent leurs effets grâce à l'ouverture, ou à l'excitation, provoquée par un élément de la sémiotique-objet (un détail d'une photo ou un geste vidéographié). Elle n'est nulle part ailleurs. Elle ne peut, par exemple, se situer comme un savoir indépendant entre la représentation disparue et l'analyse sémiotique à venir. Sauf à la confondre avec un de ses résultats, la description ou notation (déjà évidemment analytique, mais ça c'est autre chose) que peut produire l'analyste-témoin. Il ne s'agit pourtant que d'une autre « image », non pas photographique ou vidéographique mais langagière, de la représentation. En tant que telle, sa place est du côté de la sémiotique-objet; comme tous les éléments qui composent celle-ci, elle pourra elle aussi être soumise à l'activité mnésique, dans la mesure où elle saura la provoquer, rien de plus.

La position que je viens d'exposer brièvement est fondée essentiellement sur une conception « anti-informatrice » de la mémoire. Les études sur la mémoire semblent en effet se partager en deux grands courants, qui ont chacun d'importantes racines historiques: un courant dominant, qu'on pourrait rattacher à une conception lockienne de l'esprit humain (« mind »), celui des neurobiologistes, où l'accent est mis sur la notion d'engrammes, leur stockage et leur repérage, et un courant minoritaire, qui remonterait jusqu'au traité d'Aristote sur la mémoire, auquel Freud et la psychanalyse appartiendraient, qui propose plutôt des modèles dynamiques, où l'accent est mis sur l'organisation et la transformation d'activités⁶.

À chacun correspond un *analogon*, une sorte de modèle heuristique: pour la neurobiologie et pour une bonne part de la psychologie expé-

⁶ On trouvera dans l'important article de Massimo Piattelli-Palmarini, « L'entrepôt biologique et le démon comparateur », paru dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, le développement de ce qui est ici (abusivement?) résumé.

mentale, influencées par le modèle cybernétique, la mémoire se décrit comme un *réservoir* d'engrammes toujours disponibles, alors que pour la psychanalyse elle se présente plutôt comme un réseau complexe de traces codées, à partir desquelles il est possible de produire des *trajectoires* suivant les stimulations (le plus souvent des affects) que reçoit le sujet. Piattelli-Palmarini propose dans ce cas la métaphore de l'*hologramme*⁷: un cliché très condensé, illisible sans sa réactivation par le rayon qui l'a produit, capable de donner du réel une image «vraie» (tridimensionnelle). Le souvenir ne serait donc pas, pour la mémoire psychologique, une image déposée dans un magasin d'archives, une représentation directement accessible, mais une *transformation*, par le regard (l'effort) mnésique, d'inscriptions chiffrées suivant divers procédés de censures (la métaphorisation, l'iconicité, la paraphrase) proches de ceux du travail du rêve. Ces déguisements ne seront pas absolument efficaces. Ils peuvent être déjoués par le sujet, si des conditions favorables lui sont fournies (à l'intérieur de la cure, par exemple). Ils présentent en effet des indices qui peuvent permettre, lors de la remémoration, d'atteindre d'un événement passé une image «vraie», que le sujet se trouve, par son travail, à produire en quelque sorte.

Ces deux modèles, le *réservoir* et l'*hologramme*, ne sont sans doute pas inconciliables, comme des dimensions différentes d'un même phénomène. Le second me semble cependant plus approprié pour la connaissance des traces mnésiques laissées par le spectacle. Il a inspiré de fait les observations qui précèdent. Qu'en est-il plus précisément?

Pour Freud, l'homme se définit comme un être de souvenir, si bien qu'écarter le travail de la mémoire de la psychanalyse serait la priver de son axe. Très tôt Freud a fixé le modèle de la cure, dès les *Études sur l'hystérie* (1895), et, malgré des nuances et des ajouts importants, il y restera fondamentalement attaché.

Le changement thérapeutique consiste à faire en sorte que «la stratégie du désir», comme dit Guillaumin, «échappe au blocage dans le symp-

⁷ *Ibid.*, pp. 118 sq.

tôme»⁸. Il s'agit de libérer le patient, de le réinscrire dans une «progression temporelle», afin qu'il puisse décharger une partie importante de son énergie libidinale sur des objets nouveaux, dans les entreprises tournées vers les autres et l'extérieur. Pour y arriver, il faudra essentiellement qu'à l'intérieur d'une démarche transférentielle le patient puisse revivre, à l'aide de la parole et avec l'affect approprié, certains événements «nodaux» de son passé. Plus tard — voir par exemple «Au-delà du principe du plaisir» (1920) — il apparaîtra évident à Freud que la récupération totale du Ça infantile par le Moi conscient est une utopie et que l'accent doit être mis sur le *travail de transformation des contenus*, travail jamais terminé, plutôt que sur le *recensement des contenus transformés*. Le récit du souvenir retrouvé n'en occupera pas moins, pour cela, une place centrale⁹.

Guillaumin regrette qu'on ne trouve pas dans l'oeuvre de Freud une métapsychologie du souvenir, comme il y en a une du rêve ou de l'humour¹⁰. Je voudrais malgré cela essayer de faire ressortir quelques éléments principaux de ce qu'on pourrait appeler une théorie freudienne de la mémoire. Ce ne sera pas sans simplification, écarté que je suis — comme le sont tous les non-spécialistes lorsqu'il s'agit de Freud — entre la complexité d'une pensée qui a sans cesse évolué et le schématisme souvent caricatural de la vulgate psychanalytique.

1. Topique

Comme le rêve, le souvenir est une régression topique. L'«espace» de cette régression est bien connu, c'est celui de l'appareil psychique tel que schématisé très tôt par Freud, en particulier dans le chapitre VII de la *Traumdeutung*¹¹.

⁸ Jean Guillaumin, «Un avenir pour la répétition. Transfert et fonction du langage dans l'élaboration psychanalytique des souvenirs», dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, p. 139.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹ Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1971, chap. VII, 11: «La régression», pp. 453-467.

Selon ce schéma, l'appareil psychique se présenterait comme une succession de systèmes. À l'entrée, un système de perception qui n'enregistre rien: «le conscient et la mémoire s'excluent mutuellement»¹². Pour s'inscrire sous forme de trace mnésique, la perception doit en quelque sorte tout de suite libérer l'écran perceptif pour «tomber» dans l'inconscient qui, entendu au «sens descriptif», constitue la première qualité des systèmes qui suivent la perception. En devenant ce que Freud appelle un *signe de perception* (S1, suivi de S2, etc.), la trace mnésique connaît une première forme d'enregistrement selon des associations de simultanéité. Le second système où elle peut s'inscrire est celui de l'*Inconscient* (Ics) proprement dit, aménagé suivant les associations de causalité, et le troisième celui du *Préconscient* (Psc), lié aux représentations verbales.

Ce schéma de l'appareil psychique — qu'on désigne généralement comme la «première topique» — possède donc une *direction*, qui va de l'extrémité perceptive à l'extrémité motrice, suivant en cela le modèle de l'appareil réflexe. Sans doute ce recours à un support neurophysiologique trahit-il et le moment de l'histoire des sciences où est née la psychanalyse et l'obsession freudienne de trouver des bases physiques à ses théories. Ce n'est pas ce qui importe.

Ce que l'on doit plutôt retenir, c'est que Freud décrit la mémoire non comme un réceptacle d'images mais comme *une série de systèmes* entre lesquels se déplace la trace mnésique. C'est aussi que celle-ci est un «*signe*»¹³ qui ne prend sa valeur que par rapport à un ensemble d'associations proposées par le système où il s'inscrit momentanément. L'inscription mnésique est donc un phénomène à la fois dynamique (labile) et structural.

Mais si je comprends bien, ce signe, *inconscient*, n'a pas en quelque sorte de visage. Pour reprendre la métaphore du signe linguistique, c'est

¹² Sigmund Freud, lettre à Fliess du 6-12-96, dans *la Naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1969, p. 154.

¹³ *Ibid.*: «Ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans ma théorie, c'est l'idée que la mémoire est présente non pas une seule mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de "signes"».

un signifié sans signifiant (si cela peut s'imaginer), une «représentation de chose», la seule que peut connaître l'Inconscient, que l'opération d'évocation fera advenir au sens en lui adjoignant une «représentation de mot», par le recours au langage et à un quantum d'affect suffisant¹⁴.

La trace mnésique est donc une sorte de dépôt réparti à divers étages (entre divers «systèmes») de la mémoire. Elle attend, pour franchir — toujours partiellement? — l'autre extrémité de l'espace psychique, pour accéder au Conscient (à une «organisation supérieure de la pensée», dit Freud), d'être agie dans une opération de retours en arrière qu'on appelle le souvenir.

2. Dynamique

Nous voilà en mesure de comprendre en quoi le souvenir, «comme le rêve», est une régression topique («comme le rêve» est important, car, paradoxalement, il nous permettra de saisir en quoi le souvenir se distingue de la production onirique).

Se souvenir, c'est bien en effet procéder à une régression de l'investissement de l'énergie psychique vers des traces sensorielles correspondant à des objets passés, pour les réactiver sous forme figurative. Mais d'une manière telle que la confrontation de la réalité intérieure avec la réalité extérieure demeure toujours possible. Guillaumin fait en effet remarquer que le souvenir suppose un triple jugement implicite: de réalité (ce à quoi se rapporte le souvenir a réellement existé), de *prétérition* (l'expérience au cours de laquelle l'objet du souvenir a été rencontré n'existe plus), d'*attribution du sujet* (c'est le même sujet, et du même point de vue, qui a vécu l'expérience passée et qui vit l'expérience du souvenir)¹⁵. Il n'y a donc pas, comme dans le rêve, confusion des plans, mais au contraire contrôle réciproque de l'intérieur et de l'extérieur.

¹⁴ Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1968, pour les définitions de «représentation de chose» et «représentation de mot».

¹⁵ Voir Jean Guillaumin, *op. cit.*, pp. 144-145.

C'est ce qui inscrit le souvenir dans le registre des processus secondaires¹⁶. Il faudra donc se garder — c'est un avertissement qui s'adresse d'abord à moi — de confondre dans une même catégorie rêve, souvenir, fantasme, hallucination, sous prétexte qu'y intervient l'affect et que tous s'inscrivent, comme opération psychique, dans l'histoire du sujet. L'ancrage réaliste du souvenir, l'épreuve de réalité à laquelle il est toujours soumis, en font un témoignage que ne rebutent pas les exigences ordinaires d'un discours de savoir.

En termes dynamiques, et très généraux, le conflit psychique met en cause l'inconscient et sa volonté permanente de s'exprimer, et d'autre part une résistance tout aussi permanente aux interventions de l'inconscient dans le champ du conscient. Cette résistance prend la forme de diverses sortes de censure. Se souvenir, c'est donc aller au-delà de la censure pour récupérer un objet passé, afin de le dépasser, dirait Freud, ne serait-ce que par l'analyse, ajouterions-nous.

Cette chasse — on le sait d'expérience — ne présente pas toujours la même difficulté. Autrement il faudrait désespérer de pouvoir utiliser le souvenir comme moyen de connaissance. Freud distingue (*Traumdeutung*, 1900; «L'inconscient», 1915) ce qu'il appelle le «souvenir intentionnel», processus particulier de notre «pensée normale»¹⁷, effet de ce qu'il appelle la «mémoire consciente»¹⁸, et les «traces mnésiques dans lesquelles se fixent les expériences vécues de l'*Ics*»¹⁹.

La première mémoire appartient au système *Préconscient*. Elle est en réalité inconsciente. Le système *Pcs*, tout autant que le système *Ics*, baigne en effet dans l'inconscient au sens courant («descriptif», dirait Freud). À ce détail près que la censure qui s'exerce sur lui est beaucoup moins forte et la frontière qui le sépare du système *Conscient* (*Cs*), beaucoup plus facile à traverser. Son contenu est fait des «connaissances

¹⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹⁷ Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 461.

¹⁸ Id., «L'inconscient», dans *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Idées», p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

et souvenirs non actualisés», de tout ce qui est «implicite-ment présent dans l'activité mentale, sans être posé pour autant comme objet de conscience»²⁰.

Quelles conséquences pouvons-nous tirer de ces distinctions? J'en vois au moins deux.

La première est que sans aucun doute une part importante du matériel mnésique qui vient de la représentation théâtrale a connu cet enregistrement préconscient et qu'il possède donc un degré de disponibilité à l'analyse non négligeable. Il faudra bien l'évaluer. Une autre partie des traces du spectacle s'est déposée dans le système *Ics*. Laquelle? C'est forcément invérifiable. Beaucoup mieux protégée que le contenu de la «mémoire consciente», beaucoup plus difficile à décoder, elle n'est cependant pas inaccessible. L'existence de cette inconnue ne devra pas être oubliée, ne serait-ce que pour rappeler le caractère fragmentaire des «souvenirs intentionnels».

La deuxième conséquence, c'est que ces derniers, plus proches, ne sont cependant pas immédiatement disponibles:

[L]existence de la censure entre *Pcs* et *Cs* nous avertit que le devenir-inconscient n'est pas un pur et simple acte de perception mais vraisemblablement aussi un *surinvestissement* [c'est Freud qui souligne], un nouveau progrès dans l'organisation psychique²¹.

Bref les souvenirs préconscients sont aussi codés et exigent, pour pouvoir être lus, une participation affective: ici aussi le cliché ne devient clair que lié au bon affect. Et Freud laisse bien entendre que l'accès et l'utilisation du souvenir, quel que soit le niveau d'inscription de celui-ci, sont des opérations qui sont toujours liées plus ou moins étroitement au développement du sujet.

²⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, pp. 321-322 (c'est moi qui souligne).

²¹ Sigmund Freud, «L'inconscient», *op. cit.*, p. 107.

Il y a donc toujours dans «se souvenir» l'idée d'un conflit dans lequel est impliqué le sujet et d'où il sort vainqueur, en réussissant à lever une résistance. À la faveur d'un investissement affectif approprié, la trace sensorielle se trouve momentanément liée à son expression verbale, et le souvenir *produit*.

3. Économie

Ce troisième point de vue d'une métapsychologie du souvenir pourrait sembler nous toucher moins — il apparaîtrait même à certains carrément impertinent — dans la mesure où il met exclusivement en cause le sujet de la remémoration. Mais on sait déjà que ce risque de subjectivation fait nécessairement partie de l'analyse de la représentation théâtrale, du moins si on fait intervenir la mémoire (et comment faire autrement?). Le danger dans ce cas-ci serait donc plutôt, me semble-t-il, de refuser de considérer cette implication du sujet, ou de la nier et d'en sublimer les effets dans un «pur» et utopique discours «scientifique». Autant essayer, comme ici dans ce long détour, de voir ce qui est mis en branle par l'inévitable et déstabilisant travail de la mémoire, y compris lorsqu'il s'agit du poids et de la direction des investissements psychiques mis en cause²².

Ce qui suit est inspiré en grande partie de l'article de Jean Guillaumin, déjà cité: «Un avenir pour la répétition. Transfert et fonction du langage dans l'élaboration psychanalytique des souvenirs».

À propos de l'économie du souvenir, Guillaumin fait d'abord ressortir que les traces elles-mêmes et leur réactivation ne coûtent pas cher en énergie. L'apparition du souvenir serait liée à une sorte de fluidité

²² Faut-il préciser que je n'assimile pas le cadre de l'analyse sémiotique de spectacle à celui de la cure. Il arrive que c'est dans celui-ci que la psychanalyse décrit le travail de la mémoire, une description dont je pose l'intérêt pour l'étude d'autres interventions mnésiques, comme celles qui se produisent par exemple lors de l'analyse d'une représentation théâtrale.

énergétique («mobilisation mentale souple et multiple des liaisons»²³; elle se produirait à l'occasion d'un moment de flottement. Son prix serait donc d'abord celui d'une disponibilité. C'est dire qu'on ne peut pas *compter* — je pense à l'analyse de spectacle — sur le souvenir, qu'il ne se laisse pas mobiliser, qu'il ne peut qu'être favorisé ou suscité.

Mais surtout Guillaumin note que le mouvement de réappropriation mnésique est un investissement réparateur. En effet se trouve ainsi guérie «la blessure laissée dans le psychisme par les mouvements pulsionnels [...] jamais déchargés dans leur but depuis la disparition matérielle de l'objet qui en était au-dehors le support»²⁴. Ce processus a donc bien à voir avec l'accomplissement du deuil. La «libération» mnésique — et en conséquence, pour nous, la plus ou moins grande richesse de l'analyse du spectacle — dépend de la capacité du sujet à transformer une partie de l'énergie bloquée dans l'identification à l'objet disparu en énergie narcissique donnant le pouvoir (et le plaisir, dit Guillaumin) d'*éprouver* l'image et de l'*activer*²⁵. Restauration du Moi, qui l'autorise à se tourner vers de nouvelles entreprises et qui provoque généralement «un afflux de matériel nouveau».

Il s'agit donc d'une expérience de défusion: il faut détacher de soi la trace mnésique, l'extérioriser (une «extériorisation endopsychique»²⁶), pour être en mesure de se servir du souvenir. (Peut-être faut-il souligner, puisqu'elle apparaît clairement ici, la différence entre *trace mnésique* et *souvenir*: celui-ci est l'actualisation de celle-là.)

L'analyste de la représentation doit *produire* le souvenir, en se soumettant bien sûr aux conditions de son apparition, pour ne pas être victime des effets pervers des traces informulées, mais surtout parce que la richesse mémorielle est inaccessible autrement. C'est ainsi que la distance obligée du deuil favorise l'analyse en permettant qu'advienne au langage la représentation «refoulée». Ne pas situer exactement la représentation dont on parle — faire comme si, par exemple, elle existait

²³ Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ *Ibid.*

encore «quelque part»²⁷ ou se ramenait à une version figée du texte mnésique — revient à n'en pas faire le deuil et à en prolonger la méconnaissance.

Qu'est-ce que c'est que cette «hygiène», pourra-t-on dire, du sujet scientifique, cette façon d'exiger de lui qu'il se comporte face au savoir mnésique de telle ou telle manière? Il ne s'agit tout au plus que de l'exposé des conditions qui devraient permettre une exploitation fructueuse de la mémoire. Elle ne se fait pas sans implication subjective. Encore une fois ne vaut-il pas mieux — par prudence élémentaire — essayer d'y voir un peu clair. Et se pourrait-il qu'il y ait, à propos de l'analyse sémiotique dont un fantasme d'origine veut qu'elle se génère elle-même, quelqu'un pour se plaindre d'un «trop plein» d'hygiène du sujet?

* * *

En conclusion de cette esquisse — si je puis oser — d'une métapsychologie freudienne du souvenir, on pourrait dire, en utilisant une formule qui a un peu l'allure d'un oxymoron que le souvenir est un *supplément nécessaire*.

Il ressort en effet de la théorie freudienne:

1. qu'il y a divers lieux d'inscription de la trace mnésique, donc divers degrés de difficulté pour en atteindre les enregistrements; tous cependant sont *inconscients* — il n'en est pas d'immédiatement disponibles — et tous demandent donc à être *produits* selon deux exigences: la formulation linguistique et l'investissement du bon quantum d'affect;
2. que les souvenirs ressortissent aux processus secondaires, donc au principe de réalité.

La modélisation de l'hologramme proposée par Piattelli-Palmarini possède donc, de notre point de vue du moins, une réelle valeur heuristi-

²⁷ Attitude fréquente qui risque d'emporter l'analyste qui ne parlera pas de la représentation mais qui la parlera.

que. Elle rend compte en effet de la double dimension de l'activité mnésique:

- La trace, même préconsciente, doit être faite souvenir. Codée, protégée par la censure, elle exige l'intervention du sujet — plus ou moins poussée selon l'embrouillement du «cliché» — pour que soit révélée l'image latente.

- Par ailleurs cette image possède un fort degré de conviction réaliste. L'hologramme se présente même comme une sorte de reflet parfait, qui peut même faire concurrence au réel. L'analogon pêche ici par excès. Ce que montrerait plutôt la pensée freudienne, surtout en son dernier état, c'est que l'activité de production mnésique est nécessairement inachevée et inachevable, et le souvenir donc toujours partiel, mouvant, jamais éteint.

En fait il nous faut dépasser la métaphore de l'hologramme. Sa valeur explicative se trouve limitée par l'absence de dynamisme interne qu'on y observe. Le modèle n'est pas suffisamment ouvert, il ne propose pas une organisation suffisamment complexe pour rendre compte du travail mnésique. En particulier, on n'y trouve pas la tension qui naît de la présence simultanée de catégories opposées et qui fait du souvenir lui-même un oxymoron²⁸: se souvenir est incertain et infini, et c'est en même temps une riche et indispensable source de connaissance.

Son usage, par l'analyse sémiotique, de *supplément nécessaire*, découle de ce fait. Comment se priver du savoir du spectateur, qui surgira de toute manière? Mais comment fixer les règles de production et d'utilisation de cette réalité endopsychique? On ne peut s'en passer, comme d'une nécessité, mais on ne peut y compter, comme d'un supplément. D'où la place qu'on lui fait: non pas parmi les éléments de la sémiotique-objet, qui, en tant qu'«images» produites par un certain

²⁸ Figure théâtrale par excellence, selon Ubersfeld. Voir par exemple *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977, p. 301, ou *l'École du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981, p. 122.

nombre de discours rapporteurs (la photographie, la langue, la vidéo...), sont tous dotés d'un support matériel qui leur donne existence et autonomie en dehors du sujet, et qui possèdent tous un sémantisme premier, mais au coeur même du travail d'analyse.

Le savoir mnésique est-il sémiotisable, nous demandions-nous au départ? C'est un savoir qui se sémiotisera, partiellement, dans le cours de l'analyse des images «objectives». Lui-même facteur d'incessante production sémiotique, il n'existe pas en dehors de l'activité de production: il se produit en produisant. Telle photographie, par exemple, permettra à la trace d'émerger à la conscience, tout en étant sémiotisée par le souvenir qui naît de ce contact.

La théorie ne permet guère d'aller plus loin. Elle définit deux champs d'exploration au «spectateur savant» qui veut étudier la représentation disparue: celui des images et des traces «objectives» et celui des traces mnésiques, et ces deux-là seulement, avec leurs limites respectives et leur statut épistémologique différent.

Elle montre aussi la nécessité de leur mise en rapport dialectique. Les études théâtrales telles que je les entends ici auront toujours du jeu, si solidement ancrée que soit notre confiance en la valeur référentielle des images et des souvenirs.

Nous pourrions toujours dire que c'est leur loi, et leur prix. Mais c'est peut-être aussi l'indice qu'il ne faut pas pousser trop loin dans la voie régressive — au sens «descriptif»! — qu'elles constituent nécessairement. Il n'y a de théâtre qu'en avant, que ce soir: la représentation d'hier ne peut pas retenir trop longtemps nos regards fascinés. L'obstination du chercheur à vouloir revenir en arrière va toujours à contre-courant; l'arrêt qu'elle suppose, la formulation discursive qu'elle exige semblent toujours un peu une contre-nature. Ceux qui parlent de la représentation doivent toujours se rappeler les reproches d'Eurydice:

«Ahi, vista troppo dolce e troppo amara:
Cosi per troppo amor dunque mi perdi?»²⁹

* * *

En conclusion et à titre d'hypothèse, ne pourrait-on pas penser que le travail de l'analyste de la représentation répète celui de l'acteur?

L'acteur travaille en effet avec la mémoire. Grâce à celle-ci il construit une *image* de son personnage et c'est par la remémoration qu'il la communique. On trouve chez les théoriciens du jeu, lorsqu'ils cherchent à décrire cette «fabrique» de l'acteur, une grande convergence à ce propos, aussi bien chez Diderot et Stanislavski que chez Jouvet ou Brecht.

L'analyste de la représentation ferait de même. Pour lui aussi se remémorer n'aurait pas qu'à voir avec ce qu'André Bazin appelle le «complexe de la momie». Il amorcerait du même coup un travail de création. Travaillant à l'image et sur les images de la représentation, en réalité il ne se retournerait pas vers elle, au risque de la faire disparaître. Il la «reconstruirait» plutôt, pour qu'elle le conduise, le devançant, vers autre chose. Ce serait d'ailleurs là, ce dépassement, tout le sens de la remémoration. Et là aussi où Freud le rattraperait!

²⁹ Traduction: «Ah! vision trop chère et trop amère! Par ton excès d'amour tu m'as perdue...» (acte IV). On me pardonnera l'italien, retenu parce que c'est bien ainsi que l'Euridice de Monteverdi chante son désespoir dans *l'Orfeo* — et la langue est indissociable de l'émotion qui peut naître alors — et aussi parce qu'il est bon, comme dit Barthes, «que par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel [...]. Double bénéfique: apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 138).