Amnésie

Cécile Rousselet

▶ **To cite this version:**

Cécile Rousselet. Amnésie. L'Encyclopédie critique des mots du témoignage et de la mémoire, 2016. hal-03744263

HAL Id: hal-03744263
https://hal.science/hal-03744263

Submitted on 2 Aug 2022

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

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

Amnésie

Cécile Rousselet <https://www.memoires-en-jeu.com/auteurs/rousselet-cecile/>
Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle/ Sorbonne Université

Paru le : 23.12.2015

L'amnésie est avant toute chose un terme psychiatrique désignant une affectation de la mémoire, partielle ou totale, permanente ou transitoire. Du grec *Αμνησία*, *amnêsia*, l'amnésie est un trouble appelant un diagnostic intégratif, ce qui témoigne de son caractère complexe. La perte de mémoire peut être tout d'abord être consécutive à un trouble d'ordre organique, à la suite de lésions cérébrales. Elle peut aussi être liée à des troubles psychologiques particulièrement intenses, comme un stress post-traumatique ou une maladie psychiatrique. Ce symptôme est enfin défini par certains psychanalystes comme un mécanisme de défense contre l'angoisse et nécessaire au maintien du refoulement, lorsque le passé est particulièrement douloureux. C'est sans aucun doute avec l'analyse psychanalytique de cette pathologie que la pensée historique, philosophique et artistique, notamment après la seconde guerre mondiale, ont eu le plus d'affinités, problématisant par la notion d'amnésie la difficulté à se confronter à un passé traumatique. Amnésie, oubli, silence, vide, blanc : les images se sont multipliées dans la vaine appréhension d'une idée par essence même fuyante. Et pourtant, si les œuvres artistiques tendent parfois à rendre équivalents les éléments qui composent cette métaphore amnésique, les termes ne peuvent se

confondre.

Si l'oubli semble un phénomène naturel, l'amnésie est par définition un processus pathologique, lié à un choc traumatique, et se développe d'emblée comme un phénomène en négatif de la mémoire, pouvant dès lors se penser comme une perversion de celle-ci. La mémoire est atteinte, mise en sourdine, et elle creuse des zones d'angoisse au sein desquelles le vide est ressenti comme une absence néfaste. L'amnésie recouvre un espace et un temps qu'il est impossible de circonscrire, ce qui, inévitablement, participe à brouiller les frontières entre le connu et l'inconnu, le su et l'oublié. Ce brouillage des frontières est sans doute l'un des motifs poétiques qui préside à la narrativité dans les romans de Paul Auster, par exemple : la mise en fiction de la disparition tend à dessiner un espace biffé, au sein duquel la spatialisation de la mémoire peine à construire une architecture stable du domaine du connu. *The Invention of Solitude* (1982) est véritablement un espace dans lequel l'amnésie diffuse une négativité profonde qui contamine la narration elle-même. L'amnésie se distingue, sur le plan conceptuel, du refoulement, puisque c'est véritablement un sujet passif qui subit l'oubli généralisé de son passé. Néanmoins, la représentation poétique de ces deux notions tend parfois à se confondre, et l'amnésie peut être vécue comme une singulière expérience d'*unheimlich*, tout

comme la conscience que les personnages peuvent avoir de leur propre aptitude à refouler leur passé, dans une étrangéisation massive et angoissante de leur environnement. En ceci, l'amnésie comme perversion de la mémoire se dessine dans l'art sur des modalités presque cliniques : c'est en effet souvent ce sentiment d'étrangeté qui caractérise le ressenti des amnésiques dans la critique psychiatrique des pathologiques de l'oubli.

Le brouillage des frontières, qui aboutit inévitablement au dynamitage des repères entre réalité et fiction, et induit ainsi une pluralité des aspects d'une vérité fondamentalement hétérodoxe, due à l'absence de certitude dans un environnement marqué par l'amnésie, est véritablement aussi le fait de certaines politiques. En effet, il existe un certain nombre de distinctions à poser : l'amnésie peut être transitoire ou définitive, totale ou sélective, et ce sont ces distinctions qui permettent d'instaurer un espace de réflexion sur ce phénomène, qui n'est absolument pas essentialisable. Mais il s'agit aussi de distinguer l'amnésie mémorielle, qui est en large partie un processus psychologique touchant les victimes des traumas, et l'amnésie touchant l'historiographie des événements historiques, qui concerne notamment les politiques mises en place par nombre de gouvernements totalitaires. De l'effacement des traces à l'amnésie organisée et institutionnalisée dans le but de remplacer la réalité,

biffée, par un autre discours, le régime de terreur semble s'inscrire de manière essentielle dans la manipulation d'un réel redéfini et reconstruit dans le cadre strict d'une idéologie. Là encore, l'oubli se distingue de l'amnésie, en ce sens que l'amnésie, en cela qu'elle est un oubli généralisé, semble offrir la possibilité manifeste d'un télescopage discursif et la formation d'un nouveau discours sur le réel qu'il occulte. Les exemples de ces politiques d'amnésie sont nombreux, et les Etats concernés portent encore les séquelles du silence d'une partie de leur histoire. L'exemple de l'extermination juive sur le territoire de l'URSS est probant, à cet égard : l'antisémitisme d'Etat en URSS, qui connut son apogée à la fin des années 1940, gomme systématiquement le caractère génocidaire des massacres perpétrés contre les Juifs sur le territoire soviétique. L'origine ethnique des victimes est gommée au profit de leur appartenance patriotique. Un exemple concret, rapporté par Pavel Polian au cours du colloque « Témoigner sur la Shoah en URSS », organisé par Annie Epelboin et Assia Kovriguina en mai 2013 à Paris, témoigne de cette pression des autorités : lorsque le major général Grichaiev, chef de la section politique de la soixantième armée, qui a libéré le camp d'Auschwitz, fit son rapport au major général Yachetchkine, chef de la Direction politique du premier Front Ukrainien, il précise que les nazis ont principalement exterminé des Juifs. Deux semaines après, le major général Yachetchkine, dans un

rapport à la Direction politique générale de l'Armée rouge, ne dit mot des Juifs et lorsque les noms à sonorités yiddish apparaissaient dans la liste des témoins, la citoyenneté de ceux-ci prenait le pas sur leur appartenance ethnique. Enfin, dans une dernière étape, le rapport du chef adjoint de la Direction politique générale de l'Armée rouge au Comité central du Parti communiste de l'URSS, la liste même des témoins disparut. Dans une volonté de glorification et d'édification du mythe soviétique de la Grande Guerre Patriotique, les récits des massacres de Juifs en Ukraine et sur le territoire de l'URSS furent étouffés, ou remaniés, dans une perspective décidément héroïque. Les dictatures en Amérique du Sud, et notamment au Chili, ont aussi été le théâtre de ces politiques de silence, particulièrement bien relayées par la littérature. Plusieurs œuvres littéraires se heurtent à une certaine difficulté dans la fictionnalisation de ces politiques, se confrontant à des questions insolubles : quelle vérité ? y a-t-il un réel fiable ? quel statut accorder au discours occultant et fondateur de l'amnésie collective ? Roberto Bolaño, dans *Nocturno de Chile*, apporte une réponse originale à ces tensions poétiques, par un sourd travail de métaphores filées au sein du texte. C'est une cave, à la fin du roman, qui indique, de manière spatiale, ce qui est caché et condamné à l'oubli par les discours politiques. En effet, le narrateur rapporte, de manière elliptique, le rôle de la cave de

la María Canales pendant la dictature de Pinochet, haut lieu de tortures, au même moment où, chaque soir, les élites intellectuelles de la société chilienne se retrouvaient et se soulaient dans le salon, au rez-de chaussée. La spatialisation dans le texte, empruntant les images de la cave comme symbole du refoulement, notamment depuis *Die Traumdeutung* de Sigmund Freud (1900) et le labyrinthe, imaginaire récurrent, notamment dans la littérature sud-américaine, de la complexité d'une réalité flottante, mais aussi les métaphores de la cécité et de la surdité, fils imperceptibles qui semblent circonscrire et guider la narration, permettent de mettre en scène la politique de l'amnésie instituée par le gouvernement de Pinochet.

Néanmoins, si on assiste dans ce cas précis à une politique volontaire d'amnésie, d'effacement des traces, il serait réducteur d'en faire une généralité, tant en ce qui concerne l'URSS et les dictatures au Chili ou en Argentine à partir des années 1960, que dans d'autres contextes, comme les politiques mises en place par les Khmers Rouges au Cambodge entre 1975 et 1979. L'amnésie semble offrir davantage que l'oubli mémoriel la possibilité, parce qu'elle est généralisée et élaborée, de construire sur son vide une nouvelle réalité, qu'il serait impossible de nommer uniquement « mensonge », mais qui est une nouvelle construction mentale donnant sens au réel et aux événements historiques tant passés que

présents et à venir. En effet, le vide laissé par l'amnésie n'est jamais véritablement un néant, mais un espace opaque et angoissant dans lequel il est parfois vital de réinsuffler du sens : la clinique psychiatrique trouve là encore une résonnance dans l'étude des mécanismes psychologiques ayant mené, sans doute, une large partie des populations à adhérer aux néo-réalités construites par les régimes de terreur. En cela, l'amnésie se distingue tout à fait du révisionnisme et du négationnisme, mécanismes étudiés de manière particulièrement éclairante dans *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, sous la direction de Catherine Coquio (2004). La négation et ses dérivés se développent sur un discours déjà formé, ou en cours de formation, qu'il s'agit de tordre, parfois même de transgresser, et de subvertir. L'amnésie est l'impossibilité même de construire un discours sur les événements historiques, et l'affaissement des fondations qui pourraient participer à l'élaboration de ce discours. En cela, le négationnisme nécessite une distance à l'événement que l'amnésie détruit par le fait même de son processus d'oubli généralisé. Il est impossible de parler de négationnisme, à propos des discours de remise en cause de l'existence du génocide des Tutsi au Rwanda entre avril et juillet 1994 avant la reconnaissance de celui-ci par le Conseil de sécurité des Nations Unies en 1999.

Le processus est d'autant plus complexe que ces

discours de reconnaissance des génocides se fondent, en partie, eux aussi, sur une dynamique d'oubli. En effet, l'oubli, mais aussi à plus forte raison, l'amnésie, peut porter des vertus positives, et participer à créer un consensus dans une volonté de réconciliation. Toute mémoire d'un événement historique se fonde sur la mise à l'écart de certains de ses aspects, dans la formation d'un discours cohérent sur le passé. Le décret d'Athènes, en 403, relevait l'importance de faire silence sur certains événements pour vivre en communauté. L'étymologie du mot « amnésie » est à cet égard parlante : le mot grec ancien *amnêsia* se construit du *a-* privatif et de *–mnêsia*, de *mimnêskein*, qui forment aussi l'étymologie du mot « amnistie ». L'amnésie se glisse aussi, par certains égards, dans une dynamique apaisante, visant à clore le passé, pour construire un avenir, et devient indissociable de la question du pardon, telle qu'elle est définie par Derrida dans *L'impardonnable et l'imprescriptible*. Pardonner, en tant qu'acte performatif, implique une volonté d'oubli, mais il semble aussi une volonté amnésiante : il s'agit de détruire la multiplicité des signes qui constituent le trauma, afin d'ériger un discours consensuel de paix.

Yosef Hayim Yerushalmi, dans les actes de colloque *Usages de l'oubli* ou Tzvetan Todorov dans *Les abus de la mémoire* n'ont de cesse de montrer le rôle central d'un oubli contrôlé dans la formation de la

mémoire des traumatismes, individuelle ou collective. Oubli et mémoire ne s'érigent pas dans une dichotomie irréconciliable, et déjà chez Saint-Augustin (*Les Confessions*, livre X), l'oubli demeure dans la mémoire tout comme la mémoire intègre l'oubli pour se construire. Les exemples artistiques sont particulièrement éloquents à cet égard, et nombre d'œuvres mettent en scène des personnages dont l'amnésie s'intègre à l'exercice de leur mémoire. Winfried Georg Maximilian Sebald, dans *Die Ausgewanderten* (1991) fait déambuler son personnage Max Ferber tel un funambule dont l'oubli généralisé de son passé est un choix, plus ou moins conscient, lui permettant de ne pas avoir à se confronter à ses traumas. C'est par la mise à l'écart de certains aspects de son vécu et de son histoire personnelle qu'il reconstruit son identité dans l'Histoire. Il est indéniable que la mémoire collective, de manière analogue, s'organise sur fond d'amnésie, puisque régie par les dynamiques profondes d'un rapport complexe à l'Histoire. Et c'est dans ce lien que la dimension temporelle de l'oubli généralisé et pathologique se dévoile, s'organisant en cycles. L'amnésie peut se lire comme paradigme de la mémoire, instrumentalisée dans un processus dynamique d'oubli puis de formation d'une mémoire individuelle et collective. Paul Ricoeur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, va sans doute plus loin dans la réflexion et lorsqu'il indique la permanence d'une « imbrication de l'oubli dans la

mémoire » (page 533), il la relie à la force de la théorie freudienne de la compulsion à la répétition, dynamique fondamentale de la pulsion de mort, dans *Au-delà du principe de plaisir*. Par ces symptômes, révélant la violence d'un retour du refoulé, le su et l'oublié, le connu et l'inconnu frappé d'amnésie, sont intimement liés et indissociables, l'un se dressant comme la condition de l'autre dans la constitution d'une mémoire du passé.

En cela, dire le vide est partie intégrante de l'exercice de la mémoire, et participe à sa formation. L'art, notamment après 1945, travaille autour de ces notions de vide et d'amnésie. L'art se fait amnésique, mime l'amnésie, la figure ou l'efface derrière des productions monumentales, mais sans cesse s'y confronte, avec toujours le risque de se substituer au vide, et ainsi, par là, recouvrir d'un voile opaque la mémoire oubliée des violences, fondant un nouveau choc amnésique ou du moins floutant les repères que le silence désignait encore à mi-mot. Néanmoins, l'amnésie demeure un concept heuristique, comme le rappelle au fil de son travail critique Luba Jurgenson. La métaphore du silence tisse un véritable espace symbolique qui organise un large pan de la production artistique, tant en littérature que dans les arts plastiques ou dans la musique. Pour dire l'espace vide ou signifier un au-delà, Hans Werner Henze, dans sa *Neuvième Symphonie*, évolue du murmure au chant parlé, joue sans cesse entre

deux polarités qui semblent laisser deviner leur propre « ombre », comme le compositeur l'indique dans le programme de son œuvre. Dans *Altenberg Lieder* d'Alban Berg, la cantatrice chante bouche fermée, « comme un soupir », puis ouvre légèrement les lèvres, pour s'éteindre dans le mot « Seele » (« âme »). Ce parlé à bouche fermée, cette écriture en demi-teinte, tend à s'abîmer dans un silence, celui que Benjamin Britten, dans *War Requiem* (1961) rend palpable : dans la première pièce, *Requiem Aeternam*, le compositeur tente de réduire au maximum les moyens sonores ; il alterne des mesures *pianissimo*, presque inaudibles si l'on considère qu'ils sont attaqués dans les graves pour des instruments comme la flûte ou la clarinette, et que de plus ils se prolongent, le son s'éteignant dans ses propres harmoniques jusqu'à se fondre dans le silence. Le silence amnésique est ici un choix plus ou moins conscient, un refoulé à réinterpréter « dans l'après coup de son ratage », comme le rappelle Murielle Gagnebin dans *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*. Au début de *A Survivor from Warsaw* d'Arnold Schönberg, le récitant prononce des mots qui donnent tout leur sens à la pièce : « Je ne peux pas me souvenir de tout. J'ai dû avoir été inconscient la plupart du temps. ». La mémoire est fragmentaire, la dire relève d'une esthétique presque expressionniste, ou rappelle les toiles vides de Rauschenberg. La mémoire est refoulée, « déprésentée », au sens husserlien du terme : le

silence est lié à l'impossibilité de dire et à l'impossibilité de se souvenir. Le silence de l'amnésie devient un motif poétique proprement symbolique, appelant à réfléchir sur les enjeux de l'oubli dans la constitution de la mémoire et sur le défaut de sens dans toute réflexion sur les violences. L'art tient la place du vide, désigne le vide, ou cherche à le combler, parfois, en lui donnant une autre symbolique, invitant à réfléchir sur la représentation de l'irreprésentable et la possibilité de dire l'indicible, mais aussi dire l'impossibilité du langage à transmettre le passé et les trauma. Steve Reich, Iannis Xenakis ou John Cage : autour des problématiques de la mort, de l'oubli et du vide de sens, c'est une quête d'absolu qui se dessine. Dans son usage poétique, le blanc, lié de toute évidence aux problématiques de la modernité, renvoie, par son absence de contours manifestes, à un immémorial qui dépasse toute négativité ou positivité, et qui se dit, là, comme atemporalité et extraterritorialité. La musique fondée sur le silence après 1945 ne cesse de jouer sur les points d'orgue, comme dans *Am Horizont* de Wolfgang Rihm (1952), dilatant le temps et indiquant par là l'affinité profonde qui se dessine entre le vide et un immémorial. C'est aussi cette esthétique que l'on retrouve chez Marguerite Duras, dans *Le vice-consul*, par exemple, grâce au personnage de la mendiante amnésique, errant dans un univers non circonscrit, comme renvoyant à un espace étiré à l'infini, car

souffrant de limites autant que de sens. C'est d'ailleurs à partir de la poétique durassienne que Gilles Deleuze, dans son cours de cinéma à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, évoquait la possibilité d'une expérience de l'amnésie qui renverrait à un immémorial par le silence de la répétition incessante. Dans la confusion entre rêve et réalité, dans le passage des frontières, l'amnésie, d'oubli, devient manifestation et appel à un sens ultime.

< https://www.memoires-en-jeu.com/feed/rss/>
< https://www.facebook.com/memoires.en.jeu/>
< https://twitter.com/RevueMemoiresEJ>

Avec le soutien de

< http://celis.univ-bpclermont.fr/>

< http://eurorbem.paris-sorbonne.fr/>