

**LOUIS MARIN**

**L E T R O U D E  
M É M O I R E  
D E S I M O N I D E**

Les récits d'origine ont bien souvent la vertu remarquable de réunir tous les éléments — ou la plupart d'entre eux — que l'histoire, incertaine d'abord, puis sans cesse mieux attestée et balisée de textes et d'images, s'évertuera ensuite à composer, combiner, déplacer, voire effacer pour mieux les accentuer par leur absence même.

Je pourrais entrer par cette réflexion dans le sujet des théâtres de la mémoire. Ce que j'ai nommé le récit d'origine offrirait en effet, et d'emblée, au regard — à condition qu'il soit à la fois attentif et respectueux, qu'il se refuse à résumer, c'est-à-dire à oublier pour extraire ce qui, aujourd'hui, apparaît important et significatif — un ensemble complet de figures et de motifs, de thèmes et de relations dont la forte cohérence serait à jamais dessinée, voire inscrite dans les brumes lumineuses de notre orient, à l'horizon de notre passé et de nos commencements ; en bref, le récit d'origine fournirait une mémoire « clefs en mains » à la réflexion méditative qui accepterait de le lire sérieusement — et non comme une fable pour enfants — et de se livrer à son écoute en en laissant résonner les harmoniques. Le récit d'origine serait ainsi un théâtre de la mémoire ou plus précisément une partie du répertoire des théâtres de la mémoire, une pièce que nul acteur n'aurait besoin d'apprendre, que nul metteur en scène n'aurait à diriger, qui n'aurait point besoin non plus de spectateur puisqu'elle serait connue depuis toujours et depuis toujours jouée et interprétée à l'insu même de ses acteurs, metteurs en scène et spectateurs. Il en est ainsi, par un nouveau tour et retour, de la légende — aux frontières de l'histoire et du mythe — du conte plutôt, qui inaugure pour ce qu'il est convenu de nommer la pensée de l'Occident, l'histoire de la mémoire qui un jour, en Grèce, a dressé et pour toujours (?) les tréteaux de ce théâtre d'histoire en abysme, celui de la mémoire de la mémoire.

Ce récit mêle les dieux et les hommes, le chant de louange et la cérémonie du repas, l'architecture et la mort. Écoutons plutôt : A un banquet offert par

**L E T R O U D E  
M É M O I R E  
D E S I M O N I D E**

1. Cicéron, *De l'orateur*, Livre II, LXXXVI - 352-354. Nous suivons ici la traduction française d'Edmond Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 1966, pp. 153-154.

2. Cf. par exemple, Aristote, *De Memoria et reminiscentia*, 450 a 30 et b 1-10 ; *La Rhétorique à Herennius*, III, 17, 30 ; Quintilien, *Institution oratoire*, XI, II, 21 et surtout 32-33. Cf. également Martianus Capella, *De nuptis Philologiae et Mercurii* cité par Frances A. Yates dans *The Art of Memory*, London, 1966, traduction française D. Arasse, Gallimard, Paris 1976, pp. 51-52 ou les alphabets « visuels » de la Renaissance cités par Yates pp. 118-120 ou pp. 294-295 chez Giordano Bruno. Voir dans le même ouvrage, dans le dernier chapitre les pages consacrées à Leibnitz, p. 379 et sq. Lire aussi dans Paolo Rossi, *Clavis Universalis*, Milan-Naples, 1960, les pp. 250-253. Au-delà de ces notes bibliographiques ou en deçà d'elles, il convient de noter que Simonide est donné par la légende comme l'inventeur des lettres de l'alphabet qui devaient permettre une meilleure notation écrite (Cf. J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris : Maspero, 1965, p. 77, n. 98), mais aussi bien comme l'auteur de la formule « la parole est une image de la réalité ».

Scopas, noble de Thessalie, le poète Simonide de Céos chanta un poème en l'honneur de son hôte tout en y insérant la louange de Castor et Pollux. Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié du prix convenu et que les jumeaux divins auxquels une part du poème avait été consacrée paieraient bien le reste. Peu de temps après, on vint à dire à Simonide que deux jeunes hommes le demandaient à la porte d'entrée de la demeure. Il quitta le banquet, s'y rendit et ne vit personne. Mais pendant sa brève absence, le toit de la salle s'effondra écrasant sous ses débris Scopas et ses invités. Les corps étaient si méconnaissables que les parents venus pour les récupérer ne purent les identifier. Simonide leur rendit ce dernier service en se remémorant les places qu'ils occupaient autour de la table du banquet. Ainsi les morts purent-ils être enterrés sous leurs noms. Bien entendu, les deux jeunes gens invisibles de la porte d'entrée étaient les deux dieux venus payer le prix du poème par la vie sauve du poète. Mais c'est ainsi également qu'en retour Simonide découvrit l'art de la mémoire. C'est en se souvenant de leurs places sur les lits qu'il avait été capable d'identifier les corps des invités : c'est l'ordre qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. Et Cicéron à qui nous empruntons le récit de cette histoire la conclut par cette « morale » : « Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace<sup>1</sup>.

Toutefois, il se pourrait bien que Cicéron allât trop vite en besogne : peut-être détourne-t-il, distrait-il notre attention du récit de Simonide, de ses événements, incidents et accidents vers ce qui apparaît d'ores et déjà une théorie sinon de la mémoire, du moins des dispositifs artificiels par lesquels peut être exploitée toute la puissance de la faculté naturelle : certes ce sont bien les éléments qu'il extrait du récit qui seront historiquement travaillés dans les arts de la mémoire : les lieux comme des réservoirs à images, les images comme représentations de choses, les choses comme souvenirs, l'arrangement des lieux valant pour l'ordre des choses et les images pour les choses mêmes. Mais on ne peut que s'interroger sur l'efficacité de ce dispositif construit qui, en fin de compte, redouble celui dont la nature a gratifié l'homme. La comparaison qui l'assimile à l'écriture — elle sera constamment réitérée jusqu'à l'époque moderne<sup>2</sup> — vient sans doute répondre à cette question : comme la tablette de cire est le plan d'inscription qui conserve à sa surface les lettres (les syllabes, les mots) que le scripteur a tracés sur elle pour les lui livrer dès qu'il jettera les yeux sur elle, de même les lieux seront ces volumes vides (des réservoirs) que viendront remplir des images choisies par l'homme de mémoire (l'orateur) pour les lui offrir dès que nécessaire.

Toutefois le *comparant* — on en conviendra aisément — n'est point strictement isomorphe au *comparé* et du même coup, la réponse que l'image de la tablette de cire venait fournir à notre question est seulement partielle. Il s'en faut en effet d'une dimension, la troisième, celle de la profondeur : la tablette de cire est une surface et les signes écrits paraissent à Cicéron être immédiatement les mots et ceux-ci, les choses mêmes ; le « théâtre » de mémoire, en revanche, est une composition de volumes — les lieux — et les

relations que les images qui y sont déposées entretiennent avec les choses qu'elles représentent, déplacent paradoxalement dans la visibilité et la contingence, celles à la fois conventionnelles, abstraites et nécessaires qui caractérisent l'écriture alphabétique<sup>3</sup>. Quoi qu'il en soit, le « théâtre » de la mémoire exige une troisième dimension pour se réaliser comme il demande un troisième terme (l'image) pour fonctionner. D'où notre question à nouveau : à quoi bon cette construction complexe, cet artifice savant qui « ajoute » en en « rajoutant » au dispositif de la mémoire et à ses opérations ? Mais notre question est sans doute mal posée ou plutôt elle ne semble pas pertinente à l'objet sur lequel elle porte. Elle interroge son économie au nom de sa rentabilité productive. Le système proposé par Cicéron nous paraît « consommer » avec excès, dépenser trop pour ce qu'il permet de produire. Or il se pourrait bien que le « théâtre » de la mémoire, sous couvert de mnémotechnique, n'eût d'autre fin que de représenter la mémoire ou de tenter d'en surplomber le champ pour en maîtriser l'effarante puissance et en conjurer la redoutable fascination. Fascination, vertige : précisément celui provoqué par une abyssale profondeur que l'esprit « contiendrait » et où pourtant il se perdrait ou dans laquelle il chuterait — en étranger.

Avec la comparaison de l'écriture et de la tablette de cire, Cicéron allait donc trop rapidement en allant pourtant à l'essentiel. Le récit d'origine de Simonide nous en contait davantage, à condition, encore une fois, d'en accepter l'écoute, de l'entendre rêveusement : peut-être ainsi aurons-nous une chance d'entrer dans le théâtre d'une mémoire plus ancienne que le premier de nos souvenirs ; peut-être ainsi sera-ce une occasion — une fois n'est pas coutume — de chuter délicieusement dans la profondeur qu'à notre insu nous « contenons ». Simonide<sup>4</sup>, nous rapporte le conte, était donc invité à Crannon, en Thessalie, chez Scopas, homme riche et noble<sup>5</sup>. Mais il n'était point là en invité ordinaire, encore moins extraordinaire. Il avait été payé ou devait l'être pour chanter la louange de son hôte<sup>6</sup>. Comme le cuisinier de Scopas dont on peut supposer qu'il avait composé des mets rares et choisi des vins raffinés en l'honneur de son maître, Simonide, en cuisinier de paroles devait — moyennant salaire — composer chants savants et choisir mots bien sonores pour le seigneur des lieux. Or qu'est-ce que le chant de louange, sinon la construction d'un monument de mémoire, le *kléos* qui, par la parole du poète, assure à celui qui en est le sujet et à ses actes un souvenir immortel dans la famille et dans la cité<sup>7</sup> ? Simonide était invité — engagé par contrat — pour être l'architecte de ce monument, précisément pour ériger le « tombeau » de langage de Scopas, plus assuré de permanence par l'infinie répétition des paroles inspirées que par l'édifice de marbre aux frontières du domaine ou la stèle dressée de son effigie. Le banquet, la cérémonie conviviale de la collectivité des aristocrates réunie autour de l'un d'eux non seulement était le « lieu » et le « moment » privilégiés pour l'érection du monument poétique, mais il en constituait déjà l'assise et le fondement, par l'inscription, dans les cœurs et les esprits, des mots et de leurs rythmes, de la louange, par cette première, cette initiale mémoire de la communauté des puissants dans l'un d'entre eux. Et Simonide récite son poème à la louange de Scopas, un long poème qu'il chante de mémoire, vers après vers, strophe après strophe, maîtrisant, par toutes les techniques de l'aède, la longue et paradoxale difficulté d'une *parole vive qui répète, qui invente en reproduisant*<sup>8</sup>. Echange d'une mémoire et d'une autre :

3. Nous renvoyons encore une fois à l'ouvrage fondamental de Frances Yates pour les exemples qui illustrent cette opposition essentielle entre imagerie et écriture dans les arts de la mémoire.

4. Sur Simonide de Céos (556-468 av. J.C.), poète lyrique « à la parole de miel » de l'époque présocratique, on consultera *Lyra Graeca*, édition et traduction anglaises, Loeb Classical Library, vol. II (1924), p. 246 et sq. (cité par Yates, *op. cit.*, p. 27). Voir également C.M. Bowra, *Greek Simonides*, Oxford, 1961 et G. Lanata, *Poetica preplatonica*, Florence, 1963.

5. Quintilien, *Inst. Orat.*, XI, 11-15 signale que « les sources ne s'accordent pas sur le nom de la personne en l'honneur de laquelle le poème était écrit »... ni sur le lieu où il fut chanté, Pharsale ou Crannon ?

6. Les sources indiquent même qu'il fut le premier à se faire payer ses poèmes.

7. Voir sur ce point Marcel Détienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris : Maspero 1967, chap. II, la Mémoire du poète, p. 9 et sq. et en particulier sur la notion de *Kléos* et sur le statut de la louange, p. 20 et sq. On lira également les précieuses analyses de Nicole Loraux dans *L'Invention d'Athènes*, Paris, 1981 sur le statut politique et philosophique de l'éloge.

8. Cf. à ce sujet les travaux classiques de A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960 et G.S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962.

9. Cf. M. Détiene, *Op. cit.*, p. 10 et sq. sur le rapport entre la Muse et la Mémoire, ainsi que les références littéraires et philosophiques qui y sont données.

10. Il faudrait ici souligner à la suite des travaux de Détiene, *Op. Cit.* p. 105 et sq. notamment, que Simonide occupe une position charnière dans ce que Détiene appelle l'histoire de l'*Aletheia* : il amorcerait « le procès de démonétisation » de la « Vérité », d'abord en faisant de la poésie un métier et en obligeant ses contemporains à reconnaître la valeur commerciale de son art. En rapprochant la poésie de la peinture — c'est lui l'inventeur de la formule « la peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle » — il fait de la poésie, un art de la tromperie mais où le terme revêt une valeur positive. Par là « cette réflexion sur la poésie, sa fonction, son objet propre consomme la rupture avec la tradition du poète inspiré qui dit l'*Aletheia*... La dévalorisation d'*Aletheia* n'est intelligible, continue Détiene, que dans sa relation avec l'invention de la *mnémotechnique*. De fonction religieuse, fondement de la parole poétique visionnaire, la mémoire devient une technique laïcisée,

l'instrument d'un métier mis à la portée de tous... La « révélation poétique » a cédé la place à une technique de fascination. Simonide condamne l'*Aletheia* et se voue à l'*Apatè*... Lorsqu'il définit l'art du poète comme art d'illusion dont la fonction est de séduire en suscitant des « images », des êtres fuyants qui sont eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes... Simonide annonce le Sophiste. » (p. 119).

11. Quintilien dans sa version de l'histoire considère que la célébration de Castor et Pollux est une digression : « ...suivant la pratique commune des poètes, il s'était étendu en digressions où il célébrait Castor et Pollux ». (*Inst. Orat.*, XI, II, 11). De même La Fontaine dans la fable XIV du Livre I : « Simonide préservé par les dieux ». Mais chez lui, la digression ne vient pas combler un trou de mémoire du poète, mais un blanc dans la mémoire généalogique, familiale du « héros » : « Les parents de l'Athlète étaient gens inconnus, / Son père, un bon Bourgeois, lui sans autre mérite : / Matière infertile et petite. / Le Poète parla d'abord de son Héros. / Après en avoir dit ce qu'il en pouvait dire / Il se jette à côté, se met sur le propos / De Castor et Pollux... »

celle du poète dont il est à la fois l'auteur et le simple instrument (...la Muse qui l'inspire, qu'il nomme et interpelle au début de son chant n'est-elle pas fille de Mnémosyne, déesse de la Mémoire<sup>9</sup>?) et celle du seigneur, qui s'y constitue en permanente célébration. D'où le contrat qui le sanctionne : non seulement couvert, vins et viandes, au banquet, mais argent, salaire : les mots du langage s'échangent contre les pièces de monnaie comme la mémoire du poète contre celle du héros<sup>10</sup>.

Or je ne peux m'empêcher de penser qu'au banquet de Scopas, il y eût un accident, un premier accident bien avant celui qui dramatiquement l'interrompt. Je ne peux m'empêcher de penser que Simonide chantant la gloire de Scopas eût, en pleine récitation, un *trou de mémoire* : comment expliquer autrement la « digression » à la gloire de Castor et Pollux ? Si encore les jumeaux avaient figuré parmi les ancêtres mythiques de Scopas ? Un trou de mémoire donc ; mais la mnémotechnie de l'aède fut, en l'occurrence, infaillible : au lieu vide du silence, grâce à une cheville de transition, Simonide « place » un long morceau sur les deux dieux — un de ces fragments qui, une fois transcrits, seront considérés par les érudits comme des interpolations tardives. Peut-être aucun des convives ne s'aperçut-il de ce supplément suppléant le blanc d'une parole défaillante et de cette chute possible transformée en *excursus*<sup>11</sup>. Les mots résonnaient comme bronze frappé et les rythmes du chant excitaient de grandes houles de colère et d'orgueil dans les cœurs des meilleurs. Sauf Scopas qui se sentit « floué »... Ce n'était pas vraiment une question d'argent, mais de monument, si l'on me permet l'expression. Comment imaginer un tombeau d'honneur, un monument de gloire dressé au Moi aristocratique (à nul autre comparable) qui serait le simple appentis du temple de Castor et Pollux ? D'autant que l'accident de mémoire, ainsi rattrapé par Simonide grâce à l'éloge des deux dieux, est irrattrapable. Les hommes de l'avenir iront désormais répétant l'éloge des frères divins et, en appendice seulement, celui de Scopas. La seule façon — bien dérisoire, il faut en convenir — que trouve Scopas pour rattraper la chose est économique. Donnant, donnant : « voici la moitié de ton salaire ; que les jumeaux te payent le solde et restons-en là ». L'argent n'a pas d'odeur ; il a encore moins de mémoire. Ce n'est pas une trace, une marque, un symbole. C'est un équivalent abstrait, général et la règle d'équivalence ou de valeur est conventionnelle : en bref une opération blanche.

L'histoire ne dit pas si Simonide contesta la proposition mercantile de Scopas : seulement que l'on vint dire au poète que deux jeunes hommes le demandaient à la porte de la demeure. Sans vouloir excessivement allégoriser, je crois qu'il nous faut comprendre que par la grâce des dieux, Simonide sort des espaces de la mémoire — non pas de ses lieux. Il en sort, à vrai dire, pour pouvoir les transformer en lieux. Il sort non seulement de la salle de banquet et du palais du noble thessalien ; mais il sort aussi de l'espace du poème, du *kléos*, du monument de paroles et de sa répétition accidentée. Il sort de sa mémoire d'aède, de fils des Muses, de « petit-fils » de Mnémosyne, comme il sort de celle de Scopas et de ses pairs, les seigneurs de Thessalie, mandé qu'il est par une parole anonyme (un esclave, un serviteur) pour aller à la rencontre de... personne. Les deux jeunes hommes se sont évanouis en un instant : discours « déplacé », mots sans sujet, manque d'objet ; c'est ainsi que le récit met en scène, c'est-à-dire en figures, le trou de

mémoire du poète : plus rien à dire sur Scopas, vite un « Castor et Pollux » à la place, mais hors-sujet. Dehors, poète ! à la rencontre des dieux ? Non, personne.

L'ensemble du récit, jusqu'à ce point de sa trame, est, reconnaissons-le, une merveilleuse mise en théâtre de la mémoire et de ses avatars. A vrai dire, les hommes passent leur temps à sortir de leur mémoire par l'accident radical qu'est la mort. Cette sortie dure un peu plus ou un peu moins longtemps selon les cas. Il en est de réussies, il en est de ratées, mais tôt ou tard, réussites ou ratages s'effacent. C'est justement cette sortie — même au ralenti — que voulait conjurer Scopas avec le poème de Simonide — et de l'argent. Le fait que nous en écrivions aujourd'hui, après beaucoup d'autres, serait la preuve de sa réussite, si toute cette histoire ici re-contée n'était justement un récit, une fable destinée à mettre sous les yeux l'art caché de la mémoire dans la profondeur de l'âme (comme disait Kant de l'imagination). Mais est-il possible de « sortir » de sa propre mémoire, comme Simonide de la demeure de son hôte, autrement qu'en figures ? L'opposition est intéressante : les hommes s'oublent les uns les autres par le destin même de leur humanité périssable, sous le fatum de leur être éphémère, en instance de mort. Mais chacun d'entre eux ne peut échapper à la terrible loi de sa permanence, de son identité mémorative : la peau neuve est impossible. La peau est, depuis le commencement, surface d'inscription où viennent s'écrire, indélébiles, les lettres de chaque temps, ou plutôt puisqu'il n'y a pas vraiment de peau ou de surface, comme nous l'avons suggéré avec cette histoire, chacun est condamné à errer dans la mémoire et chaque trajet trace les contours qui enferment une identité, une mémoire « propre », dans l'autre, la collective où chaque être de temps, parce que tel, est en transit<sup>12</sup>.

Le récit d'origine insiste dans cette direction avec une extrême précision : *dehors*, donc, à la porte, personne ; mais pendant ce temps, *dedans*, le plafond de la salle à manger s'effondre et pour faire bonne mesure, la demeure de Scopas tout entière, ensevelissant dans ses décombres le seigneur et ses compagnons banqueteurs. Qu'on imagine Simonide se retournant à tout ce fracas et contemplant la ruine : le voilà donc le tombeau de Scopas ; le voilà donc son monument réalisé *in situ*. A l'édifice de paroles et de mémoire qu'avait imparfaitement érigé le poète sur le trou de sa mémoire et autour de lui, et que lui seul conserve dans sa mémoire d'aède, le hasard, le destin, les dieux (aurait-on pensé que les Tyndarides eussent eu tant de puissance ?) chacun ou tous ensemble ont substitué l'effondrement d'une demeure, les décombres d'une ruine, un autre « tombeau » en forme de trou, sans fond, un trou de mémoire : trace si l'on veut, vestige encore, soit ; mais sans signe, sans nom... C'est ainsi que Scopas et l'élite des seigneurs de Thessalie auraient pu définitivement sortir de la mémoire des hommes sous la ruine d'un palais, si justement Simonide n'avait pas eu un trou de mémoire, n'avait pas chanté Castor et Pollux, n'était pas sorti pour rencontrer deux jeunes hommes et à leur place, le blanc d'un manque. La mémoire ne serait représentable que sur le fond d'un oubli originaire ou plutôt d'un oubli qui serait l'origine.

12. Là encore on retrouverait chez Simonide les éléments de cette opposition du temps lyrique qui coule, s'enfuit et efface toute chose et du temps positif « la chose la plus sage... parce que c'est en lui qu'on apprend et qu'on mémorise ». Cf. M. Détienné, *Op. cit.*, p. 111, n. 26 pour les références.

L'accident de l'effondrement est donc dans sa figure, me semble-t-il, un moment essentiel pour la mise en représentation de la mémoire dans son

théâtre. C'est cet accident que va exploiter Simonide un peu plus tard auprès des parents des victimes — et là encore je ne peux m'empêcher de penser qu'il en reçut salaire au centuple du contrat passé avec Scopas. Moment essentiel en effet qui établit non seulement la très étroite affinité de la mémoire et de l'architecture, c'est-à-dire de l'art de la demeure de l'homme dans l'espace, mais encore, et peut-être surtout, l'équivalence structurale, c'est-à-dire a-chronique, entre construction et destruction, entre composition et anéantissement, entre érection et effondrement<sup>13</sup>. Le récit d'origine le dit à sa façon : le monument de langage dressé à la gloire de Scopas dans la salle de banquet de son palais est en relation de valence avec la ruine d'architecture écroulée pour le malheur de Scopas enseveli au lieu central de sa demeure. Le « théâtre » de mémoire que le récit raconte avec les figures de ses personnages, de ses acteurs, de ses incidents et de ses accidents n'est autre que cette affinité entre un art de l'espace et la mémoire, que cette équivalence entre un art du langage et le souvenir, affinité, équivalence par lesquelles la mémoire se découvre dans son étonnante puissance de conversion du temps en espace et dans l'effrayante violence de sa conservation de la mort en présence.

La figure du récit qui donne sens à l'effondrement est celle que nous avons rapidement signalée au début de notre lecture, la cérémonie du repas des seigneurs, le banquet, et précisément la table et les convives qu'elle réunit. C'est par elle que le temps-espace de la mémoire va devenir lieux de cette mémoire ; c'est par elle que la mort conservée présente va devenir signes de ces noms. Au banquet de Scopas, il ne s'agissait pas seulement ni même principalement de se nourrir, d'apaiser sa faim et sa soif, mais aussi de parler et d'écouter, d'accueillir aussi bien que les mets, la parole du poète chantant, après les viandes consommées et les vins dégustés et avant l'arrivée des danseuses et des joueuses de flûte, chantant la gloire du Maître de la demeure ; repas-cérémonie avec la norme de ses épisodes successifs et la règle hiérarchique des places de ses convives présents. Peut-être tout « vrai » repas est-il un puissant dispositif mémoratif par la conjonction réglée et normée de l'axe temporel des successions portant sur la substance de son contenu, nourritures et paroles et de celui, spatial, des positions portant sur les articulations de sa forme et leurs opérateurs, sujets parlant et mangeant. Peut-être tout « vrai » repas, comme dispositif mémoratif, est-il par là même structuré comme une architecture, c'est-à-dire cet art qui transforme l'espace de l'être en lieux habitables par des hommes.

Repas, architecture, mémoire, dans ces trois domaines que conjoint par englobement et enchâssement notre récit d'origine, le temps des parcours et des successions se conjugue ou plutôt se convertit en ordre des lieux et des places ou réciproquement<sup>14</sup>. On peut supposer à lire notre histoire, que les familles des morts n'interrogèrent point Simonide sur le menu du banquet, la carte des vins, les discours et les propos des convives, voire le poème chanté par l'aède. Pourtant ils lui demandèrent des signes, ils réclamèrent des noms pour identifier les amas d'os et de chair meurtris, des noms par lesquels pourrait être reconnu ce qui n'a de nom dans aucune langue. Et Simonide, de parcourir en imagination de mémoire, la table du banquet, de faire le tour des places et de donner à chaque place un signe, c'est-à-dire à chaque corps

13. On peut repérer cette équivalence et cette affinité au détour d'une note de C. Perroult dans sa traduction de Vitruve. Il remarque qu'une des trois représentations de l'édifice architectural est l'ichnographie (aux côtés de l'orthographe et de la scénographie) ou représentation de son plan au sol. Le terme vient du grec *ichnos* qui signifie empreinte, trace laissée sur le sol. Dès lors, les deux dimensions du futur et du passé se télescopent dans le présent de la représentation ichnographique puisque le plan au sol qui est le premier geste du projet d'édification est structurellement équivalent au vestige au sol qui est le dernier reste, l'ultime ruine de l'édifice détruit.

14. On remarquera que toute notre analyse est ici sous-tendue par l'opposition catégorielle entre espace et lieux, procès et ordre (ou système). Cf. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, I, *Arts de faire*, 10/18, 1980, p. 208 et sq et nos *Utopiques : jeux d'espaces*, Minit, 1973, pp. 257-290.

méconnaissable, un nom qui l'identifiât. Mais ce faisant, qui n'aperçoit que Simonide construisait à nouveau le monument de Scopas, mais cette fois non plus comme *kléos*, comme poème, comme monument de langage, mais comme ruine-tombeau ayant pour toute épitaphe, une liste de noms.

Non seulement notre poète — un peu sophiste sur les bords — tire de cette substitution de l'argent (ou tout au moins je le suppose), mais encore il transforme l'accident en occasion d'un bénéfice plus durable. De l'événement du hasard, du signe indéchiffrable des dieux, il fit, aux dires de Cicéron, un modèle pratique ; de la destruction du palais et de l'écrasement des convives autour de la table du banquet, il déduisit les règles d'un exercice et les principes d'un art. La demeure s'était effondrée sur le « tombeau » d'honneur qu'il avait érigé en langage à la gloire de Scopas et l'avait ainsi anéanti dans la mémoire collective. Qu'à cela ne tienne ; l'astucieux poète construira un dispositif mémoratif qui reproduira, mais intentionnellement et sous forme d'opérations programmées, les événements de la catastrophe. Dans les décombres du palais avait été retrouvé un plan de table, c'est-à-dire l'ordre des places qu'avaient occupées les invités de Scopas. La méthode de Simonide trouve dans cette ruine le principe de son développement. Il construira une structure dont il définira — « à vide » — le principe d'agencement. Il composera dans l'imagination une architecture, un système de lieux, à partir d'un plan qui constituera l'ordre stable et immobile des représentations des choses que ces lieux enfermeront parce qu'il les y aura auparavant déposées, (tout comme Scopas avait placé ses invités dans les lieux que l'étiquette cérémonielle du banquet leur réserverait). Il parcourra ensuite ces lieux, l'un après l'autre, pour en retirer les images (comme on avait retiré des décombres les corps sanglants et méconnaissables des malheureux convives) et en produira les termes de langage correspondant aux choses représentées selon la syntaxe même de leur placement (ainsi avait-il nommé de leur nom propre les débris humains réclamés par les familles). L'art de mémoire de Simonide reproduit donc bien sinon l'événement de son poème, du moins l'ordonnance du repas, l'ordre de sa cérémonie, l'architecture de la salle à manger et la structure de la demeure, mais en inversant les accidents qui les avaient frappés en occasions volontaires.

Pour le dire autrement, alors que le récit d'origine nous représentait dès sa première séquence avec le jeu de ses figures narratives, *la* mémoire dans son espace et son temps, *immaîtrisable*, ses trous, ses abîmes, ses incidents, ses avatars, le modèle de Simonide représente finalement cette représentation, mais pour en boucher les trous et en combler les abîmes, pour faire de son ordre indécryptable, caché derrière les décrets du hasard ou du divin, un ordre *construit* : en bref pour *maîtriser* le fonctionnement de la mémoire. Par cette maîtrise d'architecte des lieux mémoratifs, par cette capacité d'invention des images, le poète-sophiste pense opérer l'oubli d'une autre architecture, vertigineuse comme une prison de Piranèse, celle-là même de la mémoire qui, au lieu de *totaliser* le savoir et l'histoire comme l'art de mémoire en a la prétention, répète à *l'infini* ses espacements et ses télescopages, ses ouvertures, ses portiques, ses seuils et ses murs, ses cloisons aveugles et ses puits. Plutôt que l'effondrement du palais de Scopas,

l'« effondrement » — comme dirait Deleuze — de la faculté naturelle, à moins que le premier soit la figure narrative du second.

Au moment où finit la culture antique, Augustin redira cet effondrement — effondrement de la mémoire avec un lyrisme halluciné<sup>15</sup> et il se pourrait qu'avec le Livre X de ses *Confessions*<sup>16</sup>, le récit d'origine du théâtre de la mémoire, en se répétant sur un autre mode, consacra encore une fois une perte, ce qu'indiquait modestement, humoristiquement le trou de mémoire de Simonide, figure d'un oubli originaire, d'un abîme de la mémoire que l'homme découvrirait en lui, comme son être même et pourtant — étrange paradoxe — qu'il n'avait de cesse de parcourir, dans lequel il errait de chambre en chambre, d'escalier en escalier, d'étage en étage... trou de mémoire, oubli originaire que tous les arts de la mémoire tenteront de conjurer en captant, au profit de tous les arts et de toutes les techniques de maîtrise, la « vis memoriae » qui, par ce trou, par cet oubli se manifeste comme irrésistible, inhumaine transcendance.

« J'arrive aux grands espaces et aux vastes palais de la mémoire où se trouvent les trésors des innombrables images apportées par la perception de toutes sortes d'objets. Là est emmagasiné tout ce que construit aussi notre esprit, soit en agrandissant, soit en diminuant, soit en modifiant de quelque façon les objets atteints par les sens et toute autre image déposée et mise en réserve qui n'est pas encore engloutie et ensevelie dans l'oubli. Quand je suis dans ce palais, j'appelle les souvenirs pour que se présentent tous ceux que je désire. Certains s'avancent à l'instant ; certains se font chercher assez longtemps et comme arracher à des entrepôts plus secrets ; certains arrivent par bandes qui se ruent alors que c'est un autre qu'on cherche... Ils bondissent en plein milieu avec l'air de dire : « c'est nous ? c'est nous ? » Et la main de mon cœur les chasse du visage de ma mémoire jusqu'à ce que se dégage de l'obscurité celui que je désire et qu'il s'avance sous mes yeux au sortir de sa cachette... »<sup>17</sup> Et c'est alors que la stupeur saisit l'esprit qui médite aux bords des profondeurs : « Elle est grande cette puissance de la mémoire, excessivement grande, mon Dieu ! C'est un sanctuaire vaste et sans limite ! Qui en a touché le fond ? Et cette puissance est celle de mon esprit ; elle tient à ma nature et je ne puis moi-même saisir tout ce que je suis. L'esprit est donc trop étroit pour se posséder lui-même ! Mais alors où est ce qu'il ne peut saisir de lui ? »<sup>18</sup>

C'est dans cet « effondrement » de la mémoire en elle-même, dans ce qui aujourd'hui est nommé inconscient, qu'Augustin lira la présence hors lieu de son interlocuteur divin : « Voilà tout l'espace parcouru dans ma mémoire à ta recherche, Seigneur ! et je ne t'ai pas trouvé en dehors d'elle. Car je n'ai rien trouvé de toi dont je n'eusse le souvenir depuis le jour où je t'ai appris... »<sup>19</sup>. Mais où séjournes-tu dans ma mémoire, Seigneur ? Où y séjournes-tu ? Quelle chambre y as-tu construite pour toi ? Quel sanctuaire as-tu bâti pour toi ?... Mais pourquoi suis-je à chercher quel lieu tu habites en elle comme si vraiment il y avait là des lieux<sup>20</sup> ? Où donc t'ai-je trouvé pour te connaître ? Sinon en toi au-dessus de moi ? Et nulle part, aucun lieu ; nous nous éloignerons, nous nous approchons, et nulle part, aucun lieu. O vérité, tu sièges partout pour tous ceux qui te consultent... »<sup>21</sup>

15. Cf. à ce sujet, les remarques de Frances A. Yates, *Op. cit.*, pp. 46-49.

16. Augustin, *Œuvres complètes*, Paris : Desclée de Brouwer, 1962, éd. M. Skutella, t. XIV, *Confessions*, Livre X, VIII, 12 - XXIX, 40.

17. Augustin, *Op. cit.* X, VIII, 12.

18. *id.*, VIII, 15.

19. *id.*, X, XXIV, 35.

20. *id.*, X, XXV, 36.

21. *id.*, X, XXVI, 37.