

Imaginer la mort : les topographies mémorielles de Shimon Attie

Claudie Massicotte

Volume 36, Number 2, 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066741ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066741ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massicotte, C. (2011). Imaginer la mort : les topographies mémorielles de Shimon Attie. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 36(2), 31–40. <https://doi.org/10.7202/1066741ar>

Article abstract

Visual artist Shimon Attie's project *Finstere Medine* consists of a series of archival images that were first projected onto buildings in Berlin, then photographed by the artist for future exhibitions in museums. Representing Jewish victims of the Second World War, these archival images at times relocated their characters at the exact location they had occupied before the extermination. At other times, they relocated these victims in newly developed buildings or areas of the city. The present article suggests that Attie's project probes the role of architecture with regards to its relationship with the past, and explores new avenues of reflection on the work of mourning that always defines architectural commemorations of historical violence.

Imaginer la Mort : Les Topographies Mémoires de Shimon Attie

CLAUDIE MASSICOTTE, UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO

Abstract

Visual artist Shimon Attie's project *Finstere Medine* consists of a series of archival images that were first projected onto buildings in Berlin, then photographed by the artist for future exhibitions in museums. Representing Jewish victims of the Second World War, these archival images at times relocated their characters at the exact location they had occupied before the extermination. At other times, they relocated these victims in newly developed buildings or areas of the city. The present article suggests that Attie's project probes the role of architecture with regards to its relationship with the past, and explores new avenues of reflection on the work of mourning that always defines architectural commemorations of historical violence.

Au camp, on ne pouvait jamais faire semblant, jamais se réfugier dans l'imaginaire. [...] J'ai essayé souvent de m'imaginer que j'étais ailleurs. J'ai essayé de me voir autrement, comme lorsqu'on est transporté hors de soi, au théâtre, par exemple. Non. À Auschwitz, la réalité était si écrasante, la souffrance, la fatigue, le froid si extrêmes, que nous n'avions plus d'énergie de reste pour cet effort de dédoublement. Quand je récitais un poème, quand je racontais un livre ou une pièce de théâtre à mes camarades autour de moi, tout en bêchant la boue du marais, c'était pour me garder en vie, pour garder ma mémoire [...]¹.

Dès lors, l'architecture doit trouver moyen de rappeler l'imagination².

Quels impacts les bâtiments que nous croisons et côtoyons chaque jour ont-ils sur nous ? De quelle manière notre environnement matériel oriente-t-il notre compréhension du passé ? Enfin, comment la pérennité des bâtiments influence-t-elle notre conception du temps et de la mémoire ? Dans son ouvrage *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Denis Hollier définit l'architecture comme « ce qui dans un édifice ne se réduit pas à la bâtisse, ce par quoi une construction échappe à l'espace purement utilitaire, ce qu'il y aurait en elle d'esthétique »³. Il suggère que l'architecture se situe dès l'abord, au-delà de sa concrétude, dans le domaine de la représentation d'autre chose qu'elle-même et qu'elle est par conséquent toujours ancrée dans le domaine de la métaphore. Ainsi :

Cette sorte de supplément artistique qui, en s'ajoutant à la simple bâtisse, serait constitutif de l'architecture, se trouve dès l'origine pris dans un processus d'expansion sémantique [...]. L'architecture est représentative d'une religion qu'elle fait vivre, d'un pouvoir politique qu'elle manifeste, d'un événement qu'elle commémore, etc. Donc l'architecture est avant toute autre détermination l'espace de la représentation [...]. Cet empiètement constitutif par lequel l'architecture se définit comme représentation d'autre chose, c'est-à-dire par une situation irréductiblement métaphorique, va se trouver prolongé dans la langue, où les métaphores architecturales sont parmi les plus courantes⁴.

C'est dans ce « processus d'expansion sémantique », par lequel la topographie urbaine devient champ représentationnel ou métaphore, que l'architecture en vient à jouer aussi, à côté de sa fonction utilitaire, le rôle symbolique d'espace d'inscription et de reconstruction du passé. Réceptacle des sédiments de l'histoire, l'architecture se fait alors archive orientant la définition des rapports au passé tout en s'ouvrant à l'acte de reconstitution des mystères des récits individuels et collectifs.

C'est la réflexion qui, selon toutes les apparences, anime l'œuvre commémorative *Finstere Medine* (1991–93) de l'artiste visuel judéo-américain Shimon Attie : conçue comme une topographie mémorielle, on y voit réapparaître (puis disparaître) les images de victimes de la Shoah grâce à une série de projections sur les bâtiments du quartier Berlinoise de Scheunenviertel. Le présent article entend attirer l'attention sur le questionnement du rapport architecture/mémoire qu'Attie suggère à travers son intégration de l'image à l'environnement urbain.

Depuis sa création, l'œuvre d'Attie a d'ailleurs suscité de nombreuses réflexions sur la représentation de la mémoire ou, plus particulièrement, sur la représentation des enjeux de la transmission de la mémoire de l'holocauste à travers les générations. Avec la disparition prochaine des derniers survivants du Troisième Reich et la crainte que la mémoire de la Shoah ne disparaisse avec eux dans l'oubli, plusieurs théoriciens—dont Marianne Hirsch, James Young et Dora Appel comptent parmi les plus commentés—ont en effet cherché des formes esthétiques témoignant de la possibilité de garder vivante cette mémoire à travers des processus et des médias de transmission particuliers. Fils de survivants de la Seconde Guerre mondiale, Attie a joui d'une importante fortune critique au sein de cette conjonction d'intérêts théoriques. Ainsi, lorsque Marianne Hirsch propose le concept de « post-mémoire » (*postmemory*) pour souligner la possibilité d'une transmission et d'une assimilation des souvenirs de l'holocauste à des individus qui ne furent pas directement impliqués mais qui, par identification, en viendraient à les incorporer à un second degré, sa réflexion s'appuie sur une analyse de *Finstere Medine*, dans laquelle elle voit un travail de remémoration qui souligne le rapport difficile et particulier que les enfants des survivants ont à l'histoire. Bien

que l'expérience tragique de leurs parents leur ait été épargnée, ces derniers demeurent en effet affectés, selon Hirsch, par l'événement dont ils se forgent une mémoire distinctive. Elle écrit à ce sujet : « la postmémoire est une forme puissante de mémoire précisément parce que le rapport qu'elle entretient avec son objet ou sa source est médiatisé, non pas par le souvenir, mais par l'investissement imaginaire et la création »⁵. Poursuivant les réflexions de Hirsch, James Young a introduit l'expression « histoire reçue » (*received history*) pour décrire les œuvres hybrides d'artistes contemporains intégrant à leurs représentations de l'holocauste une réflexion sur les processus de transmission de la mémoire de cet événement. Dans son fameux ouvrage *At Memory's Edge : After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Young examine l'œuvre d'Attie afin de démontrer que les artistes de la génération post-holocauste se distancient de la querelle sur l'impossibilité de la représentation d'Auschwitz⁶ et envisagent le rôle de la représentation artistique comme média de transmission du passé. L'auteur suggère ainsi que plusieurs artistes contemporains, dont Attie fait partie, évitent les pièges d'une vision rédemptrice de l'art par des stratégies qui illustrent plutôt la fragilité de tout système commémoratif. Enfin, Dora Apel utilise l'expression « témoignage secondaire » (*secondary witnessing*) pour décrire les œuvres de cette même génération qui, tout en présentant une intériorisation de l'horreur de l'événement, inclut dans ses représentations du passé les conditions culturelles et politiques du présent. Comme Hirsch et Young, Apel voit dans l'œuvre d'Attie le paradigme d'une pratique artistique qui tente moins de représenter le passé que de démontrer comment le passé intervient dans les représentations du présent. Pour elle, « Attie [...] "interrompt les processus de déni et d'oubli collectifs" en construisant une archive vivante qui nous implique au présent en tant qu'agents du futur »⁷.

Par conséquent, le présent article s'inscrit dans un corpus critique déjà importante qui souligne la complexité du travail mémoriel à l'œuvre dans *Finstere Medine*. Mais, si les études s'y rapportant abordent généralement la question de la transmission du traumatisme de l'holocauste à travers les générations, il s'agira ici d'élargir l'angle critique en explorant différents aspects de l'œuvre d'Attie. Ainsi, une référence à la tradition mnémotechnique inaugurée par le poète grec Simonide de Céos nous permettra-t-elle utilement d'appliquer les enjeux conceptuels de *Finstere Medine*, non plus uniquement à la tradition théorique étudiant la représentation de l'holocauste, mais également à la pensée des rapports architecture/mémoire. Cette réflexion se fondera sur l'hypothèse d'une architecture qui se ferait métaphore de la mémoire⁸.

En comparant *Finstere Medine* à la tradition mnémotechnique qui, depuis Simonide de Céos, a su voir dans le parcours d'une spatialité imaginée un outil d'archivage et de remémoration littérale du passé, il s'agira de montrer qu'Attie intro-

duit différemment la dimension imaginative dans le parcours architectural afin de penser un rapport au passé qui existerait toujours de manière ambiguë, duelle. Ainsi, à l'instar de la tradition mnémotechnique, l'œuvre d'Attie paraîtra concevoir l'architecture comme un champ d'archivage ou d'inscription des traces littérales du passé, même si elle en fera également—et paradoxalement—un lieu symbolique d'interprétation imaginative. L'inévitable balancement de l'architecture, comme système mémoriel, entre conservation et construction des marques de l'histoire en ressortira alors. Enfin, le dialogue entre l'œuvre d'Attie et la tradition mnémotechnique permettra d'interroger la fonction de l'architecture commémorative comme système de gérance de la mort s'établissant toujours entre mémoire et oubli.

L'architecture de Shimon Attie : description du projet

À propos de l'explosion de l'arme nucléaire à Hiroshima, Paul Virilio rappelait, dans *Guerre et cinéma 1* :

Lancée pour exploser à quelque 500 mètres d'altitude, la première bombe avait en effet provoqué un éclair, *un flash nucléaire au 1/15 000 000e* de seconde, éclair dont la lueur s'était infiltrée partout dans les immeubles et jusque dans les caves, laissant son empreinte dans la pierre, la couleur apparente de celle-ci étant altérée par la fusion de certains éléments minéraux, les surfaces protégées demeurant curieusement intactes. Il en était de même des vêtements et des corps, où les dessins de kimonos tatouaient la chair des victimes⁹.

Une topographie littéralement marquée par les traces des violences du passé—et particulièrement par les dévastations de la Seconde Guerre Mondiale—dont elle hébergerait indéfiniment l'ombre des victimes, tel était le paysage que Shimon Attie, fils d'émigrants juifs en Amérique, croyait trouver à Berlin, lorsqu'il s'y rendit après avoir terminé ses études en arts. Arpentant la ville à l'affût des marques laissées par la destruction presque entière d'une population—destruction dont il avait maintes fois entendu le récit depuis l'enfance—, l'artiste fut pourtant frappé de constater que ces marques ne s'étaient pas inscrites sur l'architecture et que, bien au contraire, elles avaient disparu sous les nouveaux développements urbains. Il écrivait alors dans le livre *The Writing on the Wall* (1994) :

Après avoir terminé mes études en arts à San Francisco, je suis arrivé à Berlin à l'été 1991. Marchant dans les rues de la ville cet été, je me suis surpris à me demander, encore et encore : où étaient tous les disparus ? Qu'était-il advenu de la culture et de la communauté juives qui avaient autrefois vécu ici ? Je ressentais très fortement la présence de cette

communauté juive disparue malgré la rareté des traces visibles qui subsistaient. [...] Mon projet] est né de ma réaction à cet écart entre ce que je ressentais et ce que je ne voyais pas. J'ai voulu donner voix à ce passé invisible, le ramener à la vie, ne serait-ce que pour quelques brefs moments¹⁰.

Le projet artistique auquel Attie donna alors naissance, intitulé *Finstere Medine* (ou *Quartier Sombre*), consistait en une série de projections d'images d'archives sur les bâtiments de l'ancien quartier juif Scheunenviertel dont l'objectif était de replacer dans le paysage architectural ces ombres des victimes de l'histoire qui, bien qu'apparemment invisibles, pouvaient encore faire sentir leur présence. Ainsi, Attie a retrouvé dans diverses archives publiques et personnelles une série de photographies en noir et blanc prises durant les années 1920 et 1930 qui montrent les résidents juifs aujourd'hui disparus de Scheunenviertel, de même que les bâtiments (librairies, boutiques, domiciles) qu'ils avaient autrefois côtoyés. Après avoir converti les images trouvées en diapositives, Attie a cherché à les replacer, à échelle réelle, dans leurs emplacements originaires. Par exemple, au 43 Altmstadtstrasse, il a reporté sur sa location d'origine la photographie d'archives d'un magasin juif à l'intérieur duquel un client s'apprêtait à entrer en configurant sa transposition de manière à ce que le bâtiment présent disparaisse presque entièrement sous l'image précisément ajustée du passé. Au 137 Linienstrasse, Attie a apposé la photographie d'archives prise lors d'un raid policier visant les résidents juifs du quartier. Ici imparfaitement ajustée au bâtiment d'origine, l'image permettait de comparer les deux époques dont l'architecture s'était faite le témoin. Quelquefois, l'artiste a aussi projeté ses images sur des bâtiments reconstruits ou distincts. Ainsi, Attie a-t-il superposé l'image d'un ancien café et de ses patrons sur les murs du 11 a Joachimstrasse, un bâtiment en ruine qu'on s'apprêtait alors à reconstruire. Toutes les projections ont eu lieu séparément, le soir, et n'ont duré en moyenne que quelques minutes durant lesquelles Attie a pris diverses photographies en couleurs hautement saturées. Si les projections ne furent qu'éphémères, les photographies d'Attie furent plus tard exposées dans différents musées, permettant ainsi à l'œuvre—et aux ombres des victimes—de perdurer.

S'aidant de diverses images d'archives et remplaçant les morts près des endroits qu'ils avaient occupés avant la tragédie, *Finstere Medine* a ainsi inscrit, à même l'architecture urbaine, les traces laissées par les dévastations du passé, rappelant et commémorant de manière puissante les victimes aujourd'hui invisibles du Troisième Reich. L'œuvre a également permis de repenser les différents enjeux du rapport au passé par l'établissement d'une architecture mémorielle démontrant l'inévitable médiation de la dimension imaginative.

Finstere Medine et la tradition mnémotechnique de visualisation spatiale

Dans la pensée occidentale, la formulation des rapports entre l'architecture et la mémoire peut remonter aux premiers traités de mnémotechnie de l'Antiquité. Dans leur pratique de la mnémotechnie, cet art de la mémoire artificielle, les orateurs grecs utilisaient en effet de manière extensive les analogies architecturales afin de mémoriser les thèmes et les arguments de leurs discours. Ainsi, selon Simonide de Céos, reconnu comme l'inventeur de cette technique, l'entraînement de la mémoire commandait d'imaginer des emplacements distincts et d'y attacher, dans l'ordre, différentes images associées aux idées à retenir. Le modèle inauguré par Simonide de Céos fut par la suite développé par Quintilien, grâce auquel l'histoire a conservé un récit plus détaillé de l'organisation des idées d'un discours selon un parcours imaginaire des différentes pièces d'un édifice architectural. Celui-ci notait en effet :

On choisit un lieu extrêmement spacieux et diversifié, une grande maison, par exemple, distribuée en plusieurs appartements. [...] Ensuite, pour se rappeler ce qu'on a écrit ou simplement médité, on se sert de quelque signe [...]. S'agit-il de navigation, le signe de reconnaissance sera une ancre ; de la guerre, ce sera une arme quelconque. Puis, on procède ainsi : on assigne la première pensée au vestibule, la seconde à la salle d'entrée, et ainsi du reste, en parcourant les croisées, les chambres, les cabinets [...]. Cela fait, quand il s'agit d'appliquer ce procédé à la mémoire, on passe en revue chaque lieu à partir du premier, en redemandant à chaque image l'idée qui lui a été confiée¹¹.

Le modèle inauguré par les orateurs grecs et romains fut repris jusqu'à la Renaissance par différents penseurs qui réinscrivirent la mnémotechnie dans un cadre néoplatonicien. Comme le rappelle Frances Yates, dans son important ouvrage *The Art of Memory* :

Cet art classique, généralement considéré comme mnémotechnique, eut une longue histoire au Moyen Âge et fut recommandé par Albert le Grand et Thomas d'Aquin. À la Renaissance, il devint en vogue parmi les néoplatoniciens et les hermétistes. Il était désormais conçu comme une méthode pour imprégner la mémoire d'images de base ou d'archétypes, en prenant l'ordre cosmique lui-même comme système spatial, une sorte de voie interne permettant de connaître l'univers¹².

Ainsi, Giulio Camilio a-t-il conçu dans son ouvrage posthume *L'idea del theatro* (1550) un « théâtre de la mémoire » devant contenir toutes les connaissances existantes grâce à l'emplacement d'images archétypales dans un théâtre d'architecture

néoclassique ; pour sa part, Giordano Bruno a élaboré dans l'ouvrage *De imaginum, signorum, et idearum compositione* (1591) un modèle consistant à associer des images et des idées aux différentes pièces d'un bâtiment architectural. À ce propos, Yates ajoute :

Bruno présente un système de mémoire architectural d'une terrible complexité. Par "système architectural", il entend selon moi un système employant une série de chambres, ou pièces, dans chacune desquelles des images mémorielles devraient être placées. Cette forme architecturale est bien sûr la plus normale des formes de l'art mnémotechnique classique, mais Bruno l'emploie d'une manière tout à fait anormale dans la mesure où sa distribution des chambres de la mémoire implique une géométrie magique et son système est travaillé d'en haut par une mécanique céleste¹³.

Or, si les systèmes mnémotechniques sont restés peu usités après les XV^e et XVI^e siècles, dès lors que l'invention de l'imprimerie favorisait le développement de structures matérielles d'organisation des connaissances¹⁴, ils ont néanmoins permis d'approfondir de façon conceptuellement productive l'association originaire entre l'architecture et la mémoire. Aussi, la tradition mnémotechnique démontre que cette première association entre l'architecture et l'organisation mémorielle se trouve, dès l'origine, ancrée dans un rapport à l'imagination. Une comparaison entre la topographie mémorielle d'Attie et les principes généraux de cette tradition mnémotechnique va dès lors nous permettre d'interroger les différents rôles que chacun fait jouer à l'imagination dans la construction d'une architecture de la mémoire.

L'architecture, l'imagination et le rapport ambigu au passé

À l'instar des œuvres de la tradition mnémotechnique, celle d'Attie présente une succession d'images qui, placées à divers endroits de la topographie architecturale, constituent un système d'archivage. Transformant le parcours spatial en parcours mémoriel, *Finstere Medine* enclot ainsi, tout comme l'œuvre de Quintilien ou de Bruno, les images ou les ombres symbolisant les traces à remémorer ou à archiver dans la mémoire. Mais *Finstere Medine* diffère également à certains titres des principes de la tradition mnémotechnique, perturbant dès lors la compréhension classique de la topographie mémorielle. La première distinction qui ressort de la comparaison entre la topographie architecturale d'Attie et celle de la tradition mnémotechnique est le rôle que chacune attribue à l'imagination.

En effet, à la différence de la tradition mnémotechnique, Attie ne fait pas appel à une spatialité *imaginée* dont le parcours mental engendrerait la redécouverte d'images symbolisant

divers éléments à mémoriser ; il conçoit plutôt une topographie *concrète* dont le parcours physique entraîne la redécouverte d'images d'archives présentant les victimes réelles de l'histoire. Mais cette concrétisation de la topographie mémorielle n'efface pas le rôle de l'imagination de l'équation architecture/mémoire ; Attie lui attribue plutôt un rôle différent par le travail qu'il effectue sur l'image.

D'abord, en projetant les images d'archives de façon parfois décalée par rapport aux bâtiments qu'elles sont censées recouvrir, voire en déplaçant ces images sur de nouveaux bâtiments, Attie semble effectivement solliciter la participation de l'imagination dans la représentation du passé. Jeanne Wolff Bernstein note en ce sens, dans son étude de l'œuvre : « Attie a construit un monde dans lequel le passé infiltre le présent, projetant ses propres ombres sur un monde qui n'avait jamais existé comme tel auparavant »¹⁵. Berel Lang reconnaît également ce supplément artistique, par lequel Attie démontre l'importance de la dimension imaginaire dans l'acte commémoratif, lorsqu'il écrit :

Attie lui-même rapporte que les diapositives du passé de l'holocauste qu'il a projetées sur les bâtiments présents n'ont pas toutes été superposées à leurs emplacements originels. Loin d'être néfaste à son projet, suggère-t-il, cet amalgame historique en augmente l'efficacité : là où il fallait choisir entre être un bon historien et être un bon artiste, écrit-il dans ses commentaires sur *Finstere Medine*, il a "toujours opté pour la seconde solution."¹⁶

Ensuite, le rôle de l'imagination dans l'œuvre apparaît également dans la dimension esthétique des photographies des installations prises par Attie. Dans ces nouvelles photographies, la disparité fortement soulignée entre les images (celles des archives en noir et blanc et celles de leur décor, ou des bâtiments contemporains, en couleurs hautement saturées) donne une allure d'irréalité aux différentes scènes de la topographie mémorielle érigée. Par leur exagération, les couleurs saturées et presque trop vives des photographies témoignent ainsi d'une réflexion sur la relation médiatisée que les enfants des survivants de l'holocauste entretiennent à l'égard de la mémoire intériorisée d'un événement dont ils n'ont pas fait l'expérience directement. Comme l'écrit James Young : « En tant qu'artiste, Attie est douloureusement conscient que tout ce qu'il sait et se remémore de l'holocauste lui a été transmis par d'autres—formé et filtré par les mythes d'une nation avide d'autoglorification, par une culture populaire plus concernée par le divertissement que par l'enseignement »¹⁷. Soulignant par ses couleurs surréelles l'aspect construit de la mémoire, Attie insiste donc sur la part d'imagination qui médiatise sa relation au passé.

Par cette juxtaposition de l'imagination à la commémoration—caractéristique, d'après Hirsch, Young et Appel de la génération post-holocauste—, l'œuvre d'Attie permet ainsi

de repenser les mécanismes de tout système d'archivage du passé. Depuis sa position particulière en tant que fils de survivants de l'holocauste, Attie crée en effet une architecture qui fonctionne comme un système de mémoire où se mêlent de manière ambiguë la préservation littérale des traces de l'histoire et l'élaboration imaginaire cherchant à récupérer un passé n'ayant jamais existé comme tel. La topographie de l'artiste fait ainsi appel à une mémoire duelle et ambiguë.

D'un côté, l'œuvre d'Attie transforme le Scheunenviertel en une tablette d'inscription des traces du passé et témoigne de ce que l'architecture—en partie similaire à celle, marquée par la catastrophe, d'Hiroshima—se définit comme un espace d'enregistrement du passage de l'histoire. Rendant visibles les cicatrices du passé qui, bien qu'enfouies sous de nouvelles surfaces, se trouveraient toujours gravées dans les murs de la topographie, l'œuvre souligne la persistance du passé dans l'architecture et fait de l'artiste un archéologue découvrant les sédiments de l'histoire sous les agrégats urbains. Comparant son œuvre au travail archéologique, Attie exprime d'ailleurs cette idée lorsqu'il écrit : « Dans un sens, je travaille comme un artiste-archéologue. Je travaille pour donner une forme visuelle aux souvenirs personnels et collectifs dans les lieux publics—des souvenirs qui habitent l'architecture de façon latente, mais ne sont pas visibles »¹⁸. Il montre alors, par la redécouverte et la retranscription des images d'archives dans l'architecture, que la persistance du passé marque et affecte toujours le présent où il demeure enfoui. En ce sens, Attie perçoit l'architecture comme un système de mnémotechnie spatiale où se trouveraient conservées de manière fixe les traces du passé¹⁹.

D'un autre côté, en ne plaçant pas toujours les images d'archives « au bon endroit » dans la topographie architecturale, en saturant les couleurs de ses photographies ou en déjouant, ne serait-ce que très subtilement, la bonne organisation du système spatial comme espace d'organisation mnémotechnique, Attie perturbe également cette première compréhension de l'architecture comme archive fixe du passé. En faisant intervenir l'imagination dans sa série d'installations berlinoises, il souligne qu'aucune architecture ne peut reproduire celle d'Hiroshima après la guerre ; c'est-à-dire qu'aucune architecture ne peut se définir comme médium d'archivage enregistrant le passé de manière littérale, exacte. En effet, parce que ses projections dérèglent l'organisation des images d'archives et que ses photographies donnent une allure d'irréalité au décor, Attie attire l'attention sur la part toujours imaginative qui détermine les rapports présent/passé et montre, par là même, que tout système d'archivage et d'enregistrement est également création ou construction présente²⁰. Recréant un monde n'ayant jamais tout à fait existé, Attie témoigne de ce que le rapport au passé n'est jamais pur acte de conservation, mais opère toujours à partir d'un présent qui le reconstitue, le réin-

terprète et le transforme par le biais de diverses médiations toujours imparfaites.

En d'autres mots, tentant de déterrer des nouvelles strates architecturales, les ombres des victimes de l'histoire telles qu'elles apparaissent à Hiroshima, Attie démontre cependant l'impossibilité de retrouver dans son exactitude une image arrêtée du passé. En cela, la pratique intermédiaire de l'artiste suggère une compréhension de l'architecture (et du rapport au passé qu'elle établit) qui accorde un rôle primordial à l'imagination. *Finstere Medine* souligne qu'en tant que système mémoriel, l'architecture se situe toujours de manière ambiguë entre préservation littérale et construction imaginative. Espace de préservation des marques de l'histoire, l'architecture témoigne alors de la persistance du passé dans la constellation du présent en ce qu'elle permet à ce passé de parcourir l'histoire en demeurant fixé sous ses diverses strates. Espace de (re)construction imaginative, l'architecture révèle au contraire que le passé ne peut toujours être atteint que par le présent ; qu'il est par conséquent mobile, toujours sujet à l'interprétation, au travail de l'imagination. Ainsi, l'architecture d'Attie voyage-t-elle entre une remémoration du passé qui s'offre comme détermination réelle fixe et le postulat que ce même passé, quoiqu'inscrit, enregistré et archivé, demeure toujours entité mobile, transformée par les interprétations présentes.

Comme l'analyse de ce rapport à la tradition mnémotechnique va tenter de le démontrer, *Finstere Medine* organise aussi, par son travail de l'image et de la topographie urbaine, une vision de l'architecture comme nécropole imaginaire ou crypte enfermant les fantômes du passé. À cet égard, la topographie d'Attie témoigne de ce que l'architecture est liée, dans sa pulsion d'archivage, à la pulsion de mort ou, plus exactement, au désir d'enterrer et d'oublier les morts.

Topographies hantées : l'imaginaire mémoriel comme nécropole

La tradition mnémotechnique s'établit, dès Simonide de Céos, sur la reconnaissance de la mort ou, de manière plus précise, sur la nécessité d'un processus identificatoire par lequel les morts, nommés, pourraient être ritualisés et enterrés. L'ouvrage de Cicéron rapporte en effet que :

Simonide, soupant un jour à Cranon, en Tessalie, chez Scopas, homme riche et noble, récita une ode composée en l'honneur de son hôte [...]. Quelques instants après, on vint prier Simonide de sortir : deux jeunes gens l'attendaient à la porte, et demandaient avec instance à lui parler. Il se leva, sortit, et ne trouva personne ; mais en ce moment la salle où Scopas était à table s'écroula, et l'écrasa sous les ruines avec tous les convives. Leurs parents voulurent les ensevelir ;

mais ils ne pouvaient reconnaître leurs cadavres au milieu des décombres, tant ils étaient défigurés. Simonide, en se rappelant la place que chacun avait occupée, parvint à distinguer chaque victime. Ce fut, dit-on, cette circonstance qui lui fit juger que l'ordre est ce qui peut le plus sûrement guider la mémoire. Il faut donc, selon Simonide, imaginer dans sa tête des emplacements distincts et y attacher l'image des objets dont on veut garder le souvenir²¹.

Témoignant de l'importance du lieu identifiée par Simonide dans le processus de remémoration, le texte de Cicéron démontre que, perçue dès ses débuts comme système archivistique spatial, la tradition mnémotechnique se définit également comme système de gérance de la mort. En effet, en s'érigeant comme procédure d'identification des morts en « rappelant la place que chacun avait occupée », cette tradition se fait alors procédure archéologique visant à retrouver, organiser et reconnaître, dans les vestiges matériels, les cadavres que la destruction historique a laissés derrière elle. Mais, à travers cette identification systématique, elle s'instaure aussi comme une méthode rituelle permettant de porter le deuil des victimes de cette destruction, « leurs parents [voulant] », comme l'écrit Cicéron, « les ensevelir ». Dès ses origines, l'organisation mnémotechnique témoigne donc d'une volonté duelle : d'une part, déterrer les morts ou le passé catastrophique par un processus de reconnaissance, d'identification et de remémoration ; d'autre part, ensevelir ces morts ou ces décombres de la dévastation historique, afin qu'une fois ritualisés, ils puissent être—du moins en partie—oubliés. À propos de cette dualité intrinsèque définissant le rapport de tout système ou principe archivistique à la mort et à l'oubli, Jacques Derrida a d'ailleurs noté, dans son ouvrage *Mal d'archives* :

La répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction. Conséquence : à même ce qui permet et conditionne l'archivage, nous ne trouvons jamais rien d'autre que ce qui expose à la destruction, et en vérité menace de destruction, introduisant *a priori* l'oubli et l'archivolotique au cœur du monument²².

En tant que *arkhé* ou système d'organisation archivistique²³, l'architecture se situe donc également de manière ambiguë entre la préservation et l'effacement de la mort. Elle forme une nécropole où les morts sont à la fois commémorés, rappelés et enterrés.

Or, la topographie mémorielle de Shimon Attie donne apparemment visibilité à cette idée fondatrice en rétablissant les liens entre architecture, deuil, et mémoire. En présentant les images fantomatiques des victimes de la Shoah aux visiteurs traversant le soir les rues de Scheunenviertel—un quartier où ces traces étaient devenues méconnaissables sous les processus de démolition et reconstruction des bâtiments—Attie paraît en effet souhaiter, comme Simonide de Céos, déterrer les morts sans

noms des décombres de l'histoire ou des nouvelles strates architecturales sous lesquelles ils furent engloutis, afin de les identifier, de leur donner visage, ou de leur procurer un tombeau. Par ce processus quasi-archéologique, la topographie mémorielle d'Attie rejoint les fondements de la tradition mnémotechnique chez Simonide de Céos en retrouvant, nommant et remplaçant les morts dans l'espace qu'ils avaient occupé avant la tragédie. Aussi, en faisant réapparaître, puis disparaître à nouveau ces morts de leur emplacement originel, Attie porte sa réflexion sur le travail commémoratif de l'architecture en faisant succéder leur nouvel ensevelissement au déterrement des victimes, ou, pour le dire autrement, en subjuguant ce processus d'organisation commémoratif au travail du deuil. C'est d'ailleurs ce que défend Jeanne Wolff Bernstein lorsqu'elle écrit : « Shimon Attie crée un mémorial où le passé n'est pas simplement remémoré, mais plutôt activement engagé dans un processus de deuil. Dans *Finstere Medine*, Attie crée un lieu potentiel où le présent peut soudainement prendre vie par la superposition d'un passé supposément oblitéré »²⁴. À la manière de Simonide de Céos, la topographie mémorielle d'Attie vise ainsi à commémorer les victimes de la tragédie en leur donnant un visage et en interpellant leurs fantômes, pour faire ensuite disparaître à nouveau ceux-ci, cette fois suivant les procédés rituels et funéraires appropriés. À cet égard, l'œuvre semble forger un rapport de paix avec le passé historique et ses douleurs, en enterrant de nouveau les victimes de la dévastation qui n'avaient pas eu accès aux cérémonies funèbres auparavant.

Et pourtant, Attie démontre aussi que ce processus de deuil ne peut s'opérer de manière complète, dans la mesure où sa topographie commémorative présente une certaine déchirure empêchant qu'on enterre parfaitement les morts. Cette déchirure apparaît dans le rapport défaillant de l'image à la topographie architecturale qui, comme si quelque chose allait de travers, désajuste ou déjoue la bonne organisation systémique de la mnémotechnie spatiale.

Or, si, d'après le récit de Cicéron, le deuil pouvait s'effectuer chez Simonide de Céos dans la procédure d'identification des morts à partir d'une organisation spatiale, il semble qu'Attie, en déjouant subtilement les règles de cette procédure, témoigne de l'impossibilité d'appliquer un tel rituel aux victimes de l'histoire qu'il rappelle. À la lumière de la tradition mnémotechnique, son œuvre paraît alors balancer entre le souhait de voir le deuil se réaliser et le constat que ce deuil n'est pas possible, qu'aujourd'hui les victimes du Troisième Reich ne peuvent plus recevoir les rituels commémoratifs qui permettraient d'enterrer les violences historiques qu'elles ont subies. En ce sens, James Young écrit à propos de l'œuvre d'Attie :

Ces installations ont en quelque sorte servi de métaphore littérale pour la projection des désirs intérieurs de l'artiste sur les murs autour de lui. Chacun d'entre nous souhaite

pouvoir ramener les victimes à la vie, réparer la terrible blessure. Mais *Finstere Medine* n'est pas une réparation ou un retour à la vie ; c'est, plutôt, un rappel de ce qui fut perdu, non pas de ce qui fut ²⁵.

Venant troubler la mémoire et ses rituels commémoratifs, l'œuvre d'Attie témoigne de ce que le rapport au traumatisme de l'holocauste ne doit—et ne peut—chercher à se clore. Il doit plutôt tenter de se repenser et de se remettre perpétuellement en question.

Saisie dans son rapport à la tradition mnémotechnique et à ses ancrages spatiaux, l'œuvre d'Attie semble donc indéfiniment différer l'expérience du deuil, dans la mesure où elle déjoue le système d'organisation mémoriel par l'intégration de l'imagination ou par la fracture des rituels d'identification et de commémoration propres. Prenant ainsi sa place parmi un nombre important d'œuvres « contre-monumentales »²⁶ contemporaines cherchant à questionner plutôt qu'à clore le rapport au passé, *Finstere Medine* amorce une réflexion renouvelée sur le travail de mémoire.

Conclusion

Le présent article est né d'un questionnement de l'architecture appréhendée comme ce qui, toujours en partie ancré dans l'imaginaire, pour reprendre l'expression de Denis Hollier, « est avant toute autre détermination l'espace de la représentation »²⁷. De cette compréhension initiale, l'œuvre *Finstere Medine* de Shimon Attie a alors servi de pierre angulaire pour interroger l'architecture dans son rôle de métaphore de la mémoire, outre sa fonction utilitaire.

Une telle approche de l'architecture n'est pas inédite. Elle se découvre déjà dans les écrits de Freud, dont l'ouvrage *Cinq Leçons sur la psychanalyse* établit la comparaison entre les symptômes hystériques en tant que symptômes mnésiques et les monuments parant les villes. Freud voyait alors dans le modèle architectural la transposition spatiale des processus de la mémoire par lesquels les éléments du passé affectaient le présent. Ainsi, écrit-il, « les monuments sont des “symboles commémoratifs” comme les symptômes hystériques. [...] Non seulement ils se souviennent d'événements douloureux passés depuis longtemps, mais ils y sont encore affectivement attachés ; ils ne se libèrent pas du passé et négligent pour lui la réalité et le présent »²⁸. Son essai intitulé *Malaise dans la culture* effectue aussi une association entre la mémoire et l'archéologie architecturale de la ville de Rome, où la préservation des multiples ruines témoignait du fait que toutes les traces du passé pouvaient se conserver sous leur forme originelle dans quelque recoin de la conscience. Freud y soumet « l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un

passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures »²⁹. Plus loin encore, cette conception de la mémoire comme topographie architecturale peut être retracée—comme nous venons de le faire ici—dès les premiers écrits de mnémotechnie où l'inscription des idées dans la mémoire s'organisait selon l'inscription d'images dans divers endroits familiers, ce qui supposait une assimilation de la remémoration à un déplacement dans l'architecture. Rodney Parker écrit fort justement :

Comme matérialisation de notre compréhension de l'esprit, l'art classique de mnémotechnie développa une architectonique de la mémoire reposant sur l'idée de lieux mentaux, ou *loci*, dans lesquels des objets pouvaient être entreposés [...]. Une étude plus approfondie de la théorie de la mnémotechnie [...] suggère que l'organisation mentale se structure elle-même de manière fondamentalement spatiale³⁰.

De tels usages métaphoriques suggèrent cependant que le passé, conservé à différents endroits de l'appareil psychique, pourrait être retrouvé dans sa forme exacte, sous les décombres des mécanismes qui l'ont enterré ou refoulé. Dans ces métaphores, l'architecture illustre ainsi la mémoire comme système d'archivage des traces figées de l'histoire du sujet.

Dans un premier temps, nous avons ici évoqué la tradition mnémotechnique afin de mettre en lumière la remise en question du rapport architectural au passé qui s'affirme dans *Finstere Medine*. À l'instar des penseurs associés à la tradition mnémotechnique qui ont su voir dans le parcours architectural un outil d'archivage, Attie a d'abord paru conceptualiser l'architecture comme un matériau littéral d'inscription et de conservation des traces du passé. Produisant une topographie mortuaire semblable à celle, profondément dévastée, d'Hiroshima après la Guerre, l'artiste a permis de découvrir la dimension archéologique de l'environnement matériel—dont son œuvre se proposait d'ailleurs d'« enlever la tapisserie du présent »³¹. Cependant, par son travail de l'image, *Finstere Medine* témoigne aussi de ce que les rapports architecture/mémoire amalgament inévitablement construction et conservation, du fait qu'ils entretiennent toujours un lien avec l'imagination. C'est par ce lien que l'œuvre d'Attie est apparue déchirée entre l'exhumation quasi-littérale des traces figées du passé et la création mobile et toujours renouvelée du passé par le biais de l'interprétation présente. L'œuvre souligne dès lors également que le présent ne peut être perçu que par une compréhension du passé, de même que l'accès au passé ne peut être donné que par le présent.

Dans un second temps, nous avons approfondi les implications du statut de l'architecture comme système de conservation des traces dévastatrices du passé, saisi dans son rapport au pro-

cessus du deuil. À nouveau, l'œuvre d'Attie a paru se rapprocher ici des premiers fondements de la tradition mnémotechnique, ouvrant ainsi la voie à une compréhension de l'architecture qui se situe—toujours de manière ambiguë—à la fois comme espace matériel d'archivage et site d'enfouissement des victimes des violences et des destructions historiques. L'artiste a ainsi mis en perspective la fonction destructive de la mémoire comme organisation archivistique qui conserve et construit autant qu'elle demeure également un processus d'effacement, d'oubli. Cependant, par l'intégration d'une part imaginative dans sa topographie sépulcrale, l'œuvre d'Attie semble se détacher de la tradition de mnémotechnie spatiale en refusant la bonne organisation archivistique qui aurait permis de ritualiser—et par conséquent d'enterrer—les morts.

Érigée comme attestation de la légitimité de la mémoire, l'œuvre sépulcrale d'Attie met en place une esthétique de la commémoration qui se construit dans l'interrogation critique des modalités de l'architecture comme système d'archivage du passé. Comprise dans son rapport à la tradition mnémotechnique, elle permet d'entrevoir une définition de l'architecture—et de la mémoire—comme une construction fragile, balançant de manière vertigineuse entre inscription et construction, entre préservation et oubli, entre répétition et destruction.

Notes

- 1 Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, p. 8–9.
- 2 Notre traduction. La phrase originale est : « Therefore, architecture must find a way to recall imagination. » Peter Eisenman, « Memory, Monument and Memorial », *Inform; the Journal of Architecture, design, and material culture*, vol. 3, 2003, p. 76.
- 3 Denis Hollier, *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p. 66.
- 4 *Ibid.*, p. 67.
- 5 Notre traduction. La phrase originale est : « postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. » Marianne Hirsch, « Past Lives: Postmemories in Exile », *Poetics Today*, vol. 17, no. 4, 1996, p. 659.
- 6 Peu après la Seconde Guerre mondiale, Adorno remarquait ceci : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (*Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1985, p. 26). Depuis, une importante panoplie d'œuvres et de débats ont suggéré l'impossibilité de représentation ou d'esthétisation de l'expérience concentrationnaire. Mais, si l'holocauste a d'abord affecté les concepts mêmes de représentation et d'esthétique, une part importante des pratiques artistiques et des études critiques concernant le génocide juif a plus récemment cherché à montrer comment la mémoire de cet

événement traumatique pourrait—et devrait—néanmoins survivre à l'effacement et au passage du temps. Ces œuvres artistiques et théoriques récentes démontrent la nécessité des représentations qui, quoique se sachant toujours imparfaites, tentent néanmoins de briser le silence engendré par le caractère d'irreprésentabilité d'Auschwitz. (À ce sujet, voir entre autres : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 ; Karsten Garscha, Bruno Gelas, et Jean-Pierre Martin, *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées de France et d'Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 2006 ; et Brett Ashley Kaplan, *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Chicago, University of Illinois Press, 2007.)

- 7 Notre traduction. La phrase originale est : « Attie [...] "interrupts the collective processes of denial and forgetting" by constructing a living archive that implicates those of us in the present as agents for the future. » Dora Apel, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002, p. 57. Parmi les études portant sur l'œuvre d'Attie, voir également : Michelle Friedman, « Haunted by Memory: American Jewish Transformations » dans Shelley Hornstein, Laura Levitt et Laurence Silberstein (sous la dir. de), *Impossible Images: Contemporary Art after the Holocaust*, New York, New York University Press, 2003, p. 31–50 ; Berel Lang, « Second-Sight: Shimon Attie's Recollection » dans Shelley Hornstein et Florence Jacobowitz (sous la dir. de), *Images and Remembrance: Representations and the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 22–30 ; Peter Muir, *Shimon Attie's Writing on the Wall: History, Memory, Aesthetics*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2010 ; Jeanne Wolff Bernstein « Making a Memorial Place: The Photography of Shimon Attie », *Psychoanalytic Dialogues*, vol. 10, no. 3, 2000, p. 347–70.
- 8 Le présent article ne cherche pas à minimiser l'importance de la réflexion sur la transmission de la mémoire de l'holocauste pour la compréhension de l'œuvre d'Attie. Il s'agit, au contraire, de penser les impacts de cette réflexion sur la compréhension des rapports entre l'architecture et la mémoire. Soulignant l'importance de ces rapports dans la genèse de son parcours artistique, Attie écrivait d'ailleurs, dans un récent article : « en tant qu'artiste, je m'intéresse d'abord à la relation entre l'espace, la mémoire et l'identité, et à la manière dont cette relation peut se distiller et s'articuler par des procédés visuels et esthétiques. » (Notre traduction. La phrase originale est : « as an artist I am most interested in the relationship between place, memory, and identity and how this relationship might be distilled and articulated through visual and aesthetic means. ») Shimon Attie, « The Writing on the Wall, Berlin, 1992–93: Projections in Berlin's Jewish Quarter », *Art Journal*, vol. 62, no. 3, 2003, p. 75.
- 9 Paul Virilio, *Guerre et cinéma 1, Logistique de la perception*, Paris, Seuil, 1991, p. 137.
- 10 Notre traduction. Le texte original est : « After finishing art school in San Francisco, I came to Berlin in the summer of 1991. Walking

- the streets of the city that summer, I saw myself asking over and over again, Where are all the missing people? What has become of the Jewish culture and community which had once been at home here? I felt the presence of this lost Jewish community very strongly, even though so few visible traces of it remained. [...My artistic project] grew out of my response to the discrepancy between what I felt and what I did not see. I wanted to give this invisible past a voice, to bring it to life, if only for some brief moments. » Shimon Attie, « Introduction » dans M. A. Bernstein et Erwin Leiser (sous la dir. de), *The Writing on the Wall—Projections in Berlin's Jewish Quarter: Shimon Attie—Photographs and Installations*, Heidelberg, Edition Braus, 1994, p. 9.
- 11 Quintilien, « De l'institution oratoire, » XI, 2, dans M. Nisard, éd. et trad., *Collection des auteurs latins*, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie Éditeurs, 1842, p. 416–17.
- 12 Notre traduction. Le texte original est : « This classical art, usually regarded as mnemotechnical, had a long history in the Middle Ages and was recommended by Albertus Magnus and Thomas Aquinas. In the Renaissance, it became fashionable among Neoplatonists and Hermetists. It was now understood as a method of printing basic or archetypal images on the memory, with the cosmic order itself as the 'place' system, a kind of inner way of knowing the universe. » Frances A. Yates, *Giordano Bruno: and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, p. 191.
- 13 Notre traduction. Le texte original est : « Bruno presents an architectural memory system of terrible complexity. By an 'architectural system,' I mean that this is a system using sequences of memory rooms in each of which memory images are to be placed. The architectural form is of course the most normal form of the classical art of memory, but Bruno is using it in a highly abnormal way in which the distribution of the memory rooms is involved with magical geometry and the system is worked from above by celestial mechanics. » Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Keagan Paul, 1966, p. 295.
- 14 Notons cependant que les systèmes de mnémotechnie spatiale, bien que peu utilisés aujourd'hui, demeurent l'objet de diverses études sur la mémoire. Ainsi, des expériences en laboratoire ont récemment confirmé la validité du processus de remémoration grâce à l'organisation spatiale d'images. (Voir par exemple : John Ross et Kerry Lawrence A., « Some observations on memory artifice », *Psychonomic Science*, vol. 13, 1968, p. 107–8 ; Rossana de Beni et Cesare Cornoldi, « Does the repeated use of loci create interference? », *Perceptual and Motor Skills*, vol. 67, 1988, p. 415–18 ; Gordon H. Bower, « Analysis of a mnemonic device », *American Scientist*, vol. 58, 1970, p. 496–510.
- 15 Notre traduction. La phrase originale est : « Attie constructed a world in which the past filters through the present, casting its own shadows upon a world that never existed in this way before. » Jeanne Wolff Bernstein, *op. cit.*, p. 355.
- 16 Notre traduction. Le texte original est : « Attie himself reports that not all the slides from the Holocaust past that he projected onto de buildings in the present were superimposed on their original sites [...]. Far from detracting from his project, he suggests, this historical conflation increases its effectiveness: Where he had to choose between being a good historian and being a good artist, he writes in his comments on the *Finstere Medine*, he "always chose the latter". » Berel Lang, *op. cit.*, p. 27.
- 17 Notre traduction. La phrase originale est : « Attie the artist is painfully aware that all he knows and remembers of the Holocaust has been passed down to him by others—shaped and filtered by a nation's self-aggrandizing myths, by a popular culture more intent on entertaining than on teaching him. » James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 66.
- 18 Notre traduction. La phrase originale est : « In a sense, I'm working as an artist-archeologist. I'm working to give visual form to personal and collective memories, in public spaces—memories that are latent in the architecture but that aren't visible. » Shimon Attie, cité dans « Audio Program excerpt. Open Ends (1960–2000) », *The Museum of Modern Art, New York*, 2011, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7648&page_number=2&template_id=1&sort_order=1 (consulté le 1^{er} juillet 2011).
- 19 La représentation de l'architecture comme espace de conservation des traces figées du passé apparaît de manière particulièrement frappante dans les œuvres mnémotechniques des penseurs néoplatoniciens de la Renaissance, pour qui la construction de topographies complexes permettait l'enregistrement de toutes les connaissances de l'Univers. Suivant la conception platonicienne de la mémoire comme médium facilitant la découverte du vrai, de l'absolu, ces penseurs employaient la figure architecturale comme un espace de conservation de connaissances fixes, éternelles. Patrick Hutton écrit en ce sens que la mnémotechnie spatiale des penseurs de la Renaissance « était fondée sur une réalité immuable, ainsi que toutes ces images mnémotechniques le démontrent. Les voyages au cœur de la mémoire traversaient des trajectoires fixes pouvant être parcourues encore et encore. [...] Le mnémoniste néoplatonicien [...] était en quête d'une connaissance éternelle ». (Notre traduction. La phrase originale est : « It was based upon, an unchanging reality, as all of these mnemonic images implied. Journeys into the memory moved along fixed trajectories to be travelled again and again. [...] The Neoplatonic mnemonist [...] was in search of a knowledge that was eternal yet presently hidden. »). Patrick H. Hutton, « The Art of Memory Reconciled: From Rhetoric to Psychoanalysis », *Journal of the History of Ideas*, vol. 48, no. 3, 1987, p. 375.
- 20 Il peut être utile de rappeler ici les propos de Georges Didi-Huberman qui, dans l'important ouvrage *Images Malgré Tout* (*op. cit.*), souligne qu'archive et imagination ne peuvent être

- séparées l'une de l'autre. En réponse à l'argumentation de Claude Lanzman, reprise et reformulée par Gérard Wajcman et Elisabeth Pagnoux, selon laquelle les images d'archives constitueraient « des images sans imagination », Didi-Huberman évoque la formule d'Aristote stipulant que toute connaissance requiert l'imagination afin de démontrer qu'aucune image, qu'aucun document, qu'aucune parole—et par conséquent qu'aucun rappel du passé, ajouterait-on—n'est exempt d'une dimension imaginative.
- 21 Cicéron. « De l'orateur, livre II », dans A. Th. Gaillard, trad., *Ceuvres complètes de M.T. Cicéron, Tome III*, Paris, 1826, p. 451–53. Un récit similaire est également rapporté par Quintilien dans *De l'institution oratoire*, XI. (Cf. Quintilien, *op. cit.*, p. 416).
- 22 Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 17.
- 23 Rappelons au passage l'association étymologique entre l'architecture et l'archivage notée par Derrida : « le sens de "archive", son seul sens, lui vient de *l'arkheion* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. [...] C'est chez eux, dans ce *lieu* qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. » *Ibid.*, p. 12–13.
- 24 Notre traduction. La texte originale est : « Shimon Attie creates a memorial place in which the past is not simply remembered but instead is actively mourned. In *Finstere Medine*, Attie creates a potential space in which a present can suddenly come alive by the superimposition of a past that was supposed to have been obliterated. » Wolff Bernstein, *op. cit.*, p. 347–51.
- 25 Notre traduction. La texte originale est : « These installations have served as a somewhat literal metaphor for the artist's projection of his inner desires onto the walls around him. All of us wish we could bring the victims back to life, to repair the terrible wound. But *Finstere Medine* is no such reparation or bringing back to life; it is, rather, a reminder of what was lost, not what was. » James Young, *op. cit.*, p. 73.
- 26 Pour une définition et analyse de cette expression cf. *ibid.* p. 7–8, 53, 96–97, 197.
- 27 Denis Hollier, *op. cit.*, p. 67.
- 28 Sigmund Freud, *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979, p. 15–16.
- 29 Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 11. Pour une étude plus approfondie des métaphores architecturales de la mémoire dans l'œuvre de Freud, voir entre autres : Claudie Massicotte, « Mapping Memory Through the Railway Network: Reconsidering Freud's Metaphors from *The Project for a Scientific Psychology* to *Beyond the Pleasure Principle* » dans Benjamin Fraser et Steven Spalding (sous la dir. de), *Trains, Literature, and Culture: Reading and Writing the Rails*, Lanham, Lexington Books, sous presse.
- 30 Notre traduction. La texte originale est : « As an embodiment of our understanding of the mind, the classical art of mnemonics developed an architectonics of memory based on the idea of mental places, or loci, in which things could be stored. [...] Further study of mnemonic theory [...] suggests that mental organization structures itself in a fundamentally spatial manner. » Rodney Douglas Parker, « The Architectonics of Memory: On Built Form and Built thought », *Leonardo*, vol. 30, no. 2, 1997, p. 147.
- 31 Notre traduction. La phrase originale est : « to peel back the wall paper of today. » Cité dans James Young, *op. cit.*, p. 70.