

La mémoire

Expérience spirituelle et expérience esthétique



Emmanuelle
Hénin

« Inventer, au fond, c'est se ressouvenir ».

Nerval, *Les Filles du feu*

Dans la Grèce antique, la mémoire n'est pas seulement une faculté, c'est une déesse : Mnémosyne qui, après s'être unie à Zeus neuf fois, « enfanta neuf filles, aux cœurs pareils, qui n'ont en leur poitrine souci que de chant et gardent leur âme libre de chagrin, près de la plus haute cime de l'Olympe neigeux¹ ». Cependant, à l'origine, avant d'incarner neuf arts à l'identité et aux attributs précis, les Muses étaient trois : Méléte (Étude), Mnémè (Mémoire) et Aoidé (Chant)². Ces noms symbolisent les trois étapes de la création poétique mises en œuvre par l'aède, allant de la concentration à la mémorisation puis à la récitation. À ces trois Muses mentionnées par Pausanias (IX, 29, 2-3), Cicéron en ajoute une, Thelxinoé, la séduction de l'esprit, incluant la réception du poème et parachevant ainsi le cycle de la création. Je voudrais ici prendre au sérieux ce mythe, et examiner la fonction matricielle de la mémoire dans la réception et dans la création de l'œuvre d'art. Le choix téméraire d'un large empan chronologique, allant d'Homère à Proust, permet de ressaisir la continuité d'une tradition où la mémoire se révèle le creuset de l'intériorité, faisant de l'expérience esthétique l'expérience d'une transcendance. Cette transcendance prend des noms variés, de la philosophie grecque à l'hindouisme ancien, du mysticisme chrétien au déisme d'un Rousseau et à l'agnosticisme de Proust. Proust achève de sanctuariser la mémoire non seulement comme le lieu du plaisir esthétique, mais comme le creuset de la création artistique.

1 HÉSIODE, *Théogonie*, v. 65-67, trad. Paul Mazon, Belles Lettres, Classiques en Poche, 2018.

2 Voir Despina CHATZIVASILIOU, « Mnémosyne, mnémé, memoria », in

A. Berthoz et J. Scheid (dir.), *Les arts de la mémoire et les images mentales. Réflexions comparatives*, p. 45-60.

Esthétique de la mémoire de Platon à Aristote

La poésie est un présent des Muses qui procurent simultanément à leur servant l'inspiration par la mémoire du passé et l'oubli de tout souci³. En révélant des vérités cachées, elles délivrent le poète de la contingence. Dans la mythologie, Mnémosyne s'oppose directement à Léthé, déesse de l'oubli, qui désigne étymologiquement quelque chose de caché, latent, tandis que son antonyme, *a-letheia*, signifie la vérité. Pour les Grecs, toute vérité est réminiscence. Le Léthé est aussi un fleuve des enfers qui dispense l'oubli aux âmes et leur permet d'oublier leur vie antérieure avant de se réincarner. Le chant VI de *L'Énéide* décrit les rives fleuries du Léthé où les âmes « boivent de longs oublis » (*longa oblivia*), avant de renaître dans un autre corps. Le motif est ensuite christianisé : dans la *Divine comédie*, les âmes du Purgatoire boivent l'eau du Léthé pour oublier leurs péchés et, aussitôt après, l'eau de la fontaine Eunoé leur rend la mémoire des bienfaits⁴. L'oubli possède ici une vertu consolatrice et purificatrice. Cette antithèse entre Mnémosyne et Léthé se reproduit entre les Muses et les Sirènes, filles de la muse Calliope. Fièvre de leur voix mélodieuse, les Sirènes défièrent un jour les Muses au chant ; mais les Muses remportèrent le défi et exigèrent comme prix une couronne faite des plumes des Sirènes qui, dès lors, ne purent plus voler et se réfugèrent sur des rochers en Italie du Sud (Pausanias, IX, 34, 3). Bien qu'elles prétendent tout savoir et promettent à Ulysse le pouvoir de connaître l'avenir (*Odyssée*, XII), les sirènes n'apportent que la mort et l'oubli, tandis que les Muses maintiennent vivante la mémoire des hommes.

Platon tire de ce substrat mythologique la première réflexion philosophique sur la mémoire, disséminée dans plusieurs dialogues. L'origine divine de la mémoire, cadeau de Mnémosyne, est la marque de notre propre origine transcendante. Dans le *Théétète*, Platon compare la mémoire à un bloc de cire dans laquelle nos sensations et conceptions s'impriment ; plus la cire est de bonne qualité, plus elles s'impriment nettement et produisent un jugement vrai. À la naissance, la tablette est vierge :

3 HÉSIODE, *Théogonie*, op. cit. « Qu'un chanteur, servant des Muses, célèbre les hauts faits des hommes d'autrefois ou les dieux bienheureux, habitants de l'Olympe : vite, il oublie ses déplaisirs, de ses chagrins il ne se souvient plus ;

le présent des déesses l'en a tût détourné. »

4 DANTE, *Purgatoire*, chant XXVIII, v. 127-133. Voir Harald WEINICH, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.

Disons maintenant que c'est un présent de la mère des Muses, Mnémosyne et que, toutes les fois que nous voulons nous souvenir de quelque chose que nous avons vu, ou entendu, ou conçu nous-mêmes, nous tenons ce bloc sous nos sensations et nos conceptions et les y imprimons, comme nous gravons le sceau d'un anneau, et que ce qui a été imprimé ainsi, nous nous le rappelons et le savons, tant que l'image reste sur la cire, tandis que ce qui s'est effacé ou qu'il a été impossible de graver, nous l'oublions et ne le savons pas⁵.

La capacité mnémonique ne dépend donc pas seulement de la qualité de la cire, mais plus encore de la volonté humaine ; chacun choisit d'imprimer ses souvenirs sur la tablette pour les faire échapper à l'oubli et y recourir plus tard. Ce que nous négligeons d'imprimer, en revanche, se perd à jamais dans le gouffre de l'oubli. Cette mémoire volontaire a un nom : la réminiscence. Dans le *Philèbe*, Platon établit une distinction claire entre *mnèmè* et *anamnèsis* : la mémoire est la conservation spontanée d'une sensation ou d'une connaissance, tandis que la réminiscence est la faculté qu'a l'âme de rappeler le souvenir d'une sensation ou d'une connaissance oubliée : « Lorsque ayant perdu le souvenir soit d'une sensation, soit d'une connaissance, l'âme la rappelle à nouveau, seule en elle-même, nous appelons tout cela réminiscences et souvenirs⁶ ». La réminiscence suppose donc un oubli antérieur et une opération de la volonté.

Emmanuelle
Hénin

Enfin Platon examine dans le *Ménon* (85c-86b) le paradoxe de la connaissance : il est aussi impossible de chercher ce qu'on connaît que ce qu'on ne connaît pas (car alors, on ne sait pas qu'il faut le chercher). Socrate éclaire ce paradoxe par la doctrine de l'immortalité de l'âme : l'âme existe antérieurement au corps et, dans l'Hadès, elle a pu contempler les Idées éternelles. Elle connaît la vérité depuis toujours, puisqu'elle est immortelle. Une fois incarnée, elle se remémore ce qu'elle a appris ; toute connaissance est donc remémoration, *anamnèsis* ; nous connaissons parce que nous reconnaissons ce que nous avons vu dans le monde des idées, puis oublié en nous incarnant.

5 PLATON, *Théétète*, 191c, trad. Émile Chambry, GF Flammarion, 1967, p. 139.

6 PLATON, *Philèbe*, 34a, trad. Émile Chambry, GF Flammarion, 1966, p. 310-311.

Aristote reprend la distinction platonicienne dans le *De memoria et reminiscentia*. Il définit la mémoire comme la présence dans l'esprit d'une image qui s'imprime ou se peint en nous, telle une représentation. La réminiscence, en revanche, désigne une opération volontaire de l'esprit pour ramener des souvenirs enfouis, reconstruire un souvenir à partir d'un fragment. Cette opération s'apparente au raisonnement, implique un travail, permis par l'enchaînement de nos sensations et de nos idées. La mémoire, passive, désigne la simple présence à l'esprit d'une image du passé révolu, tandis que la réminiscence renvoie à une démarche active.

Dans ce texte, le Stagirite éclaire le statut paradoxal de la mémoire : sous quelle forme un objet *passé* est-il *présent* à l'esprit ? Comment l'objet absent peut-il être simultanément présent, et quel est le statut de ce souvenir par rapport à l'objet ? Pour y répondre, Aristote recourt à une analogie picturale : l'animal peint sur le tableau « est à la fois un animal et une copie », et « on peut se représenter cette peinture, soit comme animal, soit comme copie d'un animal ». De même, on peut se représenter l'objet de la mémoire soit en elle-même, soit en tant qu'elle est relative à un autre objet, comme « une copie et un souvenir⁷ ». Aristote définit donc la mémoire comme la présence dans l'esprit d'une image, copie de l'objet dont elle est l'image, lui donnant précisément le statut épistémologique d'une représentation (*mimêsis*).

Or le concept de représentation est au centre de l'esthétique aristotélicienne. Au chapitre 16 de *La Poétique*, Aristote classe les six modalités de la reconnaissance dramatique (*anagnorisis*), qu'il considère comme une partie essentielle de l'intrigue tragique. Les six modalités sont classées par ordre de mérite croissant, allant du plus matériel au plus intellectuel et du plus fortuit au plus artistique. Les deux premières sont la reconnaissance par signes et par déclaration, purement adventices ; les trois dernières font intervenir le raisonnement. Entre les deux, Aristote place la reconnaissance par le souvenir (*mnêmê*) qu'évoque la vue de quelque chose, car la mémoire est intermédiaire entre les sens et le raisonnement ; à partir d'une multitude de sensations, la mémoire permet à l'expérience de s'élever du particulier au général, processus à

Thème

l'origine de la création artistique⁸. Le Stagirite donne deux exemples de reconnaissance par la mémoire, tous deux artistiques : dans une pièce perdue de Dicéogènes, Teucer, rentré dans l'île de Salamine après la mort de son père, fondait en larmes en voyant le portrait du défunt. Le second exemple se réfère au chant VIII de *L'Odyssée*, après le naufrage d'Ulysse sur l'île des Phéaciens. Le soir, lors du banquet donné en l'honneur du héros, Démodocos prend à nouveau sa lyre et raconte l'histoire du cheval de Troie. Submergé par l'émotion, Ulysse pleure comme une femme pleure son époux (v. 523). Alcinoos, s'en apercevant, ordonne que Démodocos cesse de chanter et intime à Ulysse de dévoiler son identité. Selon Aristote, Ulysse se fait ici reconnaître par la mémoire, car cette mémoire déclenche une réaction esthétique et se manifeste par les larmes (*edakrusen, eklausen*), et ces larmes le trahissent. Ulysse pleure en entendant le chant de l'aède aveugle qui lui remémore les épisodes de la guerre de Troie, en une mise en abyme des poèmes homériques. De même, Teucer pleure en voyant le tableau de son père. Dans ces deux reconnaissances, la mémoire s'appuie respectivement sur la vue et sur l'ouïe, c'est-à-dire sur les sensations (*aisthesis*). Aristote décrit l'opération de la mémoire chez ces deux héros comme le passage de la vue à la prise de conscience (*aisthestai*) permis par la représentation artistique. L'émotion d'Ulysse est indissociablement liée au rappel de son émotion passée et à la beauté du chant ; elle est esthétique au sens propre comme au sens figuré. Parce que le souvenir réélabore la sensation et l'intériorise, il occupe une place intermédiaire entre la sensation et le raisonnement dans le processus de connaissance. De même, dans la *Poétique*, le souvenir, fruit d'une association d'idées entre des sensations, occupe une place intermédiaire entre la reconnaissance par les sens (types 1 et 2) et la reconnaissance par le raisonnement (types 5 et 6).

Emmanuelle
Hénin

8 *Métaphysique*, A, 1, 180, trad. Victor Cousin, Paris, Ladrangé, 1836 : « Il y a des espèces qui sont réduites à l'imagination et à la mémoire, et qui sont peu capables d'expérience : mais la race humaine s'élève jusqu'à l'art et jusqu'au raisonnement. C'est la mémoire qui dans l'homme produit l'expérience ; car plusieurs ressouvenirs d'une même chose constituent une expérience ; aussi l'expérience paraît-elle

presque semblable à la science et à l'art ; et c'est de l'expérience que l'art et la science viennent aux hommes ; car, comme le dit Polus, et avec raison, c'est l'expérience qui fait l'art, et l'inexpérience le hasard. L'art commence, lorsque, de plusieurs données empruntées à l'expérience, se forme une seule notion générale, qui s'applique à tous les cas analogues. »

Amour et mémoire dans l'Inde ancienne

Mutatis mutandis, il est frappant de constater la similitude entre la conception grecque et la conception indienne de la mémoire. En Inde, les dieux créent le théâtre pour le plaisir des mortels et l'ordre du monde (*dharma*), tout comme les Muses assurent l'harmonie du monde. L'Inde ancienne possède également une distinction entre la mémoire et la réminiscence : elle distingue du souvenir déjà disponible (*smṛti*), prêt à se présenter à la conscience, le *samskara* qu'il faut éveiller par un effort de concentration et de retour sur soi ; le *samskara* désigne la trace laissée dans l'esprit par l'impression reçue ; la remémoration consiste à faire remonter ces traces jusqu'à la conscience et, en réactualisant l'impression première, à revivre ce passé comme présent.

En outre, on peut rapprocher la doctrine indienne du *samsara* (formée au V^e s. av. JC) de la mystique pythagoricienne dont Platon s'inspire, même si ces deux doctrines n'eurent pas d'influence l'une sur l'autre. Pour Pythagore (VI^e s. av. JC), l'âme est immortelle et se réincarne d'un corps à l'autre ; toutefois, les âmes des initiés peuvent échapper à la réincarnation à force d'ascèse, d'interdits alimentaires et de rites de purification. Platon reprend au pythagorisme l'idée d'un jugement des âmes après la mort et celle de l'immortalité de l'âme. En Inde, l'âme (ou *atman*, le Soi, souffle vital) se présente après la mort au dieu Yama pour être jugée et va soit au paradis soit en enfer. Mais le paradis et l'enfer ne sont pas éternels ; au bout de quelque temps, l'âme humaine revient sur terre, par l'intermédiaire de la pluie qui féconde les plantes et qui introduit ainsi dans le sperme le germe d'une nouvelle vie, pour assumer un nouveau corps. Le *karman* est le dogme central de cette religion : c'est une force invisible qui affecte l'âme et l'oblige à subir une renaissance nouvelle, dans une condition humaine ou animale déterminée par la qualité de ses actes passés. La doctrine de la transmigration infinie des êtres découle de la conception du *karman*, car une seule existence humaine ne suffirait pas à contenir les effets illimités du *karman*⁹.

Dans un article fondamental, Charles Malamoud a rappelé le lien étroit entre l'amour et la mémoire dans la poésie de l'Inde

9 Pour une présentation de cette doctrine, voir Louis RENOU, *L'Hindouisme*, Paris, PUF, 1951, et Madeleine

BIARDEAU, *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Flammarion, Paris, 1981.

ancienne¹⁰. Dans les textes védiques – les plus anciens de la littérature sanskrite –, le mot *smara* possède les deux sens, amour et mémoire¹¹. La racine SMAR, « se rappeler », a donné *smara*, l'amour, qui éveille en nous le souvenir des choses désirables. Elle signifie « se rappeler », mais aussi « fixer avec intensité son esprit sur un objet absent », dans les textes mystiques qui enjoignent au fidèle de « se souvenir » de la divinité, de concentrer sur elle sa pensée. La mémoire consiste à se concentrer sur un objet absent, et aimer, c'est penser à l'être aimé, se souvenir de lui. L'amour présent est en réalité un souvenir de l'amour vécu dans une vie antérieure, mais oublié dans celle-ci, car chaque nouvelle naissance entraîne l'oubli des précédentes. La rencontre amoureuse est ainsi la reconnaissance de deux êtres qui se sont aimés et, sans le savoir, se retrouvent. L'amour est un sentiment universel, une remémoration qui préexiste à son objet et que la rencontre amoureuse ne fait que cristalliser dans le cœur des amants. L'expérience amoureuse a la portée métaphysique d'une anamnèse.

Or ce lien entre l'amour et la mémoire est central dans la littérature sanskrite, notamment dans l'œuvre la plus célèbre en Occident qui suscita l'engouement des romantiques : *Sakuntala au signe de reconnaissance*, pièce de Kalidasa datée probablement du IV^e siècle de notre ère. La pièce raconte une histoire d'amnésie : le roi Dusyanta, tombé immédiatement amoureux de Sakuntala dans un ermitage, l'épouse sur le champ, puis repart dans son palais et l'oublie. La mémoire lui revient progressivement, à travers une série d'expériences esthétiques. En effet, pour Kalidasa, la mémoire n'est pas la récollection discursive d'événements passés, mais une plongée intuitive dans le passé qui transcende l'expérience personnelle, jusqu'à l'univers imaginaire évoqué par la beauté. Et cette mémoire esthétique se fonde sur une double médiation artistique, de la musique puis de la peinture. Au début de l'acte V, le roi entend le chant déchirant d'Hamsapadika, une de ses épouses délaissées, et ressent le souvenir confus d'avoir aimé. En effet, il est imprégné de la trace du souvenir de Sakuntala, même après l'avoir oubliée ; même si le souvenir est effacé, sa trace demeure. À l'acte VI, Dusyanta, ayant recouvré la mémoire dans l'intervalle,

Emmanuelle
Hénin

10 Charles MALAMOU, « Par cœur, note sur le jeu de l'amour et de la mémoire dans la poésie de l'Inde ancienne », *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989, p. 295-306.

11 Dans la langue classique, *smara* au sens de « mémoire » cède la place à *smrti* et *smarana*. Ainsi, les Indiens opposent *Sruti* (la Révélation, les Védas) et *Smrti* (la Tradition, remémoration, les épopées écrites par des hommes).

tente désespérément de rappeler Sakuntala à la vie dans une œuvre d'art ; l'amour lui fait alors peindre la scène si vivante qu'il la prend pour la réalité. Les deux expériences de Dusyanta convoquent successivement les sens de l'ouïe et de la vue, comme les deux exemples donnés par Aristote. Le chant de la reine entendu depuis la coulisse fait du plaisir, à la fois amoureux et esthétique, le souvenir d'émotions antérieures. Le roi s'écrie en l'entendant :

Quand, à la vue d'objets charmants,
À l'écoute de sons suaves,
Un être, pourtant heureux, est saisi de tristesse,
Il faut qu'à son insu son esprit se souviennne,
Arrêtées en son cœur, des tendres passions de ses vies antérieures¹².

La mémoire est indissolublement liée à l'amour et à la beauté : elle introduit « une intuition du passé qui transcende l'expérience personnelle et nous fait entrer dans l'univers d'imagination que la beauté évoque¹³. » Selon Abhinavagupta, un commentateur médiéval, la mémoire forme le cœur de l'expérience esthétique de la pièce. Les souvenirs gisent révolus, sous forme de traces ; ils sont réveillés à la vue de beaux objets, la mémoire éveillant une expérience émotionnelle et non spéculative. Le roi éprouve l'expérience esthétique comme un état extraordinaire où le spectateur accède à son tour, après s'être affranchi de son ego et des limites spatio-temporelles qui le circonscrivent, pour rejoindre une vie antérieure. Le roi reconnaît dans son état de plénitude un présent éternel, une réalité cachée derrière l'oubliuse monotonie quotidienne. Ce chant fait de l'art le véhicule, par le truchement de la mémoire, d'une réalité supérieure. Il invite à inverser les termes : la réalité quotidienne est oubli, et le ravissement esthétique un réveil.

Ce passage de la pièce résume l'esthétique indienne de la mémoire : les huit sentiments fondamentaux (*rasas*) sont présents à l'état latent dans le cœur de l'homme où ils demeurent sous forme de traces (*samskara*) gravées par ses existences antérieures, et ne demandent qu'à être réveillés. Ces passions sont sublimées dans l'expérience esthétique, et cette sublimation opère par la généralisation : le spectateur fait l'expérience de l'Amour, non d'un amour. La mémoire est ainsi épurée des scories de la subjectivité par l'expérience du sentiment. Ce n'est pas une mémoire

12 KALIDASA, *Sakuntala au signe de reconnaissance*, op. cit., p. 163. 13 C. MALAMOUD, art. cit.

ordinaire, ordonnée à une finalité cognitive, mais une mémoire esthétique, sans objet et immédiate, émotion décantée de toute subjectivité et capable de faire goûter la félicité. Toute la pièce illustre cette théorie esthétique : elle définit le *rasa* comme l'oubli d'un présent labile, tributaire de la finitude de l'*ego*, et comme le souvenir immédiat, intuitif, d'un passé émotionnel inscrit au cœur de chaque homme par la succession de ses vies antérieures. Le plaisir esthétique, fondé sur l'anamnèse, conduit à une expérience transcendante et sotériologique. En invitant l'homme à se libérer du présent et à se souvenir de ses vies antérieures, le plaisir esthétique participe du chemin initiatique qui le conduit à la Délivrance finale.

Le roi approche l'œuvre d'art avec un plaisir mélancolique, laissant place à une langueur indéfinissable, et cette tristesse peut seulement être exprimée comme l'obscur souvenir d'une vie antérieure. L'art est la promesse de retrouver le souvenir de qui nous étions réellement et d'une douceur antérieure, perdue dans le cours de la vie. L'art fait écho à l'appel d'un autre monde, donnant au sentiment esthétique une couleur religieuse intense.

Emmanuelle
Hénin

Dans l'Inde ancienne comme dans la Grèce classique, le champ esthétique n'est pas autonome, ni séparé de la vie morale et de la réflexion sur l'homme. L'expérience esthétique est le vecteur d'une expérience spirituelle qui délivre momentanément l'homme de la contingence et lui fait saisir son essence éternelle.

La mémoire comme recueillement, d'Augustin à Chateaubriand

Saint Augustin christianise la réflexion platonicienne sur la mémoire. Si elle ne concerne pas l'art, sa pensée va néanmoins nourrir l'esthétique de la mémoire pendant tout le Moyen Âge et jusqu'au XVII^e siècle. Pour Augustin, la mémoire se confond avec l'intériorité de la conscience ; elle n'est pas une faculté de l'âme parmi d'autres, mais l'acte par excellence de l'esprit qui se recueille en lui-même. Augustin reprend la parabole de la drachme perdue (*Luc* 15, 8-10) : la femme ne chercherait pas sa pièce si elle n'en avait pas l'image qui lui permet ensuite de la reconnaître. Trouver et retrouver, c'est reconnaître, et reconnaître c'est approuver, juger que la chose retrouvée est bien la même que la chose cherchée. De même, Augustin cherchait Dieu confusément, ne l'avait pas oublié. Pascal fera dire à Dieu : « Console-toi, tu ne me chercherais pas

si tu ne m'avais trouvé¹⁴ ». Augustin approfondit ainsi le sens de la réminiscence platonicienne qui consiste non seulement à retrouver une connaissance enfouie, mais à trouver Dieu en soi. L'infinité et la puissance de la mémoire sont l'image de l'infinité et de la toute-puissance de Dieu, présent à l'intime de notre âme. Plus encore qu'un « palais », la mémoire est un « sanctuaire ». Elle n'est pas une collection d'empreintes sensibles, mais la réactivation d'idées confusément présentes en moi. Augustin rejoint l'anamnèse platonicienne : les choses se trouvaient en moi avant que je les apprenne, « reléguées et reculées si loin, comme en des cavernes plus secrètes que, faute d'un avertissement à les exhumer, peut-être n'aurais-je pas pu les penser ». Penser, c'est ressaisir au creux de l'intériorité les fragments dispersés dans le temps.

Dans le sillage d'Augustin, la tradition monastique crée un art de la prière méditative, conçue comme un itinéraire affectif jusqu'à la joie indicible d'éprouver le souvenir terrestre de la vision de Dieu¹⁵. Selon Hugues de Rouen, Dieu a créé ses œuvres pour que l'homme s'en souvienne¹⁶ ; de même, l'homme ne saurait connaître, encore moins créer, sans l'aide de la mémoire. La mémoire est donc à la source des productions et de tout art humain. Comme le note Mary Carruthers, la Bible hébraïque enjoint régulièrement Israël à faire mémoire, à se souvenir. Ainsi, dans le célèbre Psaume 137 (136), *Super flumina Babylonis*, les Hébreux déportés par Nabuchodonosor font le serment de ne pas oublier Jérusalem. Les captifs refusent de chanter et de jouer de la harpe pour leurs oppresseurs, mais leur refus même devient un chant déchirant :

Au bord des fleuves de Babylone nous étions assis et nous pleurons, nous souvenant de Sion ;

aux saules des alentours nous avons pendu nos harpes.

C'est là que nos vainqueurs nous demandèrent des chansons, et nos bourreaux, des airs joyeux : « Chantez-nous, disaient-ils, quelque chant de Sion. »

Comment chanterions-nous un chant du Seigneur sur une terre étrangère ?

Si je t'oublie, Jérusalem, que ma main droite m'oublie !

14 PASCAL, *Pensées*, Lafuma 919, <http://www.penseesdepascal.fr/Hors/Hors16-moderne.php> .

15 Mary CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication*

des images au Moyen Âge, Paris, Gallimard, 2002, ch. 2, « Souviens-toi du paradis : l'esthétique de la mnémè ».

16 « *Memoranda sunt ista* », cité par M. Carruthers, *op. cit.*, p. 91.

Je veux que ma langue s'attache à mon palais si je perds ton souvenir, si je n'élève Jérusalem, au sommet de ma joie. [...]
(trad. AELF)

Augustin fait une lecture allégorique de ce psaume : Babylone, c'est le monde et ses fausses richesses ; les harpes sont les saintes Écritures que les chrétiens suspendent parmi les mondains à qui ils ne peuvent parler de religion. Ce n'est pas à Babylone, la terre de notre exil, mais bien dans Sion qu'il faut chanter des hymnes pour Dieu, inspirés par le souvenir de la Jérusalem céleste. Comme le dit Pascal à la suite d'Augustin, « heureux ceux qui [...] pleurent dans le souvenir de leur chère patrie de la Jérusalem céleste dont ils se souviennent sans cesse dans la longueur de leur exil¹⁷ ».

Mais comment peut-on se rappeler ce qu'on ne connaît pas et ce qui n'est pas encore, ce qui relève des fins dernières ? Dans le langage monastique médiéval, on se souvient du paradis, parce que la mémoire est iconique, elle fabrique des images de l'invisible – dans le droit fil de l'*ars memoriae* antique, la mnémotechnie est un gigantesque répertoire de signes, images et textes, combinables à l'infini. La pensée s'incarne dans des images et des schémas. Ainsi Boncompagno da Signa, professeur de rhétorique à Bologne, inclut dans sa rhétorique deux chapitres intitulés « *de memoria paradisi* » et « *de memoria inferni* » et y affirme : « Nous devons nous souvenir assidument des joies invisibles du paradis et des tourments éternels de l'enfer¹⁸ ». Le dévot doit susciter une image du paradis en puisant dans les sources littéraires, picturales, mais aussi des souvenirs visuels, auditifs, olfactifs – par une opération que nous attribuerions à l'imagination et non à la mémoire. Mais ces deux facultés ne sont pas distinctes, pas plus au Moyen Âge qu'à l'époque classique ; toutes deux sont déterminées par des facultés sensorielles. La mémoire et l'imagination sont des puissances intermédiaires entre les sens et l'esprit¹⁹ ; l'une est tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir. Malebranche hiérarchise ainsi les trois facultés de l'esprit : « sens », « imagination et mémoire » et

Emmanuelle
Hénin

17 Sellier 460. <http://www.penseesdepascal.fr/XXIII/XXIII7-moderne.php> .

18 *Rhetorica novissima*, 1235, 8, 1 cité par M. Carruthers, *op. cit.*, p. 94.

19 Pour Thomas d'Aquin qui commente Aristote dans sa *Sentencia libri de memoria et reminiscencia* (v. 1270), la mémoire procède de la sensation, relève de la part sensitive de l'âme et suppose l'union de l'âme et du

corps. Il réfute l'idéalisme d'Augustin qui identifie la mémoire à la présence à soi de l'esprit. Pour Condillac, *Traité des sensations*, 1754, I, 2, « La mémoire est le commencement d'une imagination qui n'a encore que peu de force ; l'imagination est la mémoire même, parvenue à toute la vivacité dont elle est susceptible ».

« esprit pur ou entendement pur²⁰ ». L'âme possède ainsi le sens inné de son origine divine et a vocation à se ressouvenir de Dieu ici-bas. Cette tradition de la mémoire du cœur est entretenue par les spirituels et écrivains, de Pascal à Madame de La Fayette et à Fénelon²¹.

Rousseau laïcise cette tradition de la *memoria Dei* dans la « Profession de foi du Vicaire Savoyard²² », et revisite l'oraison chrétienne au prisme de la religion naturelle. Il naturalise le thème de la voix de Dieu en un déisme de Dieu sensible au cœur. Rentrant en lui-même, il se met à l'écoute de la nature – et de sa nature – oubliée. Comme le chant des Muses chez Hésiode, la mémoire se fait consolatrice, et le souvenir heureux permet d'oublier le malheur présent. Les *Rêveries du Promeneur solitaire* proposent autant d'exercices spirituels qui conduisent le sujet à une « remémoration heureuse de sa vocation naturelle ». Cette vie heureuse, imaginaire, constitue une deuxième vie qui remplace et répare la première : « Mon existence n'est plus que dans ma mémoire, je ne vis plus que de ma vie passée²³ ». La mémoire est inséparablement inspiration et création littéraires. Écrire, c'est relire sa vie et en revivre les plus doux instants, dans une béatitude insoucieuse de la mort. Dès lors, l'écriture de soi, dans les *Confessions* et les *Rêveries du promeneur solitaire*, consiste en un « contrepoint presque infini de la vie heureuse et de la vie dans le temps²⁴ », alternant les pensées présentes et les impressions éprouvées dans le passé et actualisées par l'écriture. Pour autant, la vie heureuse ne passe pas nécessairement par l'écriture et peut s'accomplir dans la rêverie, le *dolce far niente*. Contrairement à l'idée de Proust, l'œuvre à faire n'est pas l'unique horizon salvateur, ni l'unique moyen d'échapper au temps et à la mort.

Dans la littérature, Rousseau est le premier à formuler explicitement le concept de « souvenir involontaire »²⁵. Il est aussi le

20 MALEBRANCHE, *La Recherche de la vérité*, 1675, « Conclusion des trois premiers livres », cité par J. F. PERRIN, art. cit.

21 Voir Benedetta PAPASOGLI, *La Mémoire du cœur au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

22 Voir Jean-François PERRIN, « Éthique et esthétique de la mémoire selon Jean-Jacques Rousseau », *Memoria, Poetica, retorica e filologia della memoria*, G. Peron et al. (dir.), Trente, Università

degli Studi di Trento, 2004, p. 157-182 (en particulier p. 172-174).

23 *Lettres morales*, lettre IV, 1757.

24 Jean-François PERRIN, art. cit., p. 177.

25 ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse* [1761], IV, 12, éd. H. Coulet, Paris, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 498 : « Ce n'est pas que certains souvenirs involontaires ne me donnent quelquefois un attendrissement dont il vaudrait mieux être exempt ».

premier à donner à la mémoire un rôle crucial dans la création littéraire. En effet, dans les années où il écrit, l'opposition entre souvenir volontaire et involontaire se substitue à la distinction antique entre mémoire et réminiscence : ainsi l'*Encyclopédie* distingue la mémoire (ou souvenir), volontaire, et la réminiscence (ou ressouvenir), involontaire. Dans la mémoire, l'esprit s'attache volontairement à des idées imprimées en lui ; dans la réminiscence, les idées se présentent spontanément à l'esprit qui les avait « entièrement oubliées et perdues de vue²⁶ ».

Au livre VI des *Confessions*, Rousseau témoigne que le passé lui revient « par intervalles », de façon confuse et inégale ; certains souvenirs pourtant, ces « retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle » le rendent profondément heureux²⁷. Parmi ces souvenirs involontaires, la vue d'une pervenche, aperçue un jour de 1764 lors d'une promenade en montagne, suffit à ramener le narrateur trente ans en arrière, le jour où sa mère lui montra pour la première fois cette fleur bleue. L'association d'idées possède le pouvoir de réactiver le souvenir d'une époque heureuse, la vie aux Charmettes avec Madame de Warens, notamment aux livres V et VI des *Confessions* et dans la *Dixième Promenade*.

Emmanuelle
Hénin

Rousseau analyse le processus de création à partir de la mémoire, conçue comme une chambre d'optique où le monde extérieur est converti en images lesquelles s'articulent ensuite selon des chaînes associatives²⁸. Au cœur des *Confessions* se trouve l'idée que la distance temporelle accroît la force du souvenir. Loin de s'estomper avec le temps, les souvenirs « se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour », comme s'ils se trouvaient fortifiés d'avoir survécu aux vagues de l'oubli²⁹. Les images se présentent avec les contours parfaitement nets : l'aménagement de la chambre, l'hirondelle entrant par la fenêtre, le baromètre, le calendrier et jusqu'à l'estampe représentant les papes. Les trente ans écoulés depuis l'époque heureuse des Charmettes produisent une concentration du souvenir qui revit avec une densité et une clarté nouvelles. Le souvenir fait voir la réalité avec une acuité singulière, de sorte que

26 *Encyclopédie*, art. « SOUVENIR, RESSOUVENIR, RÉMINISCENCE (Synonyme) », signé Marc-Antoine Eidous.

27 *Confessions* [1782], livre VI, éd. M. Launay, Paris, GF Flammarion, 1968, t. I, p. 266.

28 Jean-François PERRIN (art. cit.) évoque un « processus de modelage et remodelage par contiguïté ».

29 *Confessions*, livre I, éd. cit., p. 58.

les événements ne sont vraiment présents à l'esprit que lorsqu'ils sont absents et revécus au filtre de la mémoire :

J'ai étudié les hommes, et je me crois assez bon observateur : cependant je ne sais rien voir de ce que je vois ; je ne vois bien que ce que je me rappelle, et je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs. De tout ce qu'on dit, de tout ce qu'on fait, de tout ce qui se passe en ma présence, je ne sens rien, je ne pénètre rien. Le signe extérieur est tout ce qui me frappe. Mais ensuite tout cela me revient, je me rappelle le lieu, le temps, le ton, le regard, le geste, la circonstance ; rien ne m'échappe³⁰.

Comme l'explique Perrin, Rousseau formule une conception de la mémoire originale, car il ne partage pas l'esthétique sensualiste de ses contemporains. Pour les sensualistes tel Condillac, la mémoire est un effet de la sensation, tandis qu'elle était, dans la tradition rhétorique, une fonction technique de l'intelligence vouée au stockage des arguments. Aux yeux de Rousseau, les deux traditions ont également mésestimé sa capacité heuristique et herméneutique. En effet, la sensation n'est pas première, mais toujours précédée par le sentiment moral, l'immanence à soi, et rien ne pénètre dans la mémoire sans avoir été d'abord évalué par la « conscience », la « voix de la nature » ou l'« instinct divin³¹ ». Si cette réflexion sur la mémoire est explicitée dans les écrits autobiographiques de Rousseau, elle est déjà présente dans ses romans, notamment *La Nouvelle Héloïse* (1761). Toute l'intrigue est organisée autour du souvenir indestructible de l'amour, amour électif imprégné de platonisme et de pétrarquisme. En re-parcourant les lieux de leur amour, Saint-Preux et Julie ne parviennent pas à l'oublier, comme le voudrait Wolmar, parce qu'il est scellé au cœur de leur être³². Ce roman idéaliste, voué à une immense postérité dans la génération romantique, contribue à enraciner la mémoire affective dans une métaphysique amoureuse. La force du souvenir est inséparable de la force du sentiment.

Héritier de Rousseau et précurseur de Proust, Chateaubriand renouvelle l'expérience de la mémoire involontaire. Un soir de

30 *Confessions*, livre III, éd. cit., p. 152.

31 C'est pourquoi, « plus que de mémoire affective, mieux vaudrait parler de mémoire éthique, parce que chez Rousseau la mémoire est finalement comprise comme un des noms de la conscience, envisagée comme fonction régulatrice de

l'économie existentielle du sujet ». J.-F. PERRIN, art. cit., p. 171.

32 Voir Jean-François PERRIN, *Poétique romanesque de la mémoire avant Proust*, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2017, partie VI.

1817, alors qu'il se promène dans le parc du château de Montboissier, le chant d'une grive fait surgir instantanément tous ses souvenirs d'enfance :

Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaitre à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive³³.

La réminiscence est vécue comme une illumination, une révélation qui remplit le narrateur de « félicité » et lui fait instantanément oublier le malheur des temps. Elle est « non seulement évocation, mais reproduction, résurrection vivante et intégrale du passé³⁴ ». La réitération d'une sensation auditive suffit à restituer le souvenir de toute la période bénie de l'enfance ; tout le livre III des *Mémoires d'outre-tombe* surgit du chant de la grive. Le pouvoir de remémoration de la sensation est propre à féconder l'imagination du mémorialiste tout en authentifiant ses souvenirs, car la sensation est infalsifiable. Chateaubriand est le premier à faire explicitement de la mémoire la source de l'œuvre d'art, idée centrale dans l'esthétique romantique³⁵. Pour Baudelaire, le bon peintre est celui qui peint de mémoire et non sur le motif, car la mémoire possède la faculté de rendre la vie aux choses. Cet artiste possède une « mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : Lazare, lève-toi³⁶ ! ».

Emmanuelle
Hénin

Proust : la mémoire affective, révélation d'une transcendance de l'art

Tous ces textes préfigurent le concept de mémoire affective, théorisé à la fin du XIX^e siècle par Théodule Ribot. Ribot distingue « la mémoire affective abstraite », qui consiste dans le souvenir

33 CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* [1849], 1^e partie, livre 3, éd. P. Clarac, La Pochothèque, 1998, p. 75-76.

34 Fabienne BERGEROL, « Réminiscences mélancoliques dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et Oberman de Senancour », dans Jean-Yves Laurichesse (dir.), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence, du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 105-121, p. 107.

35 *Ibid.* p. 119 : « Chateaubriand choisit de faire de la mémoire, et notamment de

la réminiscence involontaire, la source de l'œuvre d'art, ce qui revient à donner désormais la priorité à une approche esthétique de ces phénomènes dont d'autres après lui (Baudelaire, Proust) démontreront la fécondité. »

36 BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, 1859, ch. V, « L'art mnémotique », *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 699.

de l'émotion ressentie ; et la « mémoire affective vraie ou concrète », où l'émotion est à nouveau ressentie³⁷. Cette distinction influence la distinction proustienne entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire placée au centre du *Temps retrouvé*. Proust oppose la mémoire ordinaire, volontaire et utilitaire, qui ne fournit que de pâles et factices clichés du passé, et la mémoire involontaire, qui passe par les sens. Le narrateur a la soudaine révélation de sa vocation en posant le pied sur les pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes. Rentrant en lui-même, il relie une série d'épisodes de la même nature, bien décidé à comprendre la cause de sa félicité, à ne pas laisser échapper le sens de sa découverte. Chaque fois, la mémoire involontaire a été déclenchée par une sensation, impliquant tour à tour les cinq sens : la vue des clochers de Martainville (vue), la saveur de la madeleine trempée dans le thé (goût), le tintement d'une cuiller (ouïe), la sensation des pavés inégaux et la raideur de la serviette (toucher). La mémoire du corps conserve ce que la mémoire de l'esprit ne peut garder, souvenirs ancrés profondément dans le corps. Parmi ces expériences, le goût de la madeleine et la sensation des pavés encadrent le récit proustien, formant une boucle : le premier est décrit dans *Le Côté de chez Swann*, premier tome de *La Recherche*, et le second dans *Le Temps retrouvé*. Le romancier privilégie les sens les moins nobles (goût et toucher) et des expériences délibérément non artistiques : la mémoire involontaire n'est pas réveillée par la sonate de Vinteuil, mais par le tintement de la cuiller ; non par une marine d'Elstir, mais par la vue des clochers de Martinville. Madeleine, cuiller, clochers, pavés, serviette sont des objets banals que rien ne prédispose à devenir le support d'une expérience esthétique et existentielle. Dans cette mesure, Proust se distingue autant que Rousseau de l'associationnisme sensualiste, qui assigne à la mémoire le rôle de lier entre elles des sensations passées et présentes, éveillant des associations d'idées et d'images qui produisent un plaisir esthétique³⁸. Le narrateur de *La Recherche*, comme celui des *Confessions*, ne

37 Théodule RIBOT, *Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896, ch. XII. Sur la mémoire chez Proust, voir Bernard BRUN, « Le temps retrouvé dans les avant-textes de Combray », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1981, p. 7-23 ; Jacques ZÉPHIR, « Nature et fonction de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu*, *Philosophiques*, 17 (2), 1990, p. 147-168.

38 Eugène d'EICHTAL, « Esthétique et mémoire : du rôle de la mémoire dans la perception du beau réalisé par l'art », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 87, janvier-juin 1919, p. 222-250. Pour l'auteur, le toucher, l'odorat et le goût ne seraient à la source d'aucun art, parce que la mémoire ne saurait les fixer ni les « organiser en une image d'ensemble ».

trouve pas son plaisir dans une harmonie extérieure, mais dans la révélation fulgurante de l'essence du monde et du moi. Proust décrit le trajet conduisant par étapes de la sensation à son élaboration esthétique. Au départ, la sensation suscite de proche en proche, jusqu'au fond de notre inconscient, les souvenirs du passé. Deuxième étape, la coïncidence du passé et du présent abolit la fragmentation désespérante du moi et nous rend notre moi permanent et absolu. Alors, par-delà le moi, le narrateur saisit « un peu de Temps à l'état pur », en une illumination métaphysique. Enfin, cette expérience de félicité, goûtée dans la coïncidence à soi-même, délivre l'écrivain de la contingence et le fait pénétrer dans le monde de l'art, seul capable de la perpétuer, de l'immortaliser, seul lieu de la « vraie vie ». Les impressions de la mémoire involontaire permettent seules d'accéder à l'essence de la réalité, inaccessible à l'intelligence abstraite, et partant, elles deviennent « l'essence même de l'œuvre d'art » :

La recreation par la memoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art³⁹ ?

Emmanuelle
Hénin

Proust insiste ici sur l'effort d'approfondissement que doit faire l'artiste pour rendre à la sensation son intelligibilité et son pouvoir heuristique. Il renoue avec l'intuition de Platon : si connaître, c'est toujours reconnaître une vérité déjà présente en nous, la compréhension de cette vérité exige un effort⁴⁰. La grâce de la mémoire ne suffit pas, la volonté de l'artiste doit la faire fructifier. De manière frappante, pour décrire ces expériences, Proust recourt continuellement à un vocabulaire religieux : la révélation mémorielle est « vision éblouissante », « vision ineffable », « résurrection » ; elle apporte un « renouvellement spirituel », une « céleste nourriture », une « pure joie » comparable aux joies du Paradis : dans ces moments, on respire « un air nouveau précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis ». Cette expérience fondatrice replace la vie dans la perspective transcendante de l'art : « L'art est ce qu'il y a de plus réel, la

39 *Le Temps retrouvé*, [1927], éd. B. Brun, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 458-459.

40 Voir Isabelle SERÇA, « La réminiscence chez Proust », dans J.Y. Laurichesse (dir.), *L'Ombre du souvenir*, op. cit., p. 189-205.

vraie école de la vie, et le vrai Jugement dernier⁴¹ ». Proust écrit à un moment particulier de la pensée occidentale : au tournant des XIX^e et XX^e siècle, les écrivains prennent conscience que le positivisme et le scientisme n'ont pas compensé le déclin de la religion chrétienne, et se tournent vers le spiritisme et la psychologie naissante, espérant trouver dans ces sciences antirationnelles des réponses à leurs questions métaphysiques⁴². Dans ce contexte, le concept d'épiphanie permet de conférer à la réalité la plus banale une profondeur spirituelle et la force d'un sublime moderne⁴³. Chez les romanciers anglo-saxons (Henry James, James Joyce, Joseph Conrad ou Virginia Woolf), l'épiphanie révèle la signification essentielle de quelque chose. Woolf parle de « moments de révélation ». Chez Proust comme chez ses contemporains, les épiphanies partagent un certain nombre de caractéristiques : elles sont soudaines et incongrues, suscitées par la sensation et l'objet d'un approfondissement psychologique, et surtout, elles sont le fondement d'une poétique romanesque. La mémoire dévoile une réalité du monde qui est déjà une œuvre d'art, dans le creuset épiphanique de l'œuvre.

Thème

Proust exprime ainsi la vocation de l'art qui n'est plus au service d'une transcendance mais devient à lui-même sa propre transcendance. Comme le dira Malraux, « Notre art n'est pas le premier art sans surmonde, c'est le premier dont le surmonde soit le monde de l'art⁴⁴ ». L'immortalité n'est plus celle de l'âme, magnifiée par l'art, mais celle de l'art lui-même.

Ce parcours à travers les siècles espère avoir donné un aperçu du rôle esthétique et spirituel de la mémoire. La mémoire est d'abord esthétique au sens premier du terme : elle se nourrit de l'*aisthesis*, de la sensation et, en reliant cette sensation présente à une impression passée, renvoie l'âme à son intériorité. Quand le souvenir est suscité par une œuvre d'art, l'émotion est d'emblée épurée de sa contingence et acquiert une dimension universelle qui permet au lecteur ou au spectateur de la ressentir à son tour – ce sont les larmes

41 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, éd. cit., p. 257, 266, 265, 274, 263, 260, 271.

42 Maupassant, James, Stevenson ou encore Pirandello sont de bons exemples de ce courant.

43 Voir Jean-Marc QUARANTA, « Impressions obscures et souvenirs

involontaires : morphologie des épiphanies proustiennes », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 99-115. Umberto ECO avait le premier souligné l'importance de ce concept d'épiphanie dans *L'Œuvre ouverte* (1962).

44 André MALRAUX, *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 166.

d'Ulysse ou du roi Dusyanta. Mais cette expérience esthétique possède une dimension métaphysique : la mémoire nous ouvre à la profondeur de notre être, habitée par quelque chose ou quelqu'un de plus grand que nous. Chez Platon, l'âme se souvient des Idées apprises avant de s'incarner ; dans l'hindouisme, toute mémoire est mémoire des vies antérieures. Rousseau réinvente la *memoria Dei* des mystiques chrétiens et en fait le sanctuaire du moi où l'âme goûte la félicité de l'union à la nature et au Créateur. Enfin, Proust propose une version sécularisée de cette métaphysique de la mémoire qui transcende le temps. La mémoire est bien ce creuset intérieur où l'homme fait l'expérience de l'éternité. Au fil des civilisations, cette éternité fut tour à tour identifiée au cycle des réincarnations, au désir de beauté, à la création artistique, mais pour les juifs et les chrétiens, elle est une personne : « Souviens-toi de l'Éternel, ton Dieu » (*Deutéronome* 8, 18).

Emmanuelle Hénin est professeur de littérature comparée à Sorbonne-Université, spécialiste des théories artistiques européennes du XVI^e au XVIII^e siècle. Elle est membre de l'Académie d'Éducation et d'Études Sociales et tient une chronique dans Prier, « L'éveil du regard ».

*Emmanuelle
Hénin*