

# Petits exercices de mémoire et d'imagination

---

**S** esse.ca/fr/petits-exercices-de-memoire-et-dimagination

Ani Deschênes, Promenade mémorable,  
2002. Photo : Alexandra McIntosh



## Petits exercices de mémoire et d'imagination

Écrit par Louis Jacob

L'événement *Mémoire vive* a été pour moi une nouvelle occasion de réfléchir aux sortes de jeux d'esprit que les pratiques artistiques actuelles permettent lorsqu'elles ont recours aux techniques ou aux méthodes de l'histoire.

Ce qui suit n'est ni un compte rendu de l'événement ni une analyse critique des oeuvres, et certainement pas une évaluation. Je ferai référence à certaines propositions artistiques, mais surtout pour appuyer mon argument et l'enrichir. Bien entendu, j'exprime ici un parti pris, puisque je crois que les oeuvres d'art, et pas seulement celles qui acceptent de dialoguer avec d'autres discours savants ou institués comme l'histoire, offrent des expériences singulières, des expériences qui ouvrent des possibilités à l'esprit vagabond qui aime se lier, mais aussi se délier de l'expérience immédiate. Je laisse en suspens la description plus approfondie de ce que peut bien constituer un dialogue entre ces différents discours, ces pratiques, ces disciplines, et je retiens que les oeuvres d'art, dans certaines conditions et selon certaines dispositions du sujet qui en fait l'expérience, sont des configurations de sens articulées, des constructions ou des dispositifs, voire des machines, avec lesquels nous pouvons agir et produire des connaissances. Mon parti pris est amplement justifié par l'imposante masse des herméneutiques, des phénoménologies, des sémiotiques et des pragmatiques de l'art contemporain.

Mon parti pris est par ailleurs considérablement marqué par l'invitation qui m'a été faite et que je me suis empressé d'accepter, d'intervenir dans la discussion qui a suivi la présentation de quelques-uns des artistes de *Mémoire vive* et des équipes qui se sont prêtées à l'exercice de la charrette multidisciplinaire des 13, 14 et 15 septembre 2002. Le

simple geste d'écouter et de prendre la parole dans ce cadre est une façon de se commettre qui ne peut se comprendre que par la croyance dans les jeux de l'esprit. Je me laisse donc entraîner, par delà les propositions artistiques elles-mêmes, par delà leurs succès et leurs échecs, mais toujours provoqué par elles, dans ce laboratoire de la mémoire et de l'imagination.

## **L'art et le discours historien**

Regardons d'abord la chose de l'extérieur. Sauf bien sûr dans le champ de l'histoire de l'art, où il est traité avec tous les égards dus aux artefacts les plus nobles, l'objet artistique entre dans l'histoire par de multiples voies qui ne sont pas nécessairement les siennes: il apparaît en tant qu'objet culturel, document, trace, témoin, symptôme, icône, le plus souvent donc comme un véhicule ou un réceptacle qui trouve une fonction dans l'économie générale du récit historique. Plus rarement il est appréhendé comme un objet symbolique qui a des caractéristiques qui lui sont propres. Mais l'histoire de l'art elle-même ne le comprend pas toujours comme un objet de connaissance et un symbole qui se prête à l'expérience subjective. Il me semble que le dialogue entre les artistes et les historiens devrait s'attacher à éclairer davantage ces relations. Quelle est la place réelle de l'art dans l'histoire, dans les sciences humaines ? Le traitement réservé à l'art contemporain est-il plus enviable que celui accordé aux témoins anciens ? Dans ce dialogue, ce ne sont d'ailleurs pas que les artistes qui feraient face aux historiens; tous les professionnels de la culture entrent dans le jeu. Et afin de poursuivre notre approche de la chose, reconnaissons surtout que l'objet artistique aujourd'hui est lui-même pétri d'un discours savant; s'il ne tient pas ouvertement ce discours, il est en tous cas conditionné par lui, c'est inéluctable.

Par ailleurs, l'épistémologie des sciences sociales et humaines a pris acte de l'effondrement des modèles classiques ou positivistes, et admet la dimension narrative, voire herméneutique de l'histoire. La cause est entendue. Le récit historique est orienté par une prétention à la vérité et à la réalité qui doit être partagée de façon intersubjective et rationnelle; il désigne des causes singulières sur la base d'une construction imaginaire probabiliste; il fait référence à des entités sociétales et à des temporalités qui sont elles-mêmes construites symboliquement dans la praxis humaine.

Ce point mérite peut-être qu'on s'y arrête un peu, parce que les dimensions de l'imagination et de la mémoire s'y croisent dans toute leur complexité. Il y a quelques années déjà, Paul Ricoeur a montré que la visée véridictive du récit historique, et tout ce qui fait sa spécificité par rapport au récit de fiction - et cette spécificité selon lui doit être reconnue et soutenue - , se situe à la fois en continuité et en rupture par rapport à la compétence narrative. L'imputation causale désigne précisément cette caractéristique du récit historique qui doit reconstruire en imagination des séquences, des séries, et peser le rôle ou la signification des événements pour leur accorder une valeur explicative toujours « probable » et « relative ». La dimension narrative de l'histoire va bien entendu au delà de la simple question événementielle et causale, puisque la réalité qu'elle prétend saisir, les entités dont elle

traite, émergent elles-mêmes du champ relationnel et dynamique de la pratique humaine médiatisée par le sens, le langage, les discours.

Par ailleurs, l'intentionnalité de l'histoire est encadrée d'une institution qui se donne des règles et qui obéit à des conventions : l'enquête, la critique des sources, les normes de l'écriture ou de la mise en récit, les problématiques et les modèles d'explication - renvoyant à de grandes orientations idéologiques qui seront plus ou moins explicitées - , les hypothèses interprétatives. Enfin, le discours historien est toujours en situation, et par là il n'est jamais tout à fait conforme à son épistémologie et à son institution: il est constamment détourné ou réorienté par des stratégies, des impératifs, des désirs, des oublis ou des refus qui lui sont extérieurs.

Si les historiens renouvellent leurs méthodes et leurs objets, quels sont les efforts que les artistes doivent consentir pour les suivre ? Dans la formation des artistes à l'université, par exemple, quelles sont les opportunités réelles de fréquenter l'histoire, de l'étudier, de développer une approche critique?

### **Revisiter la science**

On pouvait s'attendre à une entreprise de déboulonnage de l'histoire. Il y avait certainement un peu de cette posture déjà dans le titre de l'événement : *Mémoire vive* - la mémoire est vive parce qu'elle n'est pas morte, elle est en mouvement. Ou bien : si la mémoire est vive, c'est parce qu'elle est béante comme une blessure, comme un souvenir angoissant, comme le deuil qui ne s'accomplit pas, comme la mélancolie qui s'installe; alors le mort saisit le vif. Sur le mode de la plaisanterie et de l'ironie, l'Internationale Virologie Numismatique intervenait précisément dans ce champ de l'histoire en s'attaquant au monument dédié à l'amiral Horatio Nelson.

On aurait aussi pu assister à une critique en règle, qui remonterait aux fondements épistémologiques, aux enjeux idéologiques, aux stratégies de pouvoirs, finalement à la situation ou à la conscience historique de notre époque. Si l'historiographie québécoise est un terrain fertile pour la polémique, c'est en grande partie parce qu'elle s'édifie sur une mémoire instable et parce qu'elle investit des lieux incertains. Dans les cercles de la recherche professionnelle et académique, on semble observer un désinvestissement à l'égard de l'histoire et de la société globales au profit d'objets particuliers. Il faudrait savoir si ce mouvement est répandu ailleurs - l'engouement pour la généalogie, le patrimoine, l'histoire populaire, les grands reportages ou les rétrospectives, indiquerait plutôt le contraire. Serait-ce que le grand récit est reçu et assimilé au point de passer pour naturel, ou serait-ce plutôt qu'il est rejeté, nié, refoulé ?

Comme l'historiographie de bien d'autres sociétés qui renégocient l'héritage de la modernité dans un contexte postmoderne, celle du Québec et de sa métropole pourrait nous donner un point de vue pénétrant sur les transformations structurelles et culturelles

en cours. Montréal est une ville clé pour étudier le processus de mondialisation et sa négociation au niveau local, puisqu'elle incarne de manière particulièrement frappante différentes tensions historiques : l'occupation d'un nouvel espace sur le continent par les puissances européennes, la situation coloniale et postcoloniale, la redéfinition de l'espace national, le maillage des réseaux de transport, de communication et d'information depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le déploiement rapide du capitalisme postindustriel, l'intervention des différents paliers de gouvernement dans le développement culturel... La présence d'une ville bilingue et multiculturelle en Amérique du Nord est déjà le signe d'une dynamique sociologique spécifique qui va bien au-delà d'un héritage plus ou moins assumé entre l'Europe et le Nouveau Monde. En ce qui a trait plus spécifiquement à l'art et à la culture, la coexistence, puis les phénomènes de transfert ou de métissage entre des traditions « autochtones », « européennes » et « américaines » compliquent toutes les lectures unilatérales qu'on pourrait entreprendre de la modernité.

Quoi qu'il en soit, ma surprise a été de constater que les artistes - qui, tous à leur manière, abordaient inévitablement ces questions - ont plutôt tenté de s'appropriier le discours historique, son institution, ses techniques et ses méthodes, en quelque sorte par le petit bout de la mémoire. Denis Lessard, quant à lui, a assumé pleinement cette volonté d'appropriation et d'investissement de soi en découvrant et en reconstituant la mémoire de la communauté russe orthodoxe, Guy Giard a joué sur le registre du scandale, de l'émotion et de l'empathie pour mettre au jour l'histoire de l'esclavage en Nouvelle-France. Mais de cette mémoire vive à l'histoire, il y a un long périple, comme je le soulignerai tantôt.

### **Les artistes de la mémoire**

C'est Charles Halary qui a parlé d'« artistes de la mémoire » pour indiquer la symétrie avec les « professionnels de la mémoire » que sont les historiens. Pour certains des participants à la charrette multidisciplinaire, il s'agissait de rappeler l'urgence, la nécessité de matérialiser la mémoire dans les gestes, dans l'attitude, dans la parole. Cela a été admirablement thématiqué par l'équipe 1 formée de Micheline Clouard (architecture du paysage), Ani Deschênes (arts visuels), Gilles Garand (patrimoine vivant) et Martin Pelletier (design d'aménagement). D'autres entendaient ménager à la mémoire des lieux et des temps qui lui sont propres; il fallait ouvrir la brèche entre le passé et le futur, retrouver le souci des choses et des êtres en les confiant à des quasi-ou des néo-institutions, souples et réticulaires. C'était le coeur de la proposition de l'équipe 2, avec Caroline Boileau (arts visuels), Danielle Doucet (histoire de l'art), Jean Laberge (architecture) et Julie St-Arnaud (architecture du paysage). D'autres encore s'attaquaient à combattre l'apathie, à raviver l'imagination et la sensibilité, cette part d'elle-même sans quoi la mémoire ne serait rien, et grâce à laquelle elle peut échapper à la répétition, voire même à la culture et à tous ses devoirs. Cette imagination, on la trouvait dans l'ensemble des projets, dans la poésie, dans l'humour, la fête, la surprise, mais de façon plus soutenue avec l'équipe 3 de Claude Brault (développement culturel, arts visuels et métiers d'art), Mireille Cliche (poésie, ressources

documentaires), Nicole Lemay (muséologie) et Philippe Lupien (architecture). Les trois équipes ne remettaient pas le sort de la culture entre les mains des experts, mais cherchaient au contraire les moyens de la créer, de la partager, de la transmettre ou de la disséminer.

Mais tout l'art moderne, tout l'art postromantique, n'est-il pas un art mémoriel ? Je suis tenté de le penser, en ce sens qu'il se conçoit lui-même historiquement, non pas inévitablement pour revendiquer une certaine idée du progrès ou pour se trouver des filiations, mais surtout et plus radicalement parce qu'il peut se déclarer libre par rapport à toutes les traditions et entrer librement en rapport avec toutes (les siennes, comme toutes les autres). Cette même conscience historique joue dans le rapport avec les autres savoirs ou discours savants, et les autres techniques. La modernité esthétique est subjective, réflexive, ironique, et, pour faire mentir Hegel, l'art ne s'est pas contenté de rester chose du passé, chose morte qui aurait été maintenue en vie par les interminables appareils de l'histoire de l'art et de la muséologie. Les pratiques artistiques actuelles poursuivent donc d'une certaine manière le travail de mémoire propre à la modernité esthétique, notamment parce qu'il ne s'agit plus d'incarner les paysages de la mélancolie, mais d'accéder librement à toutes les temporalités. On peut donc dire que c'est une conscience de l'histoire, la conscience de sa propre historicité, relative et ouverte, qui guide l'artiste contemporain dans son travail de mémoire.

Il faut entendre cela dans un sens plus large que ne l'a fait par exemple Mark A. Cheetham, dans son essai de 1992 sur l'art contemporain canadien intitulé *La mémoire postmoderne*, où il tenait la mémoire comme une figure typique du postmodernisme. L'art, particulièrement celui qui se conçoit comme intervention, stratégie, action, manoeuvre, partage directement de nombreux outils avec le discours historique qui examine la culture matérielle et la vie quotidienne dans ses moindres détails (entretien, récit de vie, emploi du temps, questionnaire, inventaire du quotidien et des usages) et utilise des procédés de diffusion ou d'animation culturelle semblables (participation des publics ou des habitants du quartier, campagne dans les médias de masse traditionnels et dans les nouveaux médias, dispositif interactif, matériel didactique, événement, conférence). Les participants de *Mémoire vive* se situaient bien au-delà de la métaphore et du rapport spéculaire; ils nous invitaient à faire un pas de plus, dans la dimension pragmatique, performative de la mémoire.

C'était bien évidemment le cas avec *Les murs du feu* et les « boîtes d'alarme » de l'Action Terroriste Socialement Acceptable, qui font revivre des segments d'histoire du *Red Light District* que la majorité préférerait bien souvent ignorer. Avec les *Histoires oubliées* de Cliche, les *Promenades mémorables* de Deschênes et les *Symptômes relocalisés* de Boileau, la mémoire et les récits apparaissent comme des processus qui progressent et se cumulent, mais qui régressent aussi. Les petits récits offrent des accès privilégiés à l'histoire au présent, ils voilent aussi le passé de vrais et de faux souvenirs, toutes ces formes sélectives que découpe la mémoire dans ses affabulations. À l'autre extrémité du même registre,

l'intervention de VLAN paysages, qui touchait à la muséologie, à l'archéologie, à la géologie et à la cartographie, visait à inscrire dans le sol et dans l'expérience les micro-récits des différentes disciplines.

## **De la mémoire à l'histoire**

La mémoire fait référence à des phénomènes distincts qu'on peut comprendre à plusieurs niveaux entrelacés : l'expérience accumulée et marquée dans la nature, dans le vivant, dans le corps; le travail psychique qui permet de constituer l'identité du soi; la faculté ou la compétence particulière nécessaire à l'acte de compréhension (dans la lecture, la vision, l'écoute, tous les ordres de la perception); le processus de transmission des traits culturels, des savoirs, des traditions; le répertoire qui donne accès à un corpus de connaissances; le code qui génère les formes adaptatives et autopoïétiques de tout système.

L'important est de distinguer mémoire et histoire, mais aussi de maintenir le lien entre les deux. Le petit bout de la mémoire auquel se sont surtout attaqués les artistes, n'est qu'un des matériaux de l'histoire, un des niveaux de symbolisation que la mémoire peut explorer et sur lequel elle peut élever son récit. La mémoire n'est pas l'histoire, mais il n'y a pas d'histoire sans mémoire.

À une époque où nous avons trop souvent l'impression d'être submergés par le flot continu des informations, ce n'est pas l'excès d'histoire (l'histoire antique, pour reprendre le mot de Nietzsche) qui devrait inquiéter, mais le manque d'histoire, et la difficulté de se l'approprier. Le manque d'histoire fait précisément tomber l'esprit critique et la réflexion dans des formes d'enfermement : la nostalgie, le folklore, le tourisme, l'exotisme, le kitsch, le spectacle. Bien entendu, le spectacle et les multiples retours ou résurgences du passé sont des modalités temporelles particulièrement puissantes et agissantes dans toute la vie culturelle de notre époque. On pourrait même estimer, à la manière des penseurs du néobaroque contemporain, qu'elles en sont les forces créatrices. Ainsi, la théâtralité, la corporéité ou la sensualité qui se manifestent dans certaines installations vidéo tout autant que dans les modes vestimentaires ou les styles de vie témoigneraient d'une esthétique qui ne craint pas de laisser venir à elle ce qui lui est d'abord étranger ou extérieur; un processus culturel qui ne répugne pas à puiser de façon réfléchie et stratégique dans le répertoire des formes héritées, dans le vieux fond symbolique des idées, des souvenirs et des attitudes pour en faire du neuf ou plus simplement pour en faire autre chose et le lâcher dans le réel. Mais admettre cela, c'est du même coup appeler les outils de la critique et déceler dans ces forces les processus d'enfermement. Il y a enfermement lorsque le moment d'accumulation, de reconnaissance mimétique l'emporte sur le moment de l'imagination, lorsque la dynamique des deux est enrayée ou alors très volontairement orientée, comme dans les produits standardisés des industries du savoir et des industries culturelles.

*Mémoire vive* a effectivement travaillé au corps de la mémoire. On pouvait constater la volonté de multiplier les approches vers une histoire non dite ou refoulée, lutter contre l'amnésie, dévoiler, déverrouiller, rencontrer et partager des histoires autres. Or, le dialogue auquel étaient invités les participants (artistes, muséologues, historiens et autres professionnels des arts et de la culture) donne l'impression de tout juste commencer. Peut-être est-il toujours reporté à plus tard. Les propositions artistiques doivent-elles acquiescer à l'état d'avancement de la recherche en histoire et en muséologie, prendre simplement pour acquis certains de ses résultats ? En abordant l'histoire par le petit bout de la mémoire, les artistes se cantonnent-ils dans une position extérieure et négative ? Même si je ne le partage pas, je comprends l'agacement de l'architecte et directeur des programmes à Héritage Montréal, Dinu Bumbaru, et du muséologue et historien de l'art Raymond Montpetit, devant ce qui leur apparaissait comme une mémoire bien courte, sinon comme de l'ignorance en ce qui a trait aux enjeux patrimoniaux actuels et à la pratique de l'histoire.

J'ai probablement eu plus de chance que les deux spécialistes invités à commenter les résultats de la charrette multidisciplinaire, puisque j'ai réussi à laisser tomber mes appréhensions, j'ai accepté les interrogations et les propositions artistiques pour elles-mêmes, mais aussi pour ce qu'elles représentaient un dialogue vraisemblablement encore à reprendre, parce que toujours manqué, entre l'art et les autres disciplines savantes qui s'affairent au chevet de la culture. Si nous laissons de côté la mallette et la pharmacie portative que tout voyageur prévenant emporte avec lui, il nous reste nos inestimables petits exercices de mémoire et d'imagination nécessaires à tous les départs.

### **Repères bibliographiques**

Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques : les trajectoires d'un processus transculturel*, La Lettre volée, Bruxelles, 2001.

Jan Patocka, *L'art et le temps*, trad. Erika Abrams, P.O.L., Paris, 1990.

Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3 vol. , Seuil, Paris, 1985.

Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Calmann-Lévy, Paris, 2000.