

Topophilie urbaine des lieux et non-lieux de mémoire

[S esse.ca/fr/topophilie-urbaine-des-lieux-et-non-lieux-de-memoire](http://esse.ca/fr/topophilie-urbaine-des-lieux-et-non-lieux-de-memoire)



Jean-François Prost, Station 10, Wal-Mart, Granby, 2002. Photo : Jean-François Prost

Topophilie urbaine des lieux et non-lieux de mémoire **Écrit par Julie Boivin**

« Lorsqu'on lui demande pourquoi il préfère prendre des photos de détails insignifiants dans les hôtels mondains plutôt que de photographier des lieux touristiques, le touriste japonais du *Mystery Train* de Jarmush explique qu'il se rappellera toujours des choses mémorables, et que c'est l'immémorable qui doit être saisi »

Diller+Scofidio, *Visites aux armées, tourisme de guerre.*

La mémoire appartient à tous et à personne. A la fois individuelle et collective, elle n'est ni exclusivement du domaine de l'un ni de l'autre. Si la mémoire se construit à partir d'expériences subjectives et phénoménologiques, elle s'articule dans notre rapport aux autres, dans l'usage de symboles et de métaphores, dans l'évocation d'images mises en commun et dans des jeux relationnels de gestes et de narrations qui la fixent, la transforment, comblent ses vides. Dans la parole qui participe à la construction d'une mémoire partagée, le passé se recompose en fonction de nos préoccupations actuelles et la mémoire s'enrichit à chaque narration.

Suivant cette idée, j'émet l'hypothèse que les « ruses » dont il est question depuis Michel de Certeau (1), héritées de traditions, intégrées à travers le corps, réactivées consciemment ou inconsciemment et performées dans la vie active sont des façons « d'être-au-monde en temps réel (2) » en amalgamant la mémoire du corps en action à celle des récits à l'espace

de la ville et des citations du passé dans des extraits de présent. Ces ruses silencieuses, subtiles et efficaces que chacun s'invente pour cheminer à travers les aléas et les conventions du quotidien, définissent des lieux et des « pratiques de vie ». Sortes de micro-résistances citoyennes ou habitantes, elles ne sont pas sans lien avec les stratégies artistiques relationnelles fondant les « utopies de micro-proximités » et les « utopies micro-sectorielles » définies par Nicolas Bourriaud (3) : opérations apparemment anonymes qui portent sur des éléments de la vie quotidienne, qui montrent les rapports de pouvoir et de production et fondent, à diverses échelles, des « modes d'existence », des « formes de vie ». Ces pratiques artistiques, comme les « ruses », s'activent dans les logiques de fonctionnement des systèmes déjà en place dans les sphères interpersonnelle, socio-politique ou socio-économique.

Les projets artistiques commentés ici traversent les traditionnels lieux de mémoire réels ou métaphoriques, volontairement produits et légués comme tels par nos prédécesseurs. Mais ils sillonnent aussi d'autres lieux sur lesquels nos préoccupations actuelles recristallisent les liens entre les choses et les êtres du passé. La mémoire se cache ici dans les plis et les replis de la trame urbaine et sociale, se recomposant aussi dans les *non-lieux* : ces sites que Marc Augé définit, en opposition au *lieu*, comme des espaces réels où ni l'identité, ni la relation à l'autre, ni l'histoire ne sont symbolisées (4). Ces projets se révèlent dans l'expérience vécue et font outil de la ville telle qu'elle est, construite de traditions, d'imaginaires libérateurs ou consolateurs, de valeurs morales et sociales, de clichés et de préjugés de divers ordres.

C'est l'observation du caractère mouvant de la mémoire qui s'accorde à celui de la ville qui, ici, devient intéressante : indices qui déclenchent la remémoration et la réactualisation d'un état interne antérieur; bricolages mnémoniques qui fondent de nouveaux repères et qui entrent en dormance pour épaissir graduellement la mémoire à chaque narration. Je propose de suivre la trace de Michel de Certeau, pour qui les gestes sont « les vraies archives de la ville », et pour qui les récits au travail dans les cafés, les immeubles et les bureaux « ajoutent à la ville visible » les « villes invisibles » d'Italo Calvino, « [...] rendent la ville « croyable » [...] l'ouvrent à des voyages (5) . »

Produit par Renata Stih et Frieder Schock en 1995, *Fahrplan* (6) , un feuillet de 128 pages, publie les horaires des divers véhicules de transport public en partance de Berlin vers 68 destinations reliées à la Shoah. Il inclut, pour chacune d'elles, un narratif guidant le voyageur qui survole en avion ou parcourt en train ou en autobus les territoires de l'Allemagne réunifiée et ceux des pays voisins. *Fahrplan* trace l'itinéraire en même temps qu'il relate et commente des faits historiques liés aux lieux *officiels* (camps de concentration, centres d'interrogatoires) et *non officiels* (quartiers et résidences de la communauté juive, lieux d'élaboration et de mise en oeuvre de la *solution finale* dissimulés dans la vie quotidienne allemande de 1933-1945). Les images du paysage urbain ou d'une campagne

charmante et placide qui défilent sont saisies comme des instantanés, scènes de drames individuels et collectifs, capturées comme des fragments d'un territoire et d'une mémoire qu'il est impossible de rassembler dans une totalité.

Profitant de l'organisation efficace des infrastructures du transport public, *Fahrplan* simule la stratégie déployée pour déporter des millions de juifs, invisible puisque intégrée dans les activités régulières du quotidien sans les perturber. C'est un monument aux déportés que simule symboliquement l'activité des voyageurs dans leurs déplacements d'affaires ou de loisirs. C'est un parcours individuel que guide, un temps, le feuillet et qui fait basculer le regard : les traces de la Shoah sont partout. Elles se dissimulent dans les lieux et les non-lieux, insoupçonnées.

Par ailleurs, créé par Forced Entertainment, *Nights in This City* (7) propose à une cinquantaine de personnes de prendre place dans un autobus, la nuit, pour « une visite étrange de quelques endroits (8) » de Sheffield (1995) ou de Rotterdam (1997). D'entrée de jeu, le chauffeur, Ray, situe l'équipage: « C'est ici que j'ai premièrement travaillé [...], ici que je me suis marié il y a quinze ans (...) ». Alan, le guide professionnel, se joint à lui : « Nous nous dirigeons vers le sud sur Love Street où on projette la construction d'un McDonald's, puis devant l'entrée qui mène à Knife Walk, ainsi nommé à cause des meurtres qui y sont commis régulièrement [...]. Ici se trouvaient jadis les soupes populaires [...] et ici l'endroit où un roi fut tué et ici quelqu'un est sorti en courant et en larmes d'une discothèque [...] (9) ».

Entre le centre et la périphérie de la ville, des faits probables et des bribes de fictions se juxtaposent au paysage en mouvement. En synchronisme ou en décalage, la narration superpose la mémoire récente ou ancienne, publique ou privée, réelle, disparue ou inventée, à une architecture évocatrice et précieuse bien que sans apparente qualité: « écrire au dessus de la ville [...] conduisant dans les rues de Sheffield en s'imaginant que c'est Paris », documentant la ville « [...] comme une carte de l'espace et une carte des états d'âme (10) ». Le texte transforme la ville en palimpseste, change constamment de registre, brouille les pistes entre le passé, le présent et le futur réel ou imaginé des lieux. Le voyage s'avère d'autant plus étrange que défile, au-dehors, une vie avec sa propre réalité sociale et politique, qui résiste ou qui coïncide avec le narratif proposé. À la voix des performeurs se superposent alors les fictions silencieuses ou chuchotées des passagers.

Dans un autre ordre d'idées, la camionnette blanche de Jean-François Prost, louée à l'occasion du projet *La ville générique* (11), est justement générique, au-dedans comme au dehors. Elle est toutefois confortablement aménagée pour en faire un lieu d'introspection ou de socialisation. Au volant, Jean-François Prost se promène sur les terrains vacants en bordure des autoroutes, dans les stationnements de centres d'achats et autres non-lieux de la ville générique, où il s'emploie à ne rien faire d'autre qu'habiter l'endroit de manière ludique, sensuelle ou utilitaire, sans laisser de traces de son passage.

Si, au sens anthropologique, les *lieux* sont identitaires, relationnels et historiques (12), les *non-lieux* sont ces espaces où l'on existe sans vivre ensemble, où l'on n'a aucune histoire avec les autres. Ils sont toutefois *lieux* pour ceux qui y travaillent ou lorsque, parfois, une improbable rencontre y fonde une histoire imprévue. Il faut dire que dans la ville, les *non-lieux* sont souvent nécessaires. Ce sont des espaces de solitude habitables, où l'on peut se soustraire un instant à un monde sur-balisé et s'en inventer un autre se jouant pourtant dans le théâtre de nos repères collectifs.

Parfois, Jean-François Prost reçoit dans sa camionnette, offre des promenades, distribue des cartes professionnelles, pour en proposer la location à qui souhaite échapper à sa routine un moment. Il crée un événement qui fait résistance ou rupture dans la prévisibilité et l'uniformité du *non-lieu*. Il offre un espace qui libère la créativité et qui s'ouvre au mémorable. La camionnette, sorte de vide en mouvement, en se déplaçant dans la trame de la ville, crée autant de superpositions de *lieux* et de *non-lieux* qui participent à la construction d'une mémoire individuelle ou partagée...

Si la socialisation est l'une des expériences possibles de *La ville générique*, Jean-François Prost en parle aussi comme l'expérience de la solitude. Il s'agirait peut-être d'une sorte d'enquête métaphysique, une pratique existentielle vécue dans l'errance et le nomadisme, semblable à celle des personnages de Paul Auster qui transforment les *lieux* en *non-lieux*, pour traverser ces espaces propices à convoquer une mémoire qui se vit comme « [...] une immersion dans l'histoire de tous ces autres qui nous constituent (13) ».

Par ailleurs, Jean-François Prost documente ses voyages dans ces zones inqualifiables et instables de la ville sous forme de reportages photographiques (14) - vues d'ensemble, détails de matières, autoportraits et micro-événements éphémères tels que l'allumage d'un feu de Bengale, petite joie dans un paysage désolé, moments inoubliables parce que justement possibles dans un lieu sans apparente qualité.

Les stratégies artistiques brièvement examinées proposent des passages entre art et réalité, sur les lieux et non-lieux de la vie quotidienne, fondateurs d'une mémoire individuelle ou partagée. *Fahrplan* exploite les fonctions utilitaires du guide de voyage. L'objet devient un moment dans un processus, un prétexte pour prendre à parti le touriste d'affaires ou de loisirs, un déclencheur d'imaginaire qui fait apparaître, dans le paysage du territoire parcouru, de véritables lieux de mémoire, instantanés d'une mémoire fragmentée. Dans *Nights In This City*, les participants inventent une micro-utopie touristique qui laisse un souvenir authentifié par la présence réelle de leurs corps et de la ville, mais qui suscite un doute sur l'existence des choses et sur les possibles de leur représentation dans la définition d'une mémoire de l'expérience vécue. Par ailleurs, *La ville générique* fait apparaître la créativité d'une rhétorique du « corps et du fond imaginaire de l'expression habitante (15)

» qui construit la mémoire à travers l'échange vécu sur des lieux et sur des non-lieux ou dans la solitude de l'individu devenant, selon le mot de Pascal Bruckner, « touriste de lui-même (16) ».

Ces pratiques réitèrent leur confiance aux compétences des « pratiquants du quotidien », En cela, elles remontent aux mêmes sources que jadis Michel de Certeau, aux « documents vivants » et aux « idiolectes gestuels » qui se superposent à l'espace urbain en une multitude de combinaisons possibles pour faire de la ville une immense mémoire.

Les stratégies artistiques présentées ne lèguent pas de traces d'implantation ni de signes de filiation différenciant le lieu du non-lieu ou jouant un rôle de repère mnémonique. Ici, ces fragments de mémoires vécus de l'intérieur n'ont que faire de supports immuables. Ils seront peut-être volontairement ou involontairement rappelés, re-conjugués dans le présent, mis en dormance pour ré-émerger au moment opportun, canevas relationnels d'un événement passé pour une stratégie future. Dans ces trois projets, les instants de mémoire se sont fixés sur des paysages que l'on n'aurait pas cru, *a priori*, dignes d'être mémorables.

NOTES

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, (tome I); et Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, (tome 2), Gallimard, Paris, 1994.

2. Paul Virilio, - entretien avec Adrien Sina. « L'Urbanité Virtuelle, l'Être-au-Monde en Temps Réel », in *Inter art actuel*, n° 65, 1996, p. 49 et 52 : « [Vivre] dans une société investie par l'hégémonie de la technique où l'homme s'appauvrit en matière d'expériences sensorielles et dans son rapport avec le monde ».

3. Entretien avec Nicolas Bourriaud : « Les Utopies de micro-proximités » in *Spirale*, « Les auteurs de la cité », Identité et urbanité, n° 182, janv. - févr. 2002, p. 41 et 43. L'auteur qualifie les pratiques d'un art relationnel de « formes de vie ». Voir aussi : *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, Paris, 1999.

4. Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion (Champs), Paris, 1994, p.49.

5. Michel de Certeau, op. cit., tome 2, p.202.

6. Voir *Harvard Design Magazine* : « Constructions of Memory », automne 1999 : James E. Youngs, « Memory and Counter-Memory », p.12 et Richard M. Sommer, « Time Incorporated », p.423.

7. Tim Etchells est directeur du collectif britannique et auteur des textes de *Nights in This City*. Les citations qui suivent sont tirées de « Nick Kaye, Nights in This City: Diverse letters and fragments relating to a performance past », dans *Site-specific art, performance, place and*

documentation. Routledge, Londres, New-York, 2000, p. 13-25.

8. Traduction libre.

9. Traduction libre.

10. Traduction libre.

11. Projet de Jean-François Prost en résidence au 3^e Impérial, producteur et diffuseur de SuprA rURAI, Granby, mars 2002.

12. Marc Augé, op. cit., p. 156.

13. « Lecture de Pascal Bruckner » dans Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Coédition Actes Sud-l'Abor-l'Aire/Babel, Arles, 1988, p. 294.

14. Dans le cadre de la 3^e *Biennale de Montréal* (automne 2002), l'artiste poursuit sa démarche et expose sa camionnette dans un terrain vague de la Cité du Multimédia et la cueillette de sa pratique existentielle dans un bureau aménagé en face.

15. Jean-François Augoyard, *Pas à pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Seuil (Espaces), Paris, 1979, p. 112-152 : « l'habitable se définit par la possibilité de cheminer, de demeurer et de s'arrêter à travers les climats de la vie quotidienne; l'expression habitante individuelle ou collective s'articule dans le présent vécu qui disqualifie et déforme l'espace aménagé pour se délester du "réel inimaginable" et y substituer un "possible imaginable" ».

16. Pascal Bruckner, op. cit., p. 285.