

DE MÉMOIRES

17 octobre/ 28 décembre 2003



White nights, Robert Morris, 2000

studio
le Fresnoy
national
des arts
contemporains

septembre 2003

Dossier de presse

Dossier de presse

DE MÉMOIRES

Commissaire : **Philippe Dagen**

Visite de presse/ vernissage
Vendredi 17 octobre 2003

Le Fresnoy
Studio national des arts contemporains

Contacts presse

- Michèle Vibert, responsable communication
T +33 (0)3 20 28 38 05
F +33 (0)3 20 28 38 99
mvibert@le-fresnoy.tm.fr
- Aurélie Rovnanik, assistante communication
T +33 (0)3 20 28 38 61
F +33 (0)3 20 28 38 99
arovnanik@le-fresnoy.tm.fr

DE MÉMOIRES

De mémoires	4
<i>par Philippe Dagen</i>	
Les artistes	5
Christian Boltanski	6
Pascal Convert	7
Vincent Corpet	9
Marc Desgrandchamps	10
Jean-Luc Godard	11
Frédérique Loutz	13
Chris Marker	14
Robert Morris	16
Sigmar Polke	17
Sophie Ristelhueber	18
François Rouan	20
Remerciements	21
Mémoire, mémoires	23
<i>Préface du catalogue par Philippe Dagen</i>	
Droits d'auteur/ Copyrights	47
Les soirées	48
Programmation artistique 2003-2004	51
Informations pratiques	53

DE MÉMOIRES

Mémoire : ce mot ne cesse de résonner dans la langue d'aujourd'hui. Ses acceptions sont nombreuses. Ainsi y aurait-il des "devoirs de mémoire" : lyrismes consensuels, hommages respectueux, fabrication d'une histoire commune et normalisée. Ainsi y a-t-il les "mémoires" que l'on stocke dans d'incompréhensibles machines, que l'on diffuse au long d'interminables réseaux - mémoires codées, compressées, numérisées en quoi sont convertis les textes, les images, les sons et les chiffres, surtout les chiffres. "Read only memory" - ne lit que la mémoire - : c'est ce que signifie le ROM de CD-ROM. Pendant ce temps, musées et bibliothèques sont devenus les exercices préférés des architectes, et les symboles monumentaux des hommes politiques. Pendant ce temps, la commercialisation de morceaux de ces mémoires est devenue une industrie majeure, protégée par des lois de ce qui menace ses profits, la copie, la contrefaçon : encore des reproductions, encore des répétitions. En sommes-nous définitivement les consommateurs captifs ? Nos mémoires individuelles ont-elles été définitivement remplacées par une mémoire universelle et anonyme ?

L'exposition De mémoires ne prétend pas faire l'inventaire, ni l'analyse, de toutes ces acceptions du mot : ce serait là travail d'anthropologie, d'économie politique et de sociologie. Elle ne veut que réunir, pour qu'elles agissent ensemble, des œuvres contemporaines, qui, de façons différentes mettent en cause ou en pratique une ou plusieurs de ces mémoires. Nul médium visuel ne devait être tenu à l'écart, tant il est clair que le phénomène les affecte tous, cinéma, vidéo, photographie, peinture, dessin. Mais la question n'était pas non plus celle d'une illusoire exhaustivité. Aussi a-t-on choisi, délibérément, d'inviter un nombre réduit d'artistes actuels dont les œuvres présentées ont, par des voies singulières, à voir avec une mémoire, qu'elle soit historique, politique, artistique, intime ou inconsciente. On s'apercevra du reste que cette classification n'est qu'indicative et trop simple, car elle veut séparer ce qui est indissociablement lié, isoler ce qui doit demeurer complexe et impur - ainsi qu'il en est dans la mémoire de chacun d'entre nous, heureusement désordonnée, heureusement encore libre de produire ses associations propres, de creuser ses profondeurs étranges. Heureusement libre de mal se souvenir, de déformer, d'oublier.

Philippe Dagen

Catalogue *De mémoires*
Co-édition Hazan/Le Fresnoy, Studio national
(152 pages)

L E S A R T I S T E S

CHRISTIAN BOLTANSKI

PASCAL CONVERT

VINCENT CORPET

MARC DESGRANDCHAMPS

JEAN-LUC GODARD

FRÉDÉRIQUE LOUTZ

CHRIS MARKER

ROBERT MORRIS

SIGMAR POLKE

SOPHIE RISTELHUEBER

FRANÇOIS ROUAN

CHRISTIAN BOLTANSKI

Artiste français

Né en 1944 à Paris

Il vit et travaille à Malakoff depuis 1969.



L'album de la famille D., 1971

Dans chaque famille, l'album de photographie garde précieusement la trace, la mémoire des événements passés. *L'album de la famille D.*, œuvre de Christian Boltanski réalisée en 1971, est composé de 150 photographies en noir et blanc. Toutes sont alignées et encadrées. Parfois floues ou mal cadrées, ces photos d'amateurs proviennent des souvenirs personnels de la famille D.



Au départ, Christian Boltanski a travaillé sur la mémoire, la reconstitution. En rassemblant des photographies données par la famille D., l'artiste a voulu pénétrer dans les souvenirs de cette famille et reconstituer leur passé. Mais ses suppositions sur leur intimité ne lui apprennent rien, elles l'induisent en erreur. Selon lui, la photographie ment, elle interprète la réalité. Le spectateur mêle ses propres souvenirs aux photographies,

Le petit cousin à la plage avec son maillot de bain qui pendouille et sa casquette de marin, la mamie se régalant attablée avec ses enfants ou le père fièrement accroché à son vélo... Ces quelques images nous rappellent des instants vécus par notre famille. Forcément les personnes ne sont pas les mêmes mais les postures et situations ressemblent étrangement à notre enfance ou celle de nos parents. Plus que les souvenirs de cette famille, ces images font partie du souvenir collectif.



P A S C A L C O N V E R T

Artiste français

Né en 1957

Il vit et travaille à Biarritz.



Direct/ indirect, 1997

Le film vidéo *Direct/indirect* traite des rebuts d'archives télévisées en privilégiant les moments d'humanité des corps dans la guerre.

"Le dos est cette partie du corps qui approfondit dans la solitude".

Hélène Ilkar



Réalisation Pascal Convert

La musique est composée par un musicien contemporain, Gilles Grand, (musique électroacoustique), à partir d'éléments de musique classique et d'éléments de musique contemporaine.

Montage: Véronique Lagoarde-Segot

Notes

Il n'y a encore que quelques dizaines d'années l'image était une chose fragile, précieuse, un lieu quasi généalogique. La perte d'une image était envisagée de manière grave, parfois même de manière superstitieuse.

L'image était un lieu de mémoire collectif ou individuel alors qu'à notre époque la multiplication des images nous les a rendues étrangères.

La télévision vit à côté de nous, dans un voisinage d'une inattention mutuelle. C'est à peine si on entend son bruit de fond... et les images meurent, par milliers, quotidiennement, dans un anonymat total.

Bien sûr, les journaux télévisés seront conservés, archivés mais qu'en est-il des milliers d'images qui ont servi à leur fabrication et des millions inutilisées ? Millions d'images anonymes, millions d'êtres rendus à l'anonymat qui ne connaîtront certainement pas les quelques minutes de célébrité que prédisait Andy Warhol.

Ce film, issu d'images d'archives destinées à être détruites du fait de leur qualité "amateur", montre cette fragilité, cette disparition annoncée des images, de certaines images et de leur expérience humaine. C'est-à-dire de notre mémoire. Ce sont des images "mort-nées". Leur fragilité a été signifiée par un traitement particulier, les rendant fantomatiques, d'une blancheur à la limite de l'évanouissement.



Elles disparaissent devant nous.

C'est en fait le seul traitement particulier qu'elles aient subi : les séquences prises dans différents pays du monde n'ont pas été mélangées, gardent leur autonomie même si leur ordre interne a parfois été modifié par le montage. Leur cadrage lui non plus n'a pas été modifié, sauf exception due à des problèmes d'ordre technique.

Je me suis progressivement rendu compte après des heures de visionnage de ces rebuts de la télévision que, parmi ces images de guerre, j'étais plus particulièrement touché par ce que j'appelle des corps portés, par ce seul moment où malgré la guerre l'homme retrouve son humanité.

Que reste-t-il d'humain dans l'horreur ?... Des visages, des mains, des étreintes, des dos, une humanité de dos, une humanité à laquelle aussi on tourne le plus souvent le dos.

Pascal Convert
février 1997

La Madone de Benthala, 2002



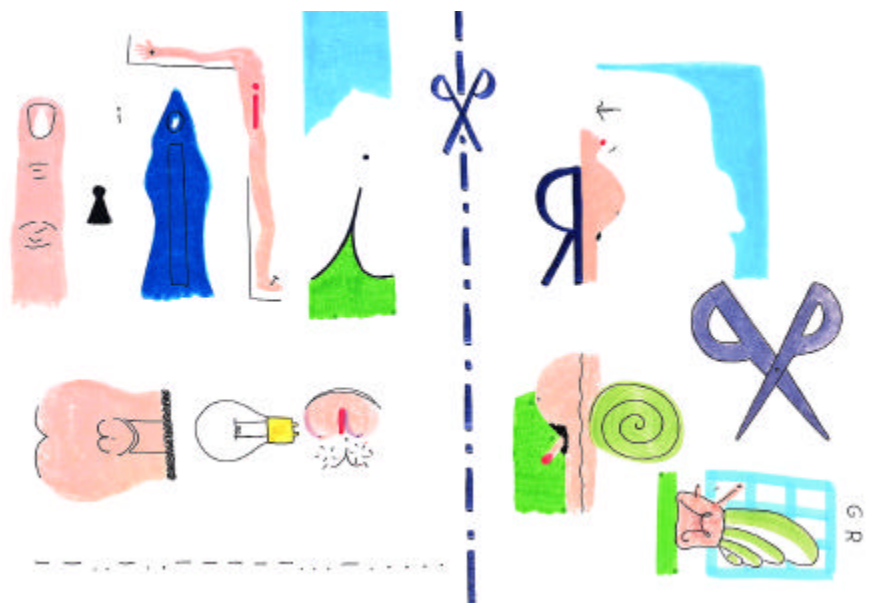
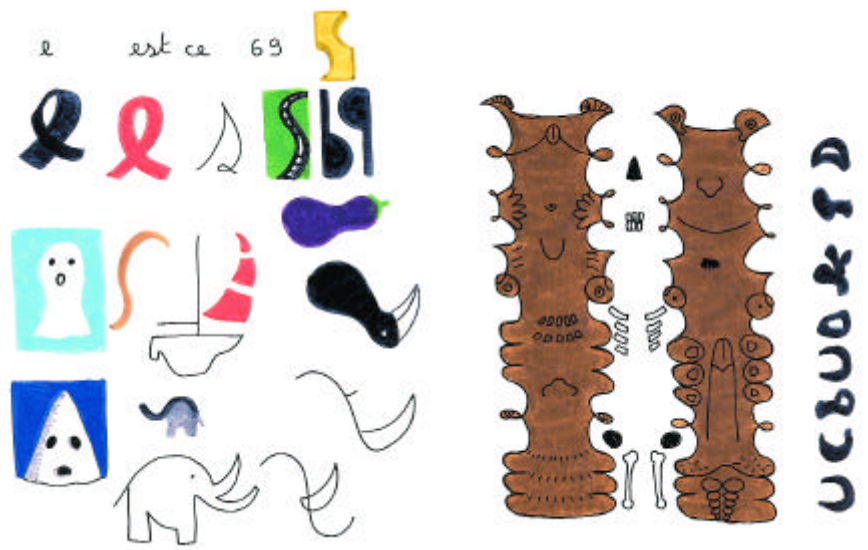
La madone de Benthala reprend une célèbre photographie de reportage pour remettre en jeu par les choix formels les liens entre situation historique, représentation des corps et image culturelle, pour redonner force et parole aux humains dans les images de leur histoire.

"Mais le sentiment de culpabilité pour notre racisme d'hier et notre lâcheté d'aujourd'hui est peu propice à la lucidité. S'y attache une forme de confusion. Confusion en particulier entre le passé et le présent, entre l'horreur d'hier et l'horreur d'aujourd'hui. Confusion accentuée par la publication simultanée de témoignages disparates : si, de nos jours, comme l'affirme l'officier algérien Habib Souaïdia dans la Sale Guerre, l'armée algérienne pratique en sous-main l'assassinat et la torture sous prétexte d'une lutte contre les islamistes, finalement, nous, français, sommes peut-être moins coupables vis à vis de la torture institutionnelle et des assassinats d'hier pratiqués au nom des intérêts supérieurs de la France ! La pensée analogique nous dédouane de notre responsabilité, le présent nous excuse du passé."

Pascal Convert

V I N C E N T C O R P E T

Artiste français
Né en France, 1958

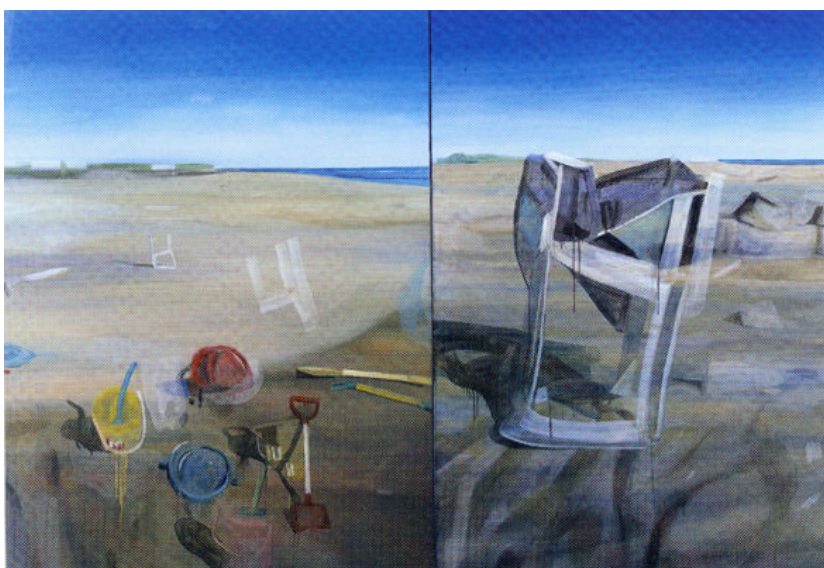


MARC DESGRANDCHAMPS

Artiste français
Né en 1960 à Sallanches
Vit à Lyon.



Sans titre, 2000

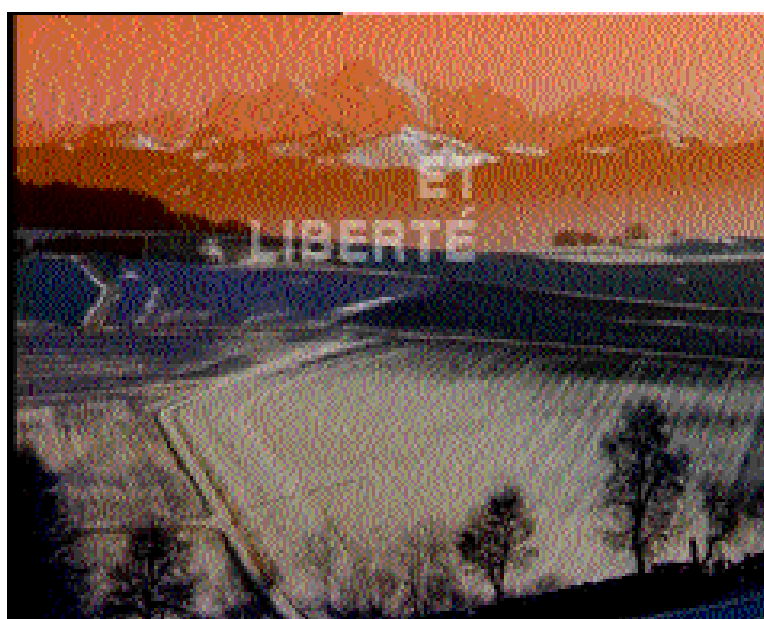


Sans titre, 2000

J E A N - L U C G O D A R D

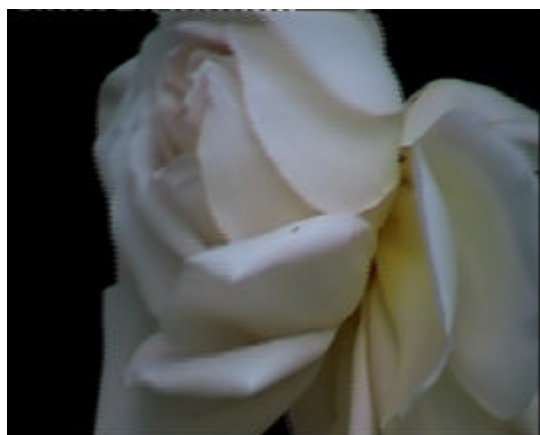
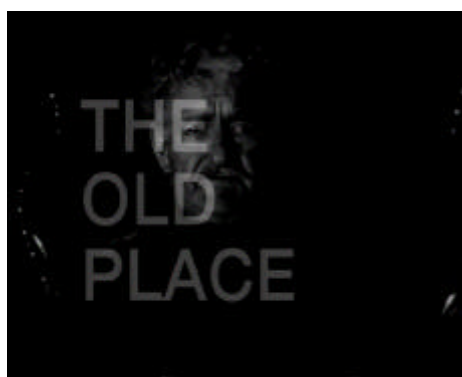
Cinéaste suisse
Né à Paris le 3 décembre 1930

Liberté et Patrie, 2002



The Old place, 1999

Commandé par le Musée d'art moderne (Moma) de la ville de New York, *The Old place* se veut un essai sur les rôles des arts à la fin du XX^e siècle. Utilisant à la fois la vidéo et des photographies célèbres, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, les réalisateurs, expriment leur propre philosophie et citent des textes de Simone de Beauvoir, Thomas Mann, Henri Bergson, Jorge Luis Borges...



FRÉDÉRIQUE LOUTZ

Artiste française

Née en 1974 à Sarreguemines (Moselle)



Le rêve des sentiers, 1996-2003

Dans un film de John Cassavetes, un personnage dit à un autre : "dis-moi ton secret, parce que si tu ne me le dis pas, ce ne sera plus un secret". Telle pourrait, en quelques mots, se dire la sensation que l'on éprouve face au travail de Frédérique Loutz. Sentiment paradoxal, où se mêlent la clarté et l'opacité, la limpidité et l'énigmatique. Car c'est la simplicité qui frappe, dans un premier temps. Simplicité des moyens formels mis en jeu : le trait, quelques couleurs locales, ayant, chacune, une fonction descriptive précise. Simplicité des motifs représentés : des figures humaines, le plus souvent, nettement détachées sur un fond neutre. Mais cette clarté-là est celle des formes, non du sens, comme si Loutz s'amusait -et sans doute ne faut-il pas négliger ici la part du jeu- à montrer le plus clairement possible, de la façon la plus immédiatement lisible, des êtres et des choses qui appartiennent toutes au monde de l'ambiguïté. De fait, pour qui connaît les travaux les plus anciens de cette artiste, ses recherches récentes témoignent d'un double désir paradoxal de clarification et d'opacification. D'un côté la multiplication des genres (abstrait/figuratif), des formats, des supports et des styles, qui était une caractéristique majeure de ce travail (au point de donner le sentiment étrange, perturbant, qu'il avait fallu l'intervention de plusieurs mains pour obtenir cela), a disparu au profit d'une concentration sur quelques formes. De l'autre, cette économie formelle n'est pas, loin s'en faut, source de clarification. Car ce qui est montré là, dans ses moindres détails, ce sont des petites filles faussement innocentes, qui se mordent et se mangent entre elles. Ce sont, enfin, des êtres dont la nature repose sur un principe d'hybridation. Mi-hommes, mi-paysages, mi-innocents mi-pervers. Dans l'univers de Frédérique Loutz règne un principe de fausse transparence généralisée. Ainsi de son usage du calque : support translucide, qui laisse passer la lumière et isole les formes, mais aussi matériau qui permet des jeux de superpositions entre plusieurs strates de dessins, au point que la matière même du calque finisse par l'emporter sur les motifs qu'elle accueille. Chez cette artiste, la part cachée est plus grande que la part montrée. Dans ce jeu de chausse-trappes, la plus grande erreur serait de se livrer à une lecture biographique de ce qui nous est donné à voir. Pas d'adéquation, ici, entre dessin et auteur. Le style, les styles ne font pas la femme. Ils sont, au contraire, du fait même de leur multiplication, autant de leurres qui permettent au dessinateur d'avancer masqué. Il faut regarder les dessins de petit format en même temps que les très grands dessins. Alors s'impose le sentiment que les derniers sont comme la mise en chaos des premiers. A la fois reprise et enchevêtrement des motifs qui le peuplent. Comme si l'artiste battait devant nous les cartes dont nous venions à peine de mémoriser la disposition. Comme si le secret était le seul mode de transmission et de préservation du secret.



C H R I S M A R K E R

Artiste français
Né à Neuilly-sur-Seine, en 1924



Silent Movie, 1995

Silent Movie a été conçue à l'occasion du centenaire du cinéma suite à une commande du Wexner Center for the Arts (Columbus, Ohio). Mais il s'agit en fait, d'une nouvelle opportunité pour Marker de construire un autre modèle de la mémoire des images et des sons. Cette installation ne doit toutefois pas être regardée comme une anthologie du film muet, comme son titre pourrait le laisser penser. Cela aurait plutôt à voir avec la structure du film muet : lorsque les images n'étaient pas encore dominées par les contraintes structurelles inhérentes à la narration, les intertitres étaient assez éloignés des images, et la musique d'accompagnement ou le bonimenteur offraient plutôt une fonction de commentaire qu'une lecture univoque du film. Marker s'inspire de cette structure dans *Silent Movie*, mais il se sert d'images provenant de différentes époques, (pas d'extraits célèbres, ni de fragments de films connus), d'images empruntées ou de ses propres images, de citations ou d'intertitres imaginaires, et enfin de compositions pour piano, variées et de différentes périodes. De plus, Marker utilise des moyens tout à fait contemporains tels que le montage vidéo, l'impression laser pour les affiches de films, et l'ordinateur, qui gère les différents moniteurs.

Sur cinq moniteurs, superposés en une "tour" de plus ou moins 3 mètres de haut, défilent des images sélectionnées dans les archives que Marker a collectionnées tout au long de sa carrière. Le moniteur du milieu montre des images entrecoupées d'intertitres dans le style des films muets. Les quatre autres moniteurs ont chacun leur propre thème - "Le voyage", "Le visage", "Le geste", et "La valse" - synonyme des préoccupations familières de l'œuvre de Marker et de l'histoire du cinéma. La tour elle-même rappelle un projet architectural d'avant-garde russe des années 20 : la tour Pravda jamais construite, dessinée par les frères Vesnin en 1924.

L'interface du programme de l'ordinateur qui gère l'installation, produit perpétuellement des séquences et des relations visuelles différentes entre les cinq moniteurs. Au milieu de ces flots d'images, les intertitres créent par le plus pur hasard, des références associatives. Marker décrit lui-même ces cartons comme de "courts et mystérieux morceaux d'histoires inconnues. "Une bande sonore conçue pour évoquer l'accompagnement au piano des salles de films muets, est constituée de compositions provenant de sources aussi variées qu' Alexander Scriabin et Billy Strayhorn.

Des images de Catherine Belkhodja reviennent dans toute l'installation, une femme dans laquelle Marker retrouve quelque chose du génie spirituel et plastique des acteurs du temps du muet. L'actrice qui a aussi le rôle principal dans *Level Five*





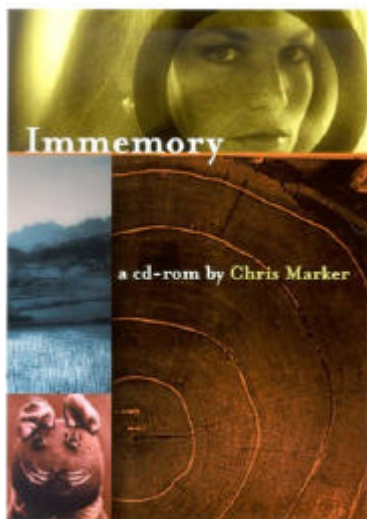
(le dernier film de Chris Marker) devient effectivement la "star" de *Silent Movie*, sa narratrice non-reconnue, -ou plutôt, sa rêveuse. Comme si Marker l'avait renvoyée dans le monde monochromatique de cinéma muet afin d'en préserver les secrets.

Bill Horrigan

Présentations successives de *Silent Movie*

1995 Musée d'Art Contemporain, Los Angeles
1995 Musée d'Art Moderne, New York
1996 University Art Museum, Pacific Film Archive UC - Berkeley
1997 Walker Art Center, Minneapolis
1997 Art Gallery of Ontario, Toronto
1997 Palazzo delle Esposizioni, Rome
1997 Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
1997 Biennale '97 de Kwangju, Corée du Sud
1998 Musée d'Art Contemporain, Chicago
1999 Beaconsfield, Londres
1999 Montevideo/Time Based Arts, Amsterdam
2001 Espai d'Art Contemporani, Castellon (Valencia)
2002 Le Fresnoy

Immemory, 1997



Voilà un an, quelques privilégiés avaient eu l'occasion de consulter l'oeuvre de Chris Marker au centre Georges Pompidou. Aujourd'hui, Beaubourg met enfin à disposition du grand public l'oeuvre imaginaire de cet écrivain, cinéaste, photographe.

Plongez dans les strates de l'immémoire et laissez vous guider par le cyber félin "Guillaume" qui vous indiquera des chemins de traverse et autres bifurcations à emprunter dans cet univers onirique. Sans son aide vous risquez alors de vous couper du monde réel et de vous perdre dans votre mémoire. Marker nous donne ici à voir une cartographie de sa mémoire organisée en 6 zones géographiques (poésie, guerre, voyage, photo, musée), tout en laissant au reader la possibilité de se construire sa propre mémoire grâce à une navigation aléatoire. L'auteur favorise en effet la participation active et réfléchie du reader. Ici, ni gadget, ni 3D en temps réel, Chris Marker a choisi le parti de détourner les TIC pour les critiquer avec humour. A travers une interface sobre qui laisse toutes les libertés de se perdre dans les liens labyrinthiques, Marker nous apprend à nous servir de la technique, à la contrôler. Alors, laissez-vous aller dans les divagations du réalisateur de *Level 5* (1995). Mais un conseil, prenez votre temps pour apprécier cette œuvre poétique. Cette réflexion sur notre siècle qui risque de vous surprendre et de vous déconcerter mérite que vous vous déconnectiez quelques heures du cyberspace.

R O B E R T M O R R I S

Artiste américain

Né en 1931, à Kansas City, dans le Missouri

Il vit et travaille à New York.

White nights, 2000



White Nights est un labyrinthe circulaire de mousseline sur lequel il projette, à partir du centre, des images de Lyon pendant l'occupation Nazie, alors que la ville était un bastion du fascisme. Quand le spectateur tente de s'en aller, il est troublé par des miroirs sciemment et ingénieusement placés. Les visiteurs sont obligés de faire face à ce passé difficile. C'est une mise en scène un peu théâtrale, ces souvenirs conjurent une certaine tristesse que nous devrions tous partager.

"Une de mes premières préoccupations a été cette forte relation entre l'objet et l'espace. Il y a ainsi eu très vite une sorte de mouvement qui sous-tendait mes installations. (...) Et je crois que ce que je cherche, ce n'est pas une conception particulière de l'espace, mais une véritable reconnaissance de l'espace, de tous cet ensemble de choses dans lesquelles le corps doit s'inscrire. C'est à travers cette physicalité - bien plus importante que son effet optique - qu'agit l'oeuvre. Le corps, l'objet, l'espace : ces trois éléments doivent converger."

Robert Morris, entretien avec Henri-François Debailleux
"Morris, un américain dans l'espace"

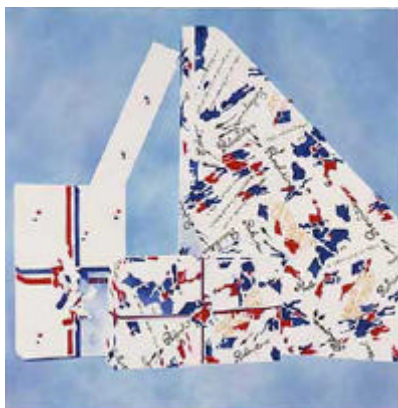


S I G M A R P O L K E

Artiste allemand

Né en 1941

Il vit désormais à Olesnicka, en Allemagne.



Rouleaux papier motifs Révolution I, 1989



Flüchtende, 1992

L'art moderne n'est ici qu'un art qui s'auto représente, l'image d'une image, un simulacre. Par son désir d'embrasser la peinture dans sa totalité, Polke aborde la question du support avec une pertinence et une causticité rare. Délaissant le plus souvent la toile ordinaire, il privilégie toutes sortes de textiles, de la "classique" toile à matelas rayée au rideau défraîchi à broderies végétales. Tout est bon à peindre, et tout devient, une fois tendu sur un châssis, partie intégrante du tableau. En cela, Polke s'affranchit définitivement du problème de la figure et du fond, de l'image et du support, le tableau constituant une totalité solidaire d'où est évacuée toute notion de hiérarchie.

Flüchtende (Fugitifs) s'inspire d'une photographie prise lors de l'édification du mur de Berlin et représente deux réfugiés en train de courir vers ce qui apparaît figuré par un tissu à rayures comme une frontière hérissée de barbelés. Se détachant sur un fond jaune translucide, les silhouettes, rendues par une trame photographique très agrandie, sont soulignées d'un cerne vert peint au revers avec une bombe aérosol. Peinture d'une grande économie de moyens, le tableau traite avec puissance et efficacité de la question des réfugiés. Que l'artiste ait choisi cette image d'archive, trois ans après la chute du mur de Berlin, peut surprendre. Du fait, soustrait à la seule histoire allemande et arraché à l'oubli du passé, ce document devient, sous les pinceaux de Polke, l'icône de tous ceux qui, hier comme aujourd'hui, ont dû fuir leur pays pour sauver leur vie et leur liberté.

Guy Tosatto



Jeux d'enfants, 1988

SOPHIE RISTELHUEBER

Artiste française

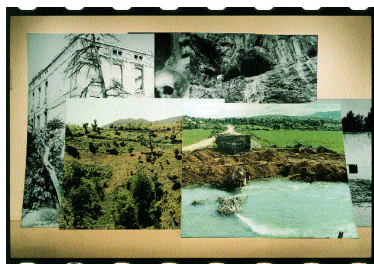
La Campagne, 1991-1997



La Campagne, 1991-1997



La Campagne, 1991-1997



La Campagne, 1991-1997

Le titre, signifiant autant la campagne que la campagne militaire, met en parallèle ces images d'une campagne apparemment pittoresque qui montre la preuve inquiétante du conflit lors d'une inspection minutieuse. Elles sont présentées d'une façon particulière pour des photographies ; plutôt qu'encadré, elles sont montées comme des affiches et appuyées contre un mur.

"En tout état de cause, la proposition de Sophie Ristelhueber est moins de montrer ou de démontrer que de chercher à savoir, en faisant, de faire en cherchant du sens, un sens que le regardeur va reconstruire pour lui-même. Ses photographies, quel qu'en soit le sujet donné - lieux des hommes, traces de l'homme, corps ou lieux manipulés ou marqués, corps ou lieux scarifiés - sont mimétiques, techniquement parlant d'une réalité précise tout en étant absentes, sémantiquement parlant, d'une réalité spécifique, et, par là, porteuses de signes transversaux, universels, éventuellement reconductibles. Fruits d'une démarche à l'origine plus cérébrale, intellectuelle, que plasticienne, elles sont, dans leur iconicité subtilement complexe, enrichies plutôt que neutralisées par les inclinations spécifiques de l'artiste dont les études universitaires, puis l'activité de départ, furent consacrées à la littérature.

[...] Dans sa tentative irrédentiste pour rendre compte, selon le mode d'expression qui lui sied, du monde dont elle est, à sa manière calmement déterminée, avide et qu'elle ne cesse d'ausculter, Sophie Ristelhueber dresse, sans chronologie ni construction séquentielle, donc sans démonstration et sans didactisme, un état des lieux dont chaque image proposée, "légendée" ou non, est un lieu de crise.

Une des pièces les plus récentes, *La Campagne* de 1991-1997, atteint une forme de sommet où convergent les vecteurs du dispositif. Elle est composée de trois groupes de cinq à dix grandes photographies posées "en vrac" contre le mur, à même le sol. Celles-ci, en noir et blanc ou en couleur, ont été tirées numériquement de façon à obtenir la simplicité du rendu de l'affiche, collées sur carton mince à bord perdu de façon à communiquer l'idée du temporaire, de l'amovible. Certaines, au format vertical, se courbent effectivement. L'entreprise déborde ici le domaine de la photographie pour investir celui de l'installation que l'artiste a déjà exploré avec une pièce réalisée dans le parc des bâtiments de l'ONU à Genève, intitulée Résolutions, où, toutefois, l'objet et l'écrit se substituent à la photographie. Non pas que Sophie Ristelhueber ait jamais négligé la disposition visuelle de ses photographies. Bien au contraire, elle prête une attention particulière à leur présentation au public - qu'il s'agisse des supports, cadres ou format d'exposition ou des maquettes de livres - mais, avec *La Campagne*, la mise en scène devient agent actif de la pièce. La fragilisation des images objectivées,



Irak, 2001

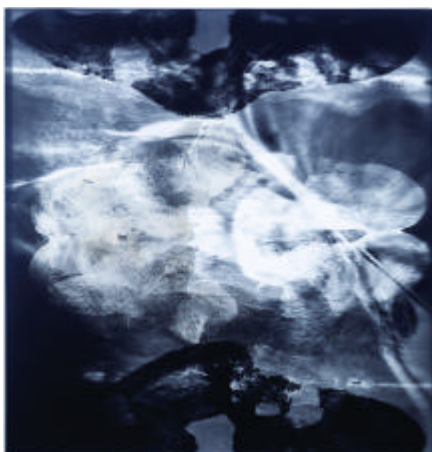
empilées là, renchérit sur ce qui fait événement dans le contenu. A première vue, l'impression d'ensemble est celle d'une déambulation en milieu rural, d'une atmosphère calme, voire bucolique. Les photographies se chevauchent, ne sont donc pas toutes visibles dans leur intégralité mais on aperçoit, ici, un cheval de trait, là une forêt de pins, des baigneurs dans une cascade à proximité d'un village pittoresque, là encore un pré parsemé de fleurs de pissenlits ou bien une vue verticale du flanc d'une colline plantée de petits arbres, là enfin, une route de campagne apparemment coupée par la crue d'un fleuve. D'autres choses sont visibles aussi - telle l'ombre humaine près d'un lit, derrière une fenêtre - mais, moins immédiates dans la chronologie de la première expérimentation visuelle, elles ne font que renforcer la teneur de l'appréhension globale, instinctivement hiérarchisante. Très vite, pourtant, l'impression de sérénité fait place à un vague sentiment d'oppression. L'interprétation perceptuelle qui vacille insensiblement depuis le départ se trouble, des signes ténus de destruction apparaissent et le frêle échafaudage interprétatif s'effondre. On voit alors que le cheval au premier plan passe devant un bâtiment déserté aux vitres soufflées, on se rend compte que les habitations nichées dans la verdure près des baigneurs, ainsi que les autres, dans les autres photographies, sont dévastées et vides...

Ainsi en va-t-il du visible, de l'explicite. Or la force de la pièce tient au balancement de l'explicite et de l'implicite, de la dénotation et de la connotation comme dirait Barthes. Même sans savoir que le village aux baigneurs est Mostar, que la route coupée est le chantier de la découverte d'un charnier, que les pissenlits bordent un cimetière tout neuf, que la colline est celle par laquelle ont fui les survivants des massacres de Srebrenica, que le lieu, en bref, est la Bosnie ravagée, on perçoit que les images fonctionnent à différents niveaux de lecture, et l'on comprend, en tant que regardeur, que sa propre vision est à l'aune de ce qui lui est soumis, au bord de la dissolution radicale. Malgré le statisme formel des photographies, tout est instable dans l'expérimentation que nous propose *La Campagne*. La question n'est pas d'être en mesure ou non de déchiffrer un message qui serait codé. Il n'y a, de la part de l'artiste, aucune recherche de mystification, aucune ambiguïté délibérée. Le contexte est dit puisqu'une petite liste donnant les noms de lieux est apposé au mur, à l'écart de l'installation. Certes, la plupart des noms sont inconnus mais quelques-uns sont célèbres et évocateurs : Mostar, Sarajevo, Srebrenica... Pour qui veut savoir, le contexte géographique est clair. Sophie Ristelhueber explore la relativité des signes, cherche à amener à fleur de conscience la désintégration à venir, latente dans toute chose et sa représentation [...] L'œuvre dans son ensemble est disposée de façon à paraître soit en cours d'installation soit sur le point de s'écrouler comme un château de cartes, tandis que l'expérimentation perceptuelle du regardeur s'accomplit, niveau par niveau, en passant à chaque fois par un seuil de déconstruction avant de repartir."

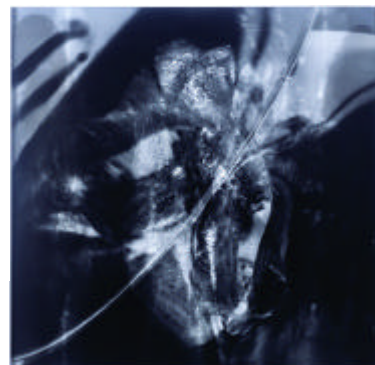
"Des images comme lieux de crise" in *Sophie Ristelhueber*
par Ann Hindry
Editions Hazan (Paris), 1998, pp.17-21.

F R A N Ç O I S R O U A N

Artiste français
Né à Montpellier, en 1943



Epreuve négative III.32, 1998-2002



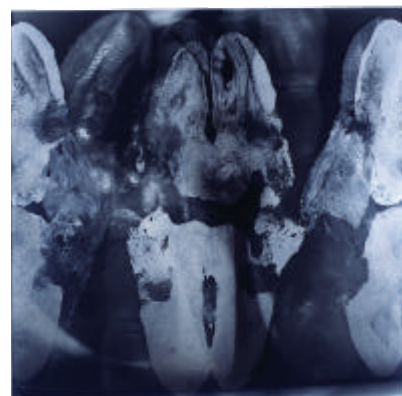
Epreuve négative III.37, 1998-2002



*Ash Babies/ Baby Blue, 2003, film - vidéo,
production Le Fresnoy, Studio national*



Roses, 2003



Epreuve négative I.4, 1998-2002

R E M E R C I E M E N T S

Nous exprimons notre plus vive gratitude à tous les prêteurs, privés ou publics, qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de ce projet.

- GALERIE DURAND DESSERT, PARIS
Christian Boltanski, L'album de la famille D., 1971
Photographies

- MUSÉE D'ART MODERNE GRAND DUC JEAN
LUXEMBOURG
Pascal Convert, La Madone de Benthala, 2002
Cire

- MUSÉE DE SAINT ETIENNE
Vincent Corpet, 2928 P Mars-Avril-Mai 00, 2003
Toiles, reproduction sur bâche photographique

Sigmar Polke, La barrière, 1985
Technique mixte sur tissu (Collection François Robelin)

- GALERIE ZÜRCHER, PARIS
Marc Desgrandchamps
10 tableaux et installations

- PÉRIPHÈRIA
Jean-Luc Godard, The old place, 1999
Liberté et Patrie, 2002

Films

- WEXNER CENTER FOR THE ARTS
OHIO STATE UNIVERSITY
Chris Marker, Silent Movie, 1995
Installation

- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON
Robert Morris, White Nights, 2000
Voilages, projecteur diapositives, projecteur vidéo

- MNAM
Sigmar Polke, Jeux d'enfants, 1988
Acrylique et encre d'imprimerie sur tissu

- CARRÉ D'ART
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE NÎMES
Sigmar Polke, Flüchtende, 1992
Acrylique et résine sur tissu
- GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS
Sigmar Polke
Rouleaux papier motifs Révolution I, 1989
- MUSÉE DÉPARTEMENTAL DE ROCHECHOUART
Sigmar Polke, A Versailles, à Versailles, 1988
Technique mixte sur tissu

MÉMOIRE, MÉMOIRES

"La mémoire est ce qui distingue le mieux le système psychique d'un système mécanique, c'est-à-dire instantané - entièrement contenu dans un état et dans chaque état.

Sans mémoire, sans présence du non présent, sans la notion confuse imminente d'être autre chose, sans le refus à demi implicite de se définir tout entier par le moment et les états actuels, - sans l'attente qui se rattache à cette propriété - sans l'impossibilité d'écrire une équation finie de soi- la conscience serait un chaos, une douleur inexplicable - un éternel recommencement."

*Paul Valéry, Cahiers
Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, T.1, p.1222*

Qui prétendrait publiquement qu'il y a lieu de s'inquiéter aujourd'hui du destin de la mémoire, qui pousserait la provocation jusqu'à suggérer que le mot a changé de sens et la notion de définition à l'insu des contemporains, s'entendrait probablement rétorquer qu'il y a d'autant moins lieu de nourrir de telles pensées que notre époque est, dans l'histoire, l'une de celles qui se préoccupent attentivement de préserver, d'entretenir, de constituer des stocks immenses de mémoire.

Justement. C'est bien de cela qu'il sera question pour commencer, de ces stocks et de leur préservation.

Soient ainsi deux usages du mot, parmi les plus courants qui se puissent relever dans la langue actuelle : les lieux de mémoire, les mémoires des ordinateurs.

Club Méditerranée

Par lieux de mémoire, on entend des endroits d'un territoire où, en raison de tel évènement historique qui s'y accomplit dans un passé proche ou lointain, il convient que le passant se souvienne de cet évènement. Ce dernier peut être la naissance ou la mort d'un homme célèbre, une bataille, un traité, une tragédie particulièrement cruelle. Parmi ces lieux de mémoire - terme dont les historiens font aussi volontiers emploi que les guides touristiques-, figurent les principaux monuments d'une contrée ou d'une ville - cathédrales, châteaux, ruines de toutes sortes et, par excellence, musées. Là, des animations, des expositions, des reconstitutions, des panneaux explicatifs sont proposés aux voyageurs, ainsi que des "souvenirs", ce mot désignant des objets, de faible valeur financière le plus souvent, qui sont

achetés en commémoration du passage dans l'un de ces endroits, tantôt pour être offerts, tantôt pour être gardés par l'acheteur. Il n'y a là rien que de très commun : l'activité touristique universellement répandue dans le monde occidental opère selon ces rites.

A considérer ces conduites, on peut observer que ces "lieux de mémoire" et leur présentation organisent l'espace et le temps à l'usage du plus grand nombre. L'espace dans la mesure où tout itinéraire s'établira de préférence de manière à relier des points désignés par le grand nombre d'étoiles qui, sur la carte, chiffrent leur intérêt. Il va de soi, conséquence négative, qu'entre eux s'étendent des espaces sans qualité, qu'il serait vain de parcourir autrement que très vite et en s'en tenant au plus court itinéraire autoroutier. La géographie qui se trouve déterminée ressemble à celle d'un désert dans lequel des pistes monotones relieront des oasis de rêve. Aussi peut-on spéculer sans danger sur ce fait : l'espace des pays occidentaux se dessine sur le modèle du réseau - réseaux routiers et touristiques. Qu'y a-t-il entre deux points nodaux, entre deux lieux de mémoire ? Il n'y a rien. Du blanc sur les cartes. Du blanc sur les écrans des ordinateurs de route.

Dans le temps, le processus est identique : le temps de l'histoire ne s'écoule pas au rythme, que l'on supposerait régulier, des années et des décennies, toutes égales. Il se contracte autour de quelques dates jugées décisives, de quelques périodes dont l'image a été fixée et paraît ne plus pouvoir changer. Entre ces moments, qu'y a-t-il ? Des durées vides, que l'on ne sait plus comment raconter, comment caractériser. On sait qu'il faut se souvenir de tel événement. Ce qui l'a précédé, ce qui a suivi s'est effacé, de même que les environs d'un lieu "majeur" ne sont que de l'indifférent, de l'indistinct - du vague.

La mémoire que construit la sacralisation de tels lieux est donc tout à la fois commune, prédéterminée et lacunaire. Commune et prédéterminée, puisque le tourisme a pris les proportions d'une industrie et qu'en se perfectionnant, cette industrie est passée, du début du milieu du XX^e siècle à aujourd'hui, du stade de la petite entreprise dispersée à la concentration en quelques groupes internationaux. Simultanément, la pratique a changé : du vagabondage empirique qui se pratiquait encore il y a un demi-siècle, aux voyages conçus comme des programmes, avec itinéraires et calendriers calculés au plus juste des délais et des dépenses, tout détour étant un extra, avec supplément à la vente. Ce mode de fonctionnement, dont il est extrêmement facile de mesurer le degré de perfectionnement - il suffit de se rendre dans une "agence de voyages" ou chez un "tour operator" - attire des clientèles variées, de celles qui recherchent les prix "cassés" des clubs bon marché à celles, plus fortunées, qui se spécialisent dans les "circuits culturels". Comme il se doit, de ces déplacements, chacun rapporte des souvenirs - bibelots, photos, vidéos - qui se ressemblent d'aussi près que possible, soit parce qu'il ne peut en être autrement, soit parce que le motif du voyage était, justement, de rapporter des photos qui vailent bien celles que les voisins ou

les amis ont projetées au retour de leurs dernières vacances. Il serait superflu d'en appeler ici aux témoignages et aux statistiques d'une sociologie du tourisme de masse, tant celui-ci, ses méthodes commerciales et ses effets sont connus de tous. On rappellera seulement que le touriste est désormais l'une des figures essentielles des sociétés occidentales et l'un des symboles les plus forts de l'autorité - politique, économique, symbolique - avec laquelle ces sociétés gouvernent ce qu'il est convenu de nommer le "reste du monde", les deux tiers des terres émergées et les neuf dixièmes de la population humaine.

En matière de représentations, ce processus détermine la production et la diffusion en nombre très considérable d'images, fixes ou mobiles, essentiellement interchangeables. Elles sont, dans leur immense majorité, obtenues par des procédés techniques perfectionnés - appareils photographiques, caméscopes - dont la technologie est un autre motif de satisfaction pour le touriste : il peut, il sait faire des images satisfaisantes de ses voyages. Satisfaisantes dans la mesure où elles ressemblent à celles des catalogues, des affiches, des cartes postales, des albums dits "d'art de vivre" et des films qui, sous couvert de documentaires, font la promotion d'une destination précise.

Quant au caractère lacunaire de l'appréhension de l'espace et du temps perçus selon les "lieux de mémoire", il se déduit directement de ce qui a été observé auparavant : des points de concentration séparés par des no man's lands (supposés tels quels en tout cas) sont les étapes "obligées", les haltes "incontournables", les "moments inoubliables" des itinéraires. Les territoires qui s'étendent entre eux sont soit neutres - on ne les regarde pas -, soit périphériques - les approches du Mont Saint Michel ou de la Vallée des Rois -. Ils ne méritent pas que l'on s'y arrête, puisque, de toute façon, on sait où l'on doit aller : à ce qu'il y a de mieux, d'après le programme et le guide. Ils sont à parcourir, à traverser, à négliger. Que des hommes y habitent, que des villes s'y dressent, cela se peut, mais les voyageurs n'en ont aucun souci. Habitants eux-mêmes souvent dans des périphéries ou des banlieues, ils n'aiment que les centres, qui ne sont du reste plus centres de rien, mais des planètes isolées, étapes d'un déplacement spatio-temporel au cours duquel espace et temps s'abolissent. Et avec eux, l'errance, la surprise, l'erreur, la fausse route, le retard. Il faut "faire" l'Egypte en six jours. Ceci se passe de commentaires.

"Think different"

Communes, prédéterminées et lacunaires : telles sont aussi les mémoires des machines, ces mémoires qui s'inscrivent en programmes, en codes, en logiciels, en stockages d'informations. Du réseau rigide du tourisme au réseau hypertrophié des ordinateurs, la transition est immédiate.

Le discours publicitaire est du reste à peu près le même. Pour le tourisme, il promet la découverte et la liberté. Pour les

ordinateurs, il promet la différence et le ludique. Dans un cas et l'autre, il est donc, par excellence, le discours du mensonge qui, sans vergogne, promet l'inverse de ce qui est proposé, réellement. La différence, en matière d'informatique, ce sera de choisir entre des programmes clos sur eux-mêmes, de télécharger des jeux, des images et des sons préparés par d'autres : c'est exactement la liberté du consommateur dans un supermarché, qui peut, assurément, errer d'un rayon à un autre, d'un article à un autre, mais, en tout état de cause, divague à l'intérieur d'un périmètre circonscrit et cartographié depuis longtemps. C'est aussi bien la liberté des bêtes de jardins zoologiques. Autrement dit, une forme outrageusement maquillée de l'aliénation.

Là encore, il s'agit de mémoires. De mémoires construites - on parle de "l'architecture" d'un site web - et dont l'apparente prolifération est obtenue par l'accumulation, selon un certain ordre, d'un certain nombre de données, elles-mêmes sélectionnées selon des principes spécifiques. "Surfer" sur la toile signifie donc suivre des sens de circulation préétablis pour pénétrer dans des dispositifs organisés à l'intérieur desquels il n'est possible que d'aller le long de ramifications dessinées à l'avance. Que des slogans, que des rhétoriques aimables prétendent l'inverse ne fait qu'accroître le malaise : il y a de l'enfermement dans cet espace virtuel si logique, si cohérent, si rigide. Symptôme et emblème : ROM signifie "read only memory", ne lit que de la mémoire. Autrement dit : ne lit que ce qui a été déjà transcrit selon un code, donc ce qui a été déjà lu.

La représentation que l'esprit peut se faire de ces systèmes relève de la cartographie. Réseaux, carrefours, sites, flux, visite, circulation : vocabulaire et images ressemblent de très près à ceux qui définissent la géographie des lieux de mémoire. Le surfeur des claviers est le double du touriste, quand ils ne se confondent pas en une seule personne, guidé, sans cesse guidé, des "portails d'accès" du net aux "monuments classés". Les deux modèles fusionnent quand, opération commerciale désormais fréquente, un monument matériel devient un répertoire virtuel. Dans ce cas, le déplacement physique dans les salles du musée et le défilement des reproductions des œuvres sur l'écran obéissent à la même succession et à la même sélection.

Mémoire signifie alors enregistrement et conversation, selon un ordre que rien ne saurait altérer, pas plus que les catalogues ne sont altérés par les consultations : ils demeurent dans leur ordre, alphabétique et chronologique, intacts, immuables. Les machines ne changent pas. Au pire, elles tombent en passe et leurs mémoires "dures" disparaissent dans on ne sait quel néant après on ne sait quelle inimaginable catastrophe magnétique ou électrique. A moins qu'elles n'aient été auparavant copiées, la production d'un double, la reproductibilité des données étant l'une des caractéristiques majeures de ces mémoires. Il serait même inexact d'employer le mot au singulier. La mémoire d'une machine n'est que la somme - et non la synthèse - de différentes mémoires transférées et enregistrées sur un support qui,

auparavant, était dit "vierge" et qu'il a fallu préalablement "formater" afin que les informations transmises puissent s'inscrire en lui. "Formater", c'est tout dire : la domination d'un modèle et d'un code, la standardisation des éléments, l'empire de l'identique reproduit à l'infini, le triomphe de la répétition en série.

Benjamin, Bergson, Proust

Le mot reproductibilité ayant été écrit, on ne saurait s'étonner qu'intervie ne aussitôt une référence benjaminienne. Elle se fonde cependant sur un autre texte, contemporain il est vrai de l'écriture de l'essai sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Il se trouve parmi les écrits parisiens de Benjamin et s'intitule discrètement A propos de quelques motifs baudelairiens. En dépit de sa longueur, il importe de le citer ici in extenso, parce que s'y retrouvent plusieurs des thèses avancées auparavant et parce que l'auteur avance, en 1937, une observation dont on peut penser qu'elle prend son ampleur définitive un demi-siècle plus tard, à l'âge de l'information en "temps réel".

Benjamin écrit, après une première allusion à Bergson : "La théorie de la mémoire telle qu'elle a été développée dans Matière et mémoire se rattache à un type d'expérience qui, au cours du XIX^e siècle, a subi des atteintes profondes. Bergson tend, grâce à la catégorie de la mémoire, à restaurer le concept d'une expérience authentique. Cette expérience authentique existe en fonction de la tradition et s'oppose ainsi aux modes habituels d'expérience propres à l'époque de la grande industrie. Proust a défini la mémoire bergsonienne comme une mémoire involontaire ; en son nom il avait essayé de reconstruire la forme de la narration. Le rival de cette dernière s'appelle, à l'époque de la grande industrie, l'information. Elle développe, par le moyen des chocs, une mémoire qui, par Proust, a été opposée à la mémoire bergsonienne sous le nom de mémoire volontaire. Il est permis de considérer, conformément à Freud, la mémoire volontaire comme étroitement liée à une conscience perpétuellement aux aguets. Plus la conscience sera obligée à parer aux chocs, plus se développera la mémoire volontaire, et plus périlitera la mémoire involontaire."⁽¹⁾

En plaçant de la sorte Bergson et Proust dans une telle perspective, Benjamin les inscrit dans l'histoire qu'il est lui-même en train d'écrire, celle de la disparition de l'aura. Le texte s'achève du reste sur cette phrase : "Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne : la destruction de l'aura par la sensation de choc."⁽²⁾ Le choc est à la mémoire ce que la reproductibilité est à l'aura de l'œuvre, son agent destructeur. Ce processus de dégradation, auquel Benjamin a consacré ses dernières années, en tous sens fatales, s'attaque aux fonctions qu'il tient pour distinctives de l'expérience authentique - c'est-à-dire tout à la fois individuelle et méditée - : la contemplation

⁽¹⁾ Walter Benjamin, " A propos de quelques motifs baudelairiens ", *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 2003, pp. 316-7.

⁽²⁾ *Id.*, p. 318.

rêveuse et la mémoire involontaire. La "grande industrie" - autrement dit la modernité - ne peut s'accommoder de telles pratiques, lentes et singulières. *Matière et mémoire* et *La recherche du temps perdu* apparaissent ainsi comme des tentatives de résistance conduites, à l'insu même de leurs auteurs peut-être, pour maintenir, pour préserver cette qualité de l'expérience - non seulement de l'expérience artistique, mais de toute expérience personnelle. Bergson procède au moyen d'un système analytique dont Benjamin, plutôt que s'arrêter à ses détails ou de discuter de la validité de certaines de ses démonstrations, note que le philosophe le développe dans un contexte spécifique, celui-là même dans lequel Benjamin écrit. Et c'est aussi celui qui transparaît dans les *Scènes de la vie future*, plusieurs fois citées dans d'autres textes de Benjamin. Ainsi considérée, la thèse essentielle de *Matière et mémoire* serait que l'homme sent et agit selon des opérations infiniment complexes et toutes différentes, dans la mesure où il ne saurait y avoir deux mémoires humaines semblables en raison des particularités de chaque existence et de chaque être. En faveur de son interprétation, si décalée soit-elle par rapport au propos avoué de Bergson, Benjamin pourrait faire observer qu'il n'est pas anodin que les dernières lignes du traité soient pour fonder sur l'individualité irréductible et la complexité indescriptible de chaque mémoire la notion même de liberté. Or c'est justement de liberté et d'aliénation qu'il s'agit quand l'expérience commune est inculquée, plus ou moins de force, à des individus qui ne forment plus qu'une masse. Si, pour Bergson, ce qu'il observe et analyse de la mémoire, fonde en raison la liberté, Benjamin inverse l'argument, au nom de l'histoire : Bergson aurait écrit *Matière et mémoire* afin de donner un fondement - fragile et déjà ruiné dans et par les faits - à un concept lui-même en voie de disparition : la liberté individuelle qui s'avère dans la contemplation comme dans la création "authentiques". A l'âge de l'aliénation généralisée, de la diffusion de masse, de la "grande industrie" de l'information et des loisirs, il ne saurait plus rester que des lambeaux de telle mémoire.

Nombreux sont les passages dans lesquels, en effet, le lecteur contemporain de *Matière et mémoire* se montre d'abord sensible au soin que prend Bergson d'indiquer combien chaque opération d'une mémoire (et non de la mémoire) met en jeu de facteurs particuliers. Avec Proust à l'arrière-plan, on n'en conservera qu'un exemple : "Un mot d'une langue étrangère - écrit Bergson -, prononcé à mon oreille, peut me faire penser à cette langue en général ou à une voix qui le prononçait autrefois d'une certaine manière. Ces deux associations par ressemblance ne sont pas dues à l'arrivée accidentelle de deux représentations différentes que le hasard aurait amenées tour à tour dans la sphère d'attraction de la perception actuelle. Elles répondent à deux dispositions mentales diverses, à deux degrés distincts de tension de la mémoire, ici plus rapprochée de l'image pure, là plus disposée à la réplique immédiate, c'est-à-dire à l'action. Classer ces systèmes, rechercher la loi qui les lie respectivement

aux divers "tons" de notre vie mentale, montrer comment chacun de ces tons est déterminé lui-même par les nécessités du moment et aussi par le degré variable de notre effort personnel, serait une entreprise difficile (...)."⁽³⁾ Ce classement, ce serait l'inventaire infaisable des opérations mémorielles, celui des psychologies, des archéologies personnelles.

Encore ce travail ne serait-il démonstratif que s'il se doublait d'une sorte de dynamique de la mémoire, capable de connaître et d'étudier les glissements, les associations, les analogies au terme desquels telle perception susciterait la formation et la conscience de tel "souvenir" - ce dernier mot étant à l'évidence insuffisant pour rendre compte de la variété des stimulations et de leurs effets, qu'il conviendrait à tout le moins de rapporter aux différents sens - à l'odorat autant qu'à la vue, à l'ouïe autant qu'au toucher. D'une telle entreprise analytique, Bergson se borne à déclarer l'extrême difficulté : il ne saurait y avoir que des "dispositions mentales diverses", des "degrés variables" et encore des "nécessités du moment", par définition changeantes et à peu près impossibles à identifier et reconstituer pour celui qui s'aventurerait dans pareille phénoménologie. Etant singulière, toute mémoire se dérobe par là même aux modes ordinaires de la connaissance - sur ce dernier point Bergson ne peut aller au-delà de ce point. Benjamin objecte qu'on le peut désormais, mais c'est parce qu'il s'avise de ce que la mémoire, justement, a cessé d'être singulière.

Le même constat l'incite à tenir La recherche du temps perdu tout à la fois pour un manifeste et pour l'expression la plus haute d'une faculté en voie d'extinction. Au moment même où la modernité technique et sociale abolit l'expérience "authentique", Proust lui a dédié un monument, faisant d'elle le fluide agissant d'un dispositif narratif dont elle décide des ramifications, des raccourcis, des enchaînements. Quand elle se montre à nu - goût d'une friandise, géométrie d'un clocher, trouble d'une étreinte surprise -, c'est pour mieux révéler l'étendue de ses pouvoirs : elle abolit le temps et l'espace, elle détermine les sentiments et l'action, conformément à ce que Bergson veut établir. Mais, dans cet édifice, Benjamin ne voit qu'un mausolée à la mémoire agissante et libre. Il lui suffirait de peu - d'un peu plus de sympathie pour ce groupe - pour qu'il interprète dans des termes peu différents l'appel à l'inconscient et à l'automatisme sur lesquels le surréalisme a pensé possible de fonder la création poétique et plastique. Proust et Breton, réunis, apparaîtraient ensemble comme les ultimes adorateurs d'une faculté mentale que les "progrès" de la civilisation occidentale affaiblissent régulièrement.

⁽³⁾ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1999, pp. 188-189. Ou ceci : " Nous avons supposé que notre personnalité toute entière, avec la totalité de nos souvenirs, entrain, indivisée, dans notre perception présente. Alors, si cette perception évoque tour à tour des éléments différents, ce n'est pas par une adjonction mécanique d'éléments de plus en plus nombreux qu'elle attirerait, immobile, autour d'elle ; c'est par une dilatation de notre conscience toute entière, qui, s'étalant alors sur une plus vaste surface, peut pousser plus loin l'inventaire détaillé de sa richesse. " (p. 184)

Le présent perpétuel

Benjamin emploie le terme "rival" et nomme l'ennemie : l'information. Celle-ci procède par "chocs". Quelques décennies plus tard, "le poids des mots, le choc des photos" est devenu le slogan publicitaire d'un hebdomadaire d'information. Choc peut qualifier plusieurs opérations. La plus simple : par l'énoncé du fait - décrit, photographié, filmé- l'information met son spectateur en présence d'évènements éloignés de lui et qui le déconcertent à proportion de leur étrangeté. Ce choc se répète à chaque fait énoncé, et l'étrangeté s'aggrave pour au moins deux raisons : par l'effet cumulatif du nombre et en raison de l'incohérence que produit la juxtaposition de données et de récits venus de points très différents de la planète et touchant à des matières très variées. A cet égard, un "journal télévisé" ou un quotidien imprimé peuvent apparaître comme des spécimens purs d'hétérogénéité et d'incohérence, allant d'un continent à l'autre et du plus tragique au plus futile - avec une préférence marquée pour ce dernier genre. Il s'agit ici de chocs si l'on peut dire ordinaires, seulement provoqués par le processus de l'information telle qu'elle est diffusée quotidiennement.

Ce serait cependant abuser de la candeur que s'en tenir à ce premier degré. L'intensité du choc ne peut qu'apparaître comme désirable quand il s'agit de frapper les imaginations, de capturer l'attention, d'obtenir un nombre satisfaisant de lecteurs ou de télé-spectateurs. Des images particulièrement impressionnantes, des formules brutales et excessives : autant de facteurs dont les moyens dits d'information font un usage indiscret. Il y a quelques décennies, l'expression en usage était "quête du sensationnel". Spectaculaire a remplacé sensationnel depuis. Chacun sait de quoi il retourne : de la diffusion des représentations les plus agressives. Deux registres sont exploités de manière préférentielle : le morbide poussé jusqu'à l'insoutenable des corps martyrisés ou décomposés, l'obscène exaspéré jusqu'aux pornographies les plus crues et, à l'occasion, les plus cruelles. Dans ces cas, le mot choc paraît faible : il s'agit d'une industrie rationnelle du traumatisme qui, pour leur plus vif plaisir, inflige des volées de coups à ses consommateurs, victimes consentantes. Est-ce actualiser à l'excès la pensée de Benjamin que lui adjoindre ces commentaires d'aujourd'hui ? Ce que devient l'information à partir de la Première Guerre Mondiale ne diffère que par des détails techniques de qui est infligé au citoyen occidental actuel. Des hebdomadaires publient, dimanche après dimanche, une chronique de l'horreur où les seuls textes sont les communiqués officiels de l'état major et les images les photographies que prennent les soldats, stimulés par les concours bien dotés que les journaux organisent afin d'obtenir les clichés les plus frappants. Semaine après semaine, dans *Le Miroir* ou *L'illustration*, pour s'en tenir au cas français, à partir du début de 1915, la course à la violence visuelle s'engage : il faut des bombardements en direct, des hommes vus à l'instant où la balle mortelle les atteint, des entassements de cadavres, des civils

torturés, des ruines : ce qui est depuis lors l'iconographie de tout conflit moderne se constitue alors, grâce à des reporters amateurs qui, pour mieux photographier, photographient la mort de leurs camarades et, pour ainsi dire, la leur. Dans cette production se trouvent déjà des chefs d'œuvre, remarquables par leur composition, leur tragique, leur intensité symbolique : ce que recherchent les reporters professionnels durant la guerre d'Espagne comme dans les conflits les plus récents. "Choc" est le terme approprié, choc d'autant plus brutal que l'amélioration des techniques permet une accélération de la diffusion des images qui accroît leur pouvoir émotionnel : c'était hier à Bagdad, c'est aujourd'hui dans votre journal. Et, du reste, c'était dès hier soir sur les écrans. Qui résisterait à pareille attraction ? Qui ne serait "aux aguets" pour ne rien manquer du spectacle de l'information ?

Benjamin, s'appuyant sur Proust et Freud, choisit de nommer la capacité d'accueil et de traitement de telles informations "mémoire volontaire". On dirait plutôt aujourd'hui "mémoire obligatoire", tant il est clair que nul ne saurait se tenir à l'écart de l'afflux des données (vraies ou fausses, la question n'est que secondaire) et qu'il faut les connaître. Ainsi peut-on tenir pour assuré que, dans une société occidentale actuelle, tous les citoyens d'une nation ont, à peu près, les mêmes images en tête, les mêmes connaissances en mémoire, dans la mesure où ils dépendent tous du même approvisionnement et éprouvent les effets tyranniques de la même accoutumance. Pour dire la chose de façon plus triviale, la dictature du "JT" opère à merveille et nul n'a plus même l'idée de s'en plaindre. L'industrie du choc fonctionne à plein régime et nul ne peut prétendre lui échapper. La mémoire est commune - ce qui reconduit aux réflexions par lesquelles on a commencé, à propos de l'organisation d'une mémoire historico-touristique non moins commune. Conformément à l'hypothèse avancée par Benjamin, il ne reste de la mémoire involontaire personnelle que des bribes et le regret.

A moins que la réflexion, se fondant sur l'expérience contemporaine, puisse aller plus loin. Et si ce que l'on a nommé "mémoire obligatoire" se résolvait en amnésie ? Un excès de coups fait perdre la mémoire. Un excès de chocs ne produit-il pas une conséquence identique ? Il faut l'admettre, car on ne saurait s'expliquer autrement que le spectateur - le fait a été plusieurs fois observé ironiquement par Guy Ernest Debord - ne s'alarme pas des contradictions qui, d'un jour à l'autre, font que les informations se démentent, ou que des sujets disparaissent, ou que des situations s'inversent, sans que l'on puisse savoir comment et pourquoi. Un jour, telle offensive d'une armée serait suspendue et sur le point de s'ensabler dans le désert. Le lendemain, l'attaque devient foudroyante et parcourt en peu d'heures une distance qui, la veille, semblait ne pouvoir être franchie qu'après des semaines. Chaque fois, des images convaincantes ont été fournies en manière de preuve, preuve de l'enlèvement ou preuve de l'accélération. Qu'il y ait eu manipulation de l'information - intoxication pour dire la chose

crûment - est la moins malveillante des explications qui viennent à l'esprit. Mais peu importe, du moment que la dose quotidienne a été injectée : on ne se souvient pas, on n'a pas besoin de se souvenir, on n'en a pas besoin. Il n'est sans doute pas nécessaire d'aller prendre d'autres exemples récents, non plus en Irak, mais en Algérie, en Russie, en Bosnie ou ailleurs. L'information procède par chocs successifs, dont chacun doit avoir la puissance d'effacer le précédent : c'est un feuilleton quotidien qui obéit à cette étrange loi que l'épisode d'aujourd'hui remplace et annule celui de la veille, auquel il peut n'être que très vaguement relié. Cette règle n'est probablement pas nouvelle, si l'on en juge à nouveau d'après les hebdomadaires de la Première Guerre Mondiale. Ils ont reproduit des communiqués menteurs, ils ont inséré des bobards patriotiques absurdes et les illustraient de photographies réputées sincères et authentiques, tout ceci sans que les lecteurs manifestent quelque lassitude d'être aussi grossièrement leurrés. Pire : on finirait par supposer que non seulement ils admettaient aisément d'être ainsi dupés, mais qu'ils le souhaitent, afin que l'information soit conforme à leur désir. Qui oserait affirmer, aujourd'hui, qu'il en va autrement et que nous nous accommodons d'autant plus volontiers d'"actualités" douteuses qu'elles apaisent nos craintes et satisfont nos appétits. Sachant que l'occident domine de façon presque absolue le système de la communication, il est aisé d'en déduire qu'entre nouvelles et fables, la distance est souvent faible.

Ainsi considérée, l'industrie de l'information se définit donc comme un système commercial et politique fondé tout à la fois et inséparablement sur le choc et l'oubli. La mémoire est habituée à subir un bombardement régulier - le stade de la mémoire "volontaire" ou "obligatoire" - et à y répondre par l'oubli - le stade que l'on dira de "l'amnésie régulatrice". Il n'y a là rien qui diffère profondément des réflexes sur lesquels se fonde l'économie de la surconsommation : il faut des articles sans cesse neufs et périmés aussi vite que possible. Quelques jours après la prise de Bagdad, il est grand temps de passer à autre chose, de peur que la lassitude ne naisse de la répétition, tout comme, passée une saison de minijupes, il est temps de décider que la mode est au-dessous du genou : simple question de séduction et de marché.

On doit à Robert Smithson une formule parfaite pour nommer ce phénomène d'amnésie instantanée et d'extériorité déréalisante. En 1966, à propos des salles de cinéma et du conditionnement du spectateur, il écrivait : "Le temps est comprimé ou suspendu à l'intérieur des salles de cinéma, ce qui met le spectateur dans un état anthropique. Passer du temps dans une salle de cinéma, c'est faire un "trou" dans sa propre vie."⁽⁴⁾ Les vies actuelles sont percées d'innombrables trous, par lesquels le temps, le passé, le présent s'écoulent comme de l'eau ou du sable.

⁽⁴⁾ Robert Smithson, "L'entropie et les nouveaux monuments", trad. Cl. Gintz, Robert Smithson, RMN, 1994, p.165. Pour une analyse du texte: Jean-Pierre Criqui, *Un trou dans la vie*, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 101-112.

Narcisse vidéaste

A l'analyse du déclin de la mémoire involontaire telle que Benjamin l'a fondée, il faut aujourd'hui ajouter un élément qu'il n'a pas considéré - ou du moins auquel il n'a pas jugé nécessaire d'accorder une importance majeure quoique l'amorce de l'argument se trouve dans la lecture du Baudelaire. Il s'agit de l'alliance, désormais absolue, de l'industrie, de la technologie et du narcissisme. Ce que Baudelaire a caricaturé - la ruée de la société sur la photographie, "comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal"⁽⁶⁾ -, il y aurait désormais matière à en faire une satire bien plus énorme encore, alors qu'avec une troublante discrétion historiens et sociologues de la photographie, du cinéma et de la vidéo s'en avisent à peine. L'industrie a mis à la portée de l'immense majorité la possibilité d'enregistrer des images de sa vie, de les publier éventuellement ou de se regarder sur le même écran de télévision où, tout à l'heure, passaient les actualités. "Vous en rêviez, Sony l'a fait". Quoi ? Des caméras légères, peu encombrantes et d'un emploi facile, si facile qu'il devient presque impossible de rater le reportage de Noël, celui des vacances et celui, plus intime, des étreintes conjugales exécutées selon les codes appris du cinéma X. Dans les appartements, dans les pavillons, les cassettes s'accumulent, à moins que le numérique ne permette de conserver ces séquences sur le disque dur de l'ordinateur familial - dans sa mémoire. Les chiffres apprennent que le matériel nécessaire à ces spectacles tient, dans le budget des ménages français, une place considérable, aussi considérable que l'achat et l'entretien du téléviseur et du magnétoscope.

Au regard de cette évolution technologique et économique, le "ça a été" dont Barthes a écrit les charmes - l'aura - dans *La chambre claire* relève d'une époque et de conduites disparues. La vie de chacun et de tous se convertit, grâce à chacun et à tous, en images indélébiles et irréfutables, promenades, dîners, matchs, fêtes. Le narcissisme est satisfait instantanément et à bon marché, bien mieux que Daguerre ne l'avait pu, car son invention exigeait la compétence d'un photographe spécialiste, du temps, des précautions et le regard de l'autre - le photographe précisément - sur ses modèles. Cette distinction n'a plus cours : plus de modèles, puisque le modèle et le vidéaste sont liés par l'amour, l'amitié ou le sang. Plus de distance donc, et non plus d'embarras. Il n'est aucun moment de la vie la plus quotidienne qui échappe à l'enregistrement pour quelque raison de moralité et de pudeur. Le narcissisme, en devenant automatique et privé, a pris sa plus large extension. Baudelaire l'envisageait, dès 1859 : "l'amour de l'obscénité qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire". En écrivant *La pornographie* et *La seconde main*, Alain Fleischer a récemment repris la démonstration à partir de pratiques actuelles de la photographie.

Qu'est-ce à dire ? Que, désormais, la vie intime s'inscrit sur des

⁽⁶⁾ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes, Seuil, 1968, p.395.*

bandes ou des disques durs et que la mémoire des événements personnels est transférée sur ses supports. Dans l'album de photos familiales, il était possible de reconnaître, avec Barthes, un objet de nostalgie et de méditation dont les clichés, à commencer par les plus médiocres, étaient susceptibles de provoquer une éruption de souvenirs, ne serait-ce que parce que ces images immobiles et incomplètes appelaient des narrations qui les expliquent, les situent, les prolongent, les commentent. Une photo peut - pouvait - stimuler la mémoire involontaire. Une vidéo la comble, au sens d'obstruer. Il n'y a rien à ajouter puisque la machine a capté les expressions, les mouvements, la lumière, les couleurs, les sons, les paroles, le temps même de l'évènement, restitué dans son exacte durée. A quoi bon se souvenir puisque le fait est conservé tel quel, intact ? Et aussi clos sur lui-même, fossile parfait, empreinte complète alors que la photographie, par ses manques, se condamne à l'incomplétude et, pour dire la chose d'un mot qui prête à confusion, à l'abstraction du motif qu'elle représente dans un noir et blanc artificiel, dans une fixité artificielle, dans un cadrage découpé par quatre lignes droites.

Ici, c'est la mémoire dans sa forme la plus rudimentaire qui se trouve attaquée : la mémoire autobiographique ou familiale, celle qui, auparavant, s'élaborait et se transformait au fil de récits qui avaient toute chance de tourner à la légende. Alors que les cassettes, les dossiers ne se transforment pas : la plasticité de la mémoire humaine est l'une des seules capacités qui leur fasse défaut. Aussi, désormais, plutôt que de raconter, on projette et on diffuse. (Qui n'a pas subi, d'un couple de voisins ou d'amis l'accablante séance des images rapportées d'un voyage - organisé naturellement - dans quelque contrée exotique ? Qui n'a pas été alors subjugué et atterré par ces images, tellement conformes à celles des catalogues des agences touristiques, à celles des cartes postales ou, pour les plus ambitieuses, aux clichés des "beaux livres" et albums à offrir en fin d'année ?) Pas de risque d'erreur, pas d'imprécision : l'impeccable fidélité mécanique accomplit son labeur. Les réglages sont programmés, les contrastes calculés par un micro-ordinateur. Il suffit de faire confiance au système. La société narcissique est celle de millions d'amateurs confiants - à juste titre - dans les qualités de leurs appareils et qui filment. A supposer que l'on puisse encore employer ce terme quand il suffit d'appuyer sur "on" sans la moindre mise au point, sans la moindre mesure des contrastes, sans la moindre réflexion sur l'image (pour ne rien dire de son montage ultérieur). Une seule comparaison se présente : avec les dispositifs de vidéosurveillance des parkings, des aires d'autoroute ou des supermarchés.

L'art du pillage - avec un apologue

On dira que ce cynisme insultant et ces réflexions n'ont que peu de rapports avec les activités artistiques.

Ceci est exactement l'opinion qu'il faut repousser - affrontement

dans lequel la mémoire est un enjeu essentiel. Selon que l'on admet qu'elle ne vit plus qu'au rythme des chocs et de l'oubli ou que l'on combat cet émiettement, il en va de conceptions antagonistes. Ces conceptions qui ne touchent pas uniquement à l'art, mais à une philosophie, ou une morale, ou une politique : la philosophie, ou la morale, ou la politique du singulier quand, obstinément, méchamment, violemment, il refuse de s'abolir dans un ordre général, celui du plus grand nombre. L'exposition *De mémoires* a été imaginée selon cet unique principe : démontrer que toute mémoire n'est pas encore tombée sous la dictature de l'uniformité et de l'amnésie, que toute mémoire "involontaire" n'est pas morte, qu'elle est encore en vie. Si une citation tirée des *Cahiers* de Valéry a été placée en exergue, il ne faut y voir ni coquetterie érudite, ni même prédilection particulière pour cet auteur, mais l'effet d'une autre cause : Valéry n'a de cesse d'établir et de rappeler que la mémoire est vie - que non seulement elle est nécessaire à la vie de l'esprit, mais qu'elle est le lieu de cette vie même. Et plus que le lieu : la nourriture et la condition nécessaire.

A ce point de ce texte, on prendra la liberté - puisque c'est de liberté qu'il s'agit essentiellement - d'insérer une sorte d'apologue, qui, en d'autres circonstances, fournirait la matière d'une nouvelle.

On supposera donc deux hommes qui, auparavant inconnus l'un de l'autre, font connaissance de la plus étrange façon. Dans une campagne, dans un champ, ils se trouvent face à face sans s'être aperçus jusque là parce qu'ils marchent le visage et le dos penchés vers la terre. Le paysage, les lointains, les cieux, ils n'en ont aucun souci. Leur attention se voue à l'étude minutieuse de ce sol, de ces mottes, de ces traces qu'ils scrutent. Tous deux cherchent des fossiles - ou des vestiges, dont l'ancienneté importe peu. Qu'on les imagine préhistoriques ou médiévaux est sans conséquence. Il suffit qu'ils prospectent et qu'une identique passion les ait conduit sur ce terrain, ce jour-là, afin d'y rechercher des coquillages, des pointes de flèche ou des monnaies de bronze.

Ils se voient à l'instant de se cogner de l'épaule. Leur présence en cet endroit, leur attitude et, plus encore, le fait même qu'ils aient pu rester si longtemps sans se voir : ces indices suggèrent à chacun que l'autre est ici pour les mêmes raisons que lui-même. Ils ne peuvent faire moins que se saluer et se parler. Peut-être se montrent-ils réciproquement leurs découvertes, au risque de susciter l'envie et la colère. Pour quelque raison, soit que leurs trouvailles leur semblent d'égal intérêt et d'égal mérite, soit que leurs caractères les préservent de la jalousie et du ressentiment, leur conversation ne cesse pas aussitôt. La curiosité exige de chacun qu'il sache qui est l'autre et, conscients tous deux de la violence de cette curiosité, ils tombent d'accord pour la satisfaire immédiatement. Il apparaît alors que l'un ramasse les coquillages, les pointes de flèches ou les monnaies de bronze au nom de l'archéologie, afin de dresser une carte, afin de dater un gisement. Et que l'autre, qui a l'impudence de l'avouer, ne peut

se réclamer d'aucune science. Le premier collecte pour savoir, pour classer, pour ranger. L'autre collecte pour trouver, pour toucher, pour s'émouvoir. L'opposition des caractères serait-elle poussée à son comble, on dirait que le premier est conservateur de musée, le second pilleur de sépultures. Il est inutile d'aller plus loin. L'apologue est sans équivoque, sa légende sans aucune ambiguïté.

Les conservateurs, de nos jours, sont, de très loin, les plus nombreux et les plus puissants. Ils écrivent des inventaires, ils composent des catalogues. Les pillers de sépultures, poursuivis pour leur mauvaise réputation, s'ils écrivent, ce sont des romans ; s'ils composent, ce sont des histoires entêtantes. Pour eux, un fossile, une pointe de flèche, une monnaie de bronze est un don du hasard et le premier élément d'un monologue ou d'une vision. Ils contribuent peu au progrès des sciences historiques. Que la création artistique n'ait pas encore disparu dépend d'eux, de leurs fantaisies, de leurs activités immorales. Quand ils vont dans les musées, ils gardent, sous des airs généralement corrects, leurs habitudes de voleurs. Ce qu'ils emportent trouve aussitôt place dans un cabinet de curiosités dont ils ont seuls la clé : leur mémoire. Capture, appropriation : ce sont les deux premières opérations auxquelles ils consacrent une partie de leur temps. Ils ne vivent que grâce à elles.

(Ici trouverait place un commentaire sur les analyses qui, ces dernières années, ont été faites des collectionneurs, pour s'étonner qu'elles passent vite sur la notion d'appropriation : celle-ci a pour but de faire changer de nature un objet - ou un être si l'on se souvient que les relations sexuelles sont de l'ordre de la possession et du don. Dans la langue française ancienne, les amants et - éventuellement - les maris possèdent les femmes, les font leurs. Pour en revenir à Valéry : "Les derniers dons, les doigts qui les défendent..." La pénétration par le mâle n'est cependant que l'une des formes de l'appropriation sexuelle, au même titre que l'absorption par la femelle, absorption qui peut aller jusqu'à la dévoration et qui est alors l'appropriation définitive et mortelle. On passerait des pages à traquer les connivences entre collection, appropriation et possession physique. Une séductrice est une "collectionneuse d'hommes". Et les pillers de sépultures commencent par les violer. Naturellement.)

Tout ceci pour rendre aussi sensible que nécessaire la différence entre la mémoire qui conserve et celle qui relie. La première procède par classifications immuables, la deuxième opère par associations mouvantes. La première agit par classes et catégories cohérentes. La seconde assemble des données hétéroclites, telles qu'une odeur puisse déterminer un récit, l'apparition d'un visage, le rappel d'une musique. La première, quand un élément nouveau lui parvient, détermine le point où il doit se tenir, à proximité d'autres éléments de même nature. La seconde se modifie, s'adapte, invente une ou plusieurs relations. Ou, pour dire la chose plus simplement : il est une mémoire ordonnée, qui relève de l'archive, et une mémoire désordonnée, qui relève de la création - qui est la condition

nécessaire de toute création, si l'on suit Valéry quand il écrit : "L'esprit n'est possible que par le désordre de la mémoire. Grâce à ce désordre, à la rupture du lien chronologique, de nouvelles distributions sont possibles chez l'homme."⁽⁶⁾ Laquelle affirmation renvoie à cette autre, non moins essentielle dans les *Cahiers* : "Notre esprit est fait d'un désordre, plus un besoin de mettre en ordre."⁽⁷⁾ Ce désordre est à la fois le premier caractère de la mémoire "involontaire", la condition du fonctionnement de celle-ci et la condition de la vie de l'esprit. Valéry s'emploie ainsi à comprendre tantôt comment se forment des "blocs" de mémoire qui demeurent à peu près inchangés et tantôt comment des connexions nouvelles s'établissent. D'un côté il observe des phénomènes de "retour régulier" tels qu'il en conclut à la présence d'associations invariables - ou du moins peu susceptibles d'altération. De l'autre, il veut saisir comment "une déformation qui a eu lieu dans un système devient une liaison, une partie du système - une pièce ou organe."⁽⁸⁾ A défaut de décrire ces phénomènes peut-être insaisissables, il parvient à des esquisses de définitions, dont celle-ci : "la mémoire n'est pas une conservation quantitative - c'est un prolongement de l'être, une modification du champ /territoire /où l'être est possible. Ce n'est pas le même être qui se souvient - mais un nouveau chemin pour un nouvel être. La conservation au contraire implique le même être et la même empreinte."⁽⁹⁾

Le conservateur est le "même être" stable et le pilleur le "nouvel être" mobile qui espère que chaque découverte l'affecte et le change. La mémoire organisée est l'apanage du premier, la mémoire volontaire anime le second, serait-ce à son insu.

Ce qui pourrait s'écrire autrement : il n'y a rien à attendre de l'ordre, rien que des récitations, des récapitulations, des inventaires. Seul le désordre est fertile et peu importe de quel nom une époque le désigne, inspiration, mystère ou inconscient.

Détour par Breton

André Breton était de l'espèce des pilliers. Et si c'était là l'une des raisons de la crise d'hystérie collective qu'a provoquée la vente aux enchères de ce qui restait de ses biens ? Durant cette période, des lettres ouvertes, manifestes, pétitions, suppliques et diatribes ont été publiées, orages d'arguments et d'opinions contradictoires. Que se passait-il, en public ? La liquidation d'une liberté. Breton a été, dans la première moitié du XX^e siècle de ceux qui, avec un mépris souverain des catégories, ont pratiqué l'art de l'association imprévue et de l'appropriation productive - poétique. Une œuvre, un objet entrant dans la collection de Breton, c'était comme une impression, un événement pénétrant dans une mémoire individuelle : il en était changé, elle en était changée. Lui devenait l'un des pôles d'une circulation électrique imprévisible. Il n'existait plus solitairement, dans l'isolement de la pièce unique : il était pris dans des relations, des

⁽⁶⁾ Paul Valéry, *op.cit.*, t.1, p.1238.

⁽⁷⁾ *Id.*, p. 1016.

⁽⁸⁾ *Id.*, p. 1215.

⁽⁹⁾ *Id.*, p. 1221.

correspondances, des parentés. Et, simultanément, le réseau de ces derniers se trouvait modifié par son irruption, de même qu'un nouveau souvenir est susceptible d'affecter, par résonances et proximités, d'autres souvenirs. Aucune cartographie ne permet plus de soupçonner quelles liaisons s'étaient établies, de quel poids d'autobiographie et de songe pesait chaque pièce de cette architecture flexible et adaptable. Ces connexions, la densité de chaque œuvre et sa situation, c'est à peine s'il est encore possible de les supposer, au risque d'introduire une logique banale là où aucune logique commune n'intervient. Il n'est pas plus possible de prétendre reconstituer la mémoire de Breton, qui, en appelant à l'écriture automatique et au rêve, a décidé de se fier aux moins contrôlables des procédés mentaux.

Or, aujourd'hui, ce n'est plus l'écriture qui serait automatique : c'est le comput impeccable des calculatrices qui, automatiquement, font leurs opérations. Quant au rêve, il a été affirmé au cinéma à grand spectacle et à ses succédanés télévisuels, aux firmes qui n'hésitent pas à se nommer Dreamworks afin de déclarer plus effrontément que, désormais, le cerveau de l'enfant ne saurait produire de songes sur lesquels elles ne seraient en droit d'exiger leur pourcentage au nom du copyright. Quant à la mémoire, on l'a dit, elle appartient aux fabricants de logiciels et aux administrateurs des loisirs et du tourisme. La vente Breton aura donc été une normalisation réussie. Réussie parce que chaque objet a désormais sa valeur financière propre, alors qu'auparavant, rue Fontaine, toute valeur dépendait d'un ensemble. Réussie parce que nombre d'œuvres ont rejoint des musées, où, évidemment, elles doivent obéir aux typologies usuelles, les masques à transformation au département ethnologie, les tableaux au département art moderne, les manuscrits dans des bibliothèques. *La liberté* de Breton a ainsi été méconnue et niée, y compris par ceux qui ont agi par piété admirative et devoir patrimonial.

Il se peut que quelques uns des protestataires aient suspecté l'enjeu de cette affaire, qui n'était pas que tel manuscrit ou tel tableau ne puisse quitter le "territoire national", comme on dit, mais que demeure encore possible pour un homme tel que Breton de ne pas relever de la loi commune et de se constituer une collection "involontaire" au sens où Benjamin emploie l'adjectif : une collection fondée sur l'expérience singulière et non sur l'application d'un système, quel qu'il soit. Il se peut aussi que l'époque actuelle se prenne d'engouement pour le surréalisme parce qu'elle le sent incompatible avec ce qui la constitue, l'exploitation de masse, l'effacement de toute curiosité particulière sous le poids irrésistible de l'industrie du spectacle. Engouement tardif, nostalgique, impuissant - rien de plus que l'expression d'un profond regret et d'une faiblesse qui n'a qu'un passé pour refuge.

L'un des derniers textes de Benjamin qui ait été imprimé de son vivant, au printemps de 1940, portrait sur l'ouvrage de Georges Salles *Le regard*. Après avoir indiqué ce qui, à ses yeux, rapproche Salles de Proust, Benjamin cite ces phrases du

Regard : "Tout œil est hanté, le nôtre aussi bien que celui des peuplades primitives. Il façonne à chaque instant le monde au schéma de cosmos." Benjamin commente : "Il y a chez Riegl, le magnifique historien des arts mineurs dans la décadence romaine, des lumières semblables."⁽¹⁰⁾ Dans une lettre à Max Horkheimer de mars 1940, il admet du reste volontiers que sa conception de l'aura lui semble presque identique à celle qu'il découvre, à demi mot, chez Salles.

Un œil hanté, un cosmos individuel : c'est en effet de cela qu'il s'agit. Ces propriétés, Breton les avait portées à leur plus haut degré d'accomplissement. La vente a mis un terme à l'aventure, qui, de toute façon, ne pouvait survivre au poète. Mais certains mouvements de colère semblent indiquer qu'il demeure encore des individus qui refusent l'aliénation du goût personnel par l'uniformisation et le rangement. De cette aliénation, l'agent le plus puissant est l'esprit de musée. Aussi note-t-on avec intérêt que, depuis plusieurs années, les cabinets de curiosités intriguent. Ces cabinets étaient des anti-musées par anticipation, avec leur éclectisme facétieux, leur mélange de faux et de vrai, leurs sous-entendus astrologiques ou symboliques, leur amour de l'étrange et du surnaturel. Trésors, mais trésors en désordre, leur disposition obéissait à la fantaisie du prince ou de son architecte, aux hasards des fouilles et aux surprises des explorateurs. Ce par quoi ils ressemblaient de très près à la mémoire involontaire - la seule qui nous intéresse.

La seule qui puisse être véritablement créatrice, par ses connexions, ses dérivations, ses oublis et ses inventions.

Création/Standardisation

L'époque actuelle fait grand usage du mot création, à des fins de publicité et de propagande habituellement. Ce qui ne signifie pas - tout au contraire- que l'on sache mieux aujourd'hui comment la dite création s'accomplit. Il semble même que cette interrogation ait perdu de son attraction. Bien peu de livres s'y intéressent encore, le plus grand nombre étant captivé par la réception, étudiée d'une manière ou d'une autre, historique ou statistique. Il est vrai que ce sont là des travaux beaucoup plus simples et qui garantissent à ceux qui s'en chargent de parvenir à des conclusions. Alors que la création... Depuis combien de temps n'en parle-t-on plus que comme d'une évidence ? On dit le "processus créateur", comme si cela devait suffire.

Dans le champ de l'art contemporain, cette manière de régler le problème en l'ignorant va de pair avec quelques habitudes de pensée. Après la décennie de l'expressionnisme abstrait, soit à la fin des années 50, toute conception de l'art qui aurait fait appel à quelque intériorité, à quelque archéologie mentale est devenue insupportable - sans doute parce que l'expressionnisme abstrait lui-même et le surréaliste d'après-guerre ont abusé du recours à l'inconscient, à la pulsion, au geste. S'il est un point commun entre pop art, minimalisme et conceptuel, il se situe là : dans la

¹⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 419.

conviction rarement énoncée tant elle paraissait aller de soi que la création artistique procède selon un ordre logique, de l'idée à l'objet, lequel objet est l'application d'une réflexion, la forme visuelle d'une notion, la mise en œuvre d'une démarche théorique critique. Des modèles ont été fantasmés : le savant, l'ingénieur et, plus récemment, le sociologue et le directeur des relations humaines (DRH en abrégé). Issus des mondes scientifiques et professionnels, ces figures modernes considérées comme idéales se sont substituées à la vieille figure de l'artiste du type "beaux-arts", au rapin romantique, à l'artiste "inspiré" ou "génial". La réaction était assurément saine quand, dans la première moitié du XX^e siècle, elle mettait un terme à l'autorité rhétorique de mythologies galvaudées et simplistes, apologies de l'artiste en visionnaire et en mage. Mais ce contre modèle s'est à son tour changé en stéréotype et en norme, processus accentué par l'enseignement répandu dans les écoles d'art. S'est constitué ainsi le stéréotype de l'artiste contemporain professionnel, "professionnel de la profession". Il doit être porteur de "projets" ; susceptible de les organiser (ce qui sous-entend que ceux-ci soient de l'ordre du verbalisable et de l'explicite) ; apte à gérer la "production" ; et tout aussi capable de les commenter ou de les faire commenter dans les règles à la mode. Il suffit de prêter attention de ce vocabulaire pour s'apercevoir qu'il emprunte essentiellement à celui de l'industrie, des laboratoires ou des conseils d'administration.

Ce changement a été rendu possible par la conjonction de plusieurs facteurs. La primauté du discours programmatique et justificatif est l'une des plus visibles de ces causes, d'autant plus puissante que, dans les années 60, ces discours avaient pour objet la déconstruction critique de l'activité artistique, l'énoncé de principes et théorèmes, la définition de l'art comme activité autonome séparée de toute considération d'une autre nature. Le ton ne peut être alors qu'à la proscription de toute "impureté" personnelle ou accidentelle : "La seule tâche pour un artiste véritable, la seule peinture à faire, c'est la peinture d'une toile d'un format unique - selon un même projet et un même moyen formel, une même couleur monochrome, une même division linéaire dans chaque direction, une même symétrie, une même texture, un seul mouvement du pinceau à main levée, selon un même rythme, de façon à tout fondre dans la dissolution et l'indivisibilité, à fondre chaque toile dans une uniformité et une non irrégularité générales. Ni lignes, ni motifs, ni formes, ni compositions, ni visions, ni sensations, ni impulsions, ni symboles, ni signes, ni empâtements, ni décorations, ni couleurs, ni représentations, ni plaisir, ni douleur, ni accidents, ni ready-made, ni objets, ni idées, ni relations, ni attributs, ni qualités - rien qui ne soit l'essence même de l'art."⁽¹⁾ Dans un système de ce type, qu'il soit énoncé par Ad Reinhardt, Clement Greenberg, Donald Judd ou tel autre, la création se confond avec la réalisation d'un article standardisé et, à court terme, la question de l'identité de l'exécutant n'a plus qu'une importance secondaire.

On pourrait à l'occasion s'interroger sur le transfert du mode

⁽¹⁾ Ad Reinhardt, "L'art en tant que tel", *Art International*, VI, n°10, 1962; in *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997, p.890.

industriel du monde de l'industrie des biens de consommation à celle des biens culturels : qu'il s'accomplisse avec une particulière énergie aux Etats-Unis dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce fait pourrait n'être pas rapport avec le triomphe, dans le même pays, de la rationalisation technicienne capitaliste appliquée à la fabrication d'objets en série. Le minimalisme, qu'il s'applique à des surfaces bidimensionnelles ou à des volumes, exige la même neutralité de l'exécution, la même perfection des constructions, l'emploi de matériaux - métaux, néon, verre - qui servent à l'automobile ou l'aéronautique, les mêmes usinages et polissages, la même splendeur du neuf et de l'intact. On ne s'étonnera pas non plus de la présence proche de l'architecture - devenue le plus souvent affaire d'ingénieurs de la construction, de l'urbanisme et du social et vouée à l'édification de monuments à la banque et à l'industrie lourde⁽¹²⁾. A l'évidence enfin, la pratique de la répétition et de la sérialité va de pair avec cette conception, d'autant plus que la répétition est, le plus souvent, répétition d'un dispositif simple - les rayures de Buren, le monochrome blanc de Ryman, le carré, le cube de Sol Lewitt. De telles œuvres ont été faites en toute conscience, selon des programmes raisonnés qui ne laissent plus guère à examiner que leur logique et leurs arguments. Dans les années 70, les artistes - Robert Morris, Bruce Nauman, Chris Burden et Robert Smithson aux Etats-Unis, Christian Boltanski et Alain Fleischer en France - qui, chacun selon sa ligne de contestation, n'obéissaient pas à cette norme ont eu à subir les conséquences de leur liberté d'action et de pensée.

Dans un tel contexte idéologique et économique, il est clair que l'idée d'une création singulière et peu dirigée ne peut qu'apparaître comme archaïque, dans le meilleur des cas. Non qu'elle ait disparu : mais, selon les usages de la société contemporaine, elle a été reléguée dans la sphère du spectacle dit culturel. Ainsi des masses d'ouvriers spécialisés, de cadres moyens et d'ingénieurs informaticiens sont-elles incitées à communier dans le culte des "génies incompris" du passé - à commencer par Vincent van Gogh, victime en son temps de la même normalisation bourgeoise qui, toute puissante depuis, le récupère sans hésiter. Le "créateur" est un fou malheureux - Vincent à l'oreille coupée, Vincent à l'asile - ou un monstre inquiétant - Picasso qui fait pleurer les femmes, Picasso qui change tout le temps de style. Il est proposé à l'étonnement et l'admiration des foules, comme un phénomène qui appartient au passé et /ou à l'anormalité : les dites foules sont impressionnées, distraites ou subjuguées, elles achètent des reproductions et reviennent ensuite de bon cœur à leurs emplois sans surprises. Brièvement, elles ont rendu hommage à la liberté. Elles peuvent retourner à leur servitude et devant leurs écrans.

⁽¹²⁾ A son terme, le raisonnement suggérerait que le minimalisme est l'autre forme du réalisme capitaliste - l'autre avec le pop art naturellement. Ce que confirmerait par exemple une comparaison entre le minimalisme nord-américain et nord-européen et l'arte povera, qui conserve des pratiques bricoleuses et artisanales pré ou anti capitalistes. Mais ce serait sans doute aller trop loin dans l'analyse idéologique des mouvements artistiques, une analyse qui n'est guère dans les habitudes actuelles de la critique.

Questions sans réponses

Quatre décennies après les textes emblématiques de Reinhardt et Greenberg, on aurait peine à soutenir que la compréhension des processus des créatifs se soit approfondie et qu'elle soit devenue - redevenue plutôt - l'une des préoccupations des historiens de l'art, des esthéticiens ou de la critique. Le modèle en cours depuis plusieurs décennies, s'il a cessé d'être dominant dans les ateliers, le reste dans les amphithéâtres et les livres : c'est celui de l'autorité sans partage du discours programmatique. Le "faire", ses accidents, ses difficultés, ses obscurités n'intéressent pas - ou fort peu : qui s'en étonnerait puisque dans l'art des dernières décennies, il y a si peu de place pour l'accidentel, le subjectif, l'imprévisible ? Il appartiendra aux historiographes à venir d'établir comment une certaine manière de concevoir l'art a suscité une certaine manière de l'analyser et de nommer ceux qui ont joué un rôle déterminant dans ce processus d'influence - Michael Fried, par exemple. On ne peut en tout cas que mettre en rapport la négation de la création "involontaire" - comme Benjamin parle de mémoire "involontaire" - dans les pratiques artistiques et le désintéret des historiens pour cette question. Celui-ci est manifeste. Si l'on s'en tient au cas français, très rares sont les auteurs qui font exception et s'attachent à comprendre comment une forme peut advenir sur un papier, une toile ou un mur. Les psychanalystes eux-mêmes se sont détournés du problème de sorte que seul Hubert Damisch a continué la quête commencée par Freud, allant de Leonard à Piero della Francesca. Quant aux historiens de l'art, ils sont nombreux à préférer étudier la réception des œuvres, leur commerce ou leurs commentateurs - manières de considérer que l'œuvre existe déjà - pourquoi et comment ? - et qu'il suffit s'examiner ce qui se passe après son apparition. Ces travaux peuvent être pertinents, mais, même pertinents, ils se situent à l'aval de l'art, là où les difficultés peuvent se résoudre par la compilation, le catalogage et les statistiques. On en dira autant de la confusion, souvent pratiquée par un Gombrich, entre histoire de la création et attribution, comme si reconnaître une signature, prononcer un nom pouvaient favoriser la compréhension de l'objet - ces actes favorisent essentiellement son classement muséal et son estimation financière. Si l'on ajoute à ces éléments la propension marquée des spécialistes des époques anciennes à confondre la peinture avec un texte - que ce soit sur le mode de l'illustration, de la transposition, du symbole ou du rébus- et à prétendre tout expliquer d'une composition par l'application de principes narratifs ou allégoriques qui se justifieraient en fonction d'un code religieux, moral ou politique, la conclusion ne fait guère de doute : aujourd'hui et depuis plusieurs décennies, la création elle-même est exclue du champ d'investigation de ceux dont, a priori elle est la principale préoccupation et la raison d'être. A la méconnaissance des historiens répond - si l'on peut dire - celles des philosophes. Le débat qui a occupé, en France tout particulièrement, les professionnels des philosophies esthétiques a

démontré son étendue. Cette querelle a porté sur la définition de l'œuvre, - restrictive ou expansive ? -, sur les critères du jugement de goût et l'actualité de Kant et Hegel. Il n'a pas porté sur les modes opératoires de la création et, logiquement donc, les artistes ont été tenus à l'écart de ces colloques et publications dans lesquels leur fonction se bornait à celle de fournisseurs d'exemples. Le point extrême de l'incompréhension a été atteint quand on a lu l'un de ces philosophes - Rainer Rochlitz - expliquer que, les conceptions philosophiques de Beuys ou de Gris étant par trop élémentaires et contradictoires, on ne pouvait être surpris que les travaux qui en étaient issus soient de qualités très inégales. Sous-entendu : un système cohérent leur aurait garanti un niveau constant d'art. Sous-entendu non moins manifeste : les œuvres sont issues de systèmes abstraits qui les déterminent, les organisent et les légitiment.

Il se trouve que ce n'est pas tout à fait aussi simple que cela. Il se trouve que de telles thèses avouent leur indigence dès qu'elles sont mises à l'épreuve des faits. Il se trouve aussi que l'époque durant laquelle la conception de la création comme application a dominé l'art est révolue, épuisée pour avoir couvert trop de répétitions, trop de banalités. Se saisir de la notion de mémoire - avec tout ce qu'elle suggère de plasticité, de changements, de désordre - permet de réintroduire de la complexité et de l'incertitude là où il n'y aurait eu que déductions et principes fondateurs. Citer Valéry, se référer aux *Cahiers* plutôt qu'à tel ou tel essai de tel ou tel théoricien plus récent, cette incongruité délibérée obéit au même dessein : troubler le jeu afin de rappeler que, justement, la création est trouble et se refuse à toute explication trop simple - qui évacue le problème quand elle prétend y répondre. Ce que Valéry écrit de la poésie vaut pour d'autres arts : "Le vice des explicateurs est celui-ci : ils partent du poème fait - et ils supposent une fabrication qui partirait de l'idée ou résumé qu'ils se sont faits de l'œuvre après lecture. L'œuvre se traduit en un schéma intellectuel - qu'ils prêtent au poète - lequel est supposé le traduire en vers, en le conservant de son mieux - comme s'il faisait une composition scolaire - avec un plan ou une volonté d'expression fixe - tandis qu'en réalité, il ne cherche et ne doit chercher que ce qui lui semble efficace poétiquement à chaque instant. Toute analyse est vaine. C'est du reste l'instant qu'il faudrait considérer. Mais il faudrait d'abord le saisir."^[13]

Aussi Valéry n'avance-t-il que des hypothèses multiples et entrecroisées, qui font, si l'on peut dire, la part belle au hasard des mouvements et des associations. Une seule conclusion est incontestable : c'est qu'il ne saurait y avoir de définition, de formule ultime, d'équation essentielle. Le vocabulaire ne peut qu'être imprécis et évocateur à la fois. Les "esprits artistes" se distingueraient ainsi par leur sensibilité à "des relations entre les séries qui se croisent. Leur fécondité d'idées est souvent due à ce simple fait d'être sensibles à des voisinages ou croisements fortuits et capables de les utiliser pour des "créations", émissions, etc."^[14] Autre exemple : l'art, ce serait la "synthèse de la faculté d'observation immédiate, non secondaire mais

^[13] *Cahiers, op.cit.*, tome 2, p. 1054.

^[14] *Id.*, tome 1, p. 1009.

primitive, de la conception de l'homme, de la capacité combinatoire et logique - et de la plus intense individualité, particularité, sensibilité sensorielle et sentimentale"⁽¹⁵⁾. Ces phrases, ces énumérations inachevées ne donnent pas au mot création un sens arrêté. Aussi ne pourraient-elles que décevoir les esthéticiens.

Mais, aujourd'hui, leur mérite tient à cet inachèvement et à l'apologie du mouvement, de la fluidité, des passages et des liaisons : à une conception ouverte et dynamique de la création qui n'exclut aucun élément, qui ne croit à aucune préséance, qui ne fixe aucune méthode. Si, comme on peut le penser, le temps des systèmes est passé, si une rupture a eu lieu, mettant un terme à ce qui pourrait être désigné comme une période d'art théorique, il est temps de dire que par création artistique, on n'entend pas l'exécution d'un processus selon un schéma, mais une suite continue d'événements inséparables et inobservables et que rien n'est plus urgent que de se mesurer à la complexité de tels enchaînements, non pour les décomposer mais pour vérifier combien nous sommes loin de pouvoir prétendre les analyser.

Cette difficulté est commune à la mémoire et à la création, qui, toutes deux, ne peuvent être saisies par l'analyse que quand elles suspendent leur dynamisme pour s'arrêter un moment, l'une dans un souvenir ou une sensation, l'autre dans ce que l'on nomme une œuvre.

"Mon imagination n'est pas littéraire - écrit Valéry -, mais voici que mes moyens sont littéraires. Je conçois dans le monde où je n'ai pas d'organes, et je me meus dans celui où je ne vois pas. Tel, je ne conçois jamais d'œuvres. L'œuvre ne m'importe pas profondément. C'est le pouvoir de faire les œuvres qui m'intrigue, m'excite, me tourmente."⁽¹⁶⁾

De mémoires

Les œuvres dont la réunion s'appelle De mémoires ont, toutes et tous, des rapports avec ce qui précède, rapports directs ou indirects, évidents ou sous-entendus. Cette exposition n'a pas pour dessein de présenter un groupe, de défendre une esthétique, de circonscrire une tendance. C'est même tout le contraire. Elle a la prétention de s'excepter des habitudes qui dominent la plupart des expositions d'art contemporaine en ne se réclamant d'aucun principe unificateur : ni nationalité, ni génération, ni technique. Elle n'aspire ni la dignité de l'inventaire, ni à l'héroïsme de la monographie : c'est une exposition partielle et collective. Du cinéma, de la peinture, de la photo, du dessin, du son, des installations de grande taille et des papiers de petit format : elle cultive la variété des modes d'expression, avec cette conviction que le mode d'expression n'est pas en lui-même un critère et qu'aucun ne peut être déclaré actuel ou désuet au nom d'une quelconque téléologie du modernisme. S'il fallait néanmoins, énoncer la règle qui aurait présidé au choix, le responsable - qui se passerait volontiers du titre de commissaire, à moins qu'il ne

⁽¹⁵⁾ *Id.*, tome 2, p. 1048

⁽¹⁶⁾ *Id.*, tome 1, p. 243.

soit prononcé sur le ton de la dérision- pourrait s'en tirer en répondant qu'il a décidé de rassembler des artistes en se fiant à sa seule et propre mémoire : ils y tiennent une place telle qu'il ne pouvait faire autrement de concevoir l'exposition d'après ce qu'il a en tête. En ce sens, De mémoires mérite son titre : c'est une exposition faite en effet "de mémoire", d'après des souvenirs d'œuvres vues dans des biennales, des musées, des galeries et des ateliers.

Quant aux relations que chaque œuvre tisse avec les phénomènes mémoriels, quant à ce que chacune laisse voir ou soupçonner de sa création, il revient au visiteur de se prononcer seul et il serait indiscret de lui imposer une interprétation. Il est bien préférable qu'il vagabonde et accroche à ces travaux d'autres réflexions, d'autres sensations, d'autres souvenirs que ceux que leurs auteurs y ont cristallisés. C'est aussi par là que les œuvres elles-mêmes esquivent toutes les tentatives de classement qui leur sont infligées par des spécialistes en quête de typologies et de généalogies : elles vivent en se déplaçant sans cesse, car chaque regard sur elles posé les met en mouvement. Toute histoire, toute critique est essentiellement plastique instable, vouée à la réécriture et la recomposition, à l'image de ce monstre sous-marin rêvé par Lovecraft dont le corps en constante métamorphose se reforme si une explosion vient à le déchirer et, dans cette recomposition, invente une structure nouvelle - et tout aussi éphémère que celles qui l'ont précédée.

Tout au plus - et non sans scrupule -, peut-on se permettre de soutenir que l'exposition met en présence des relations à la mémoire et à la création telles que la réflexion se déplace de la mémoire historique commune vers des mémoires de plus en plus singulières et impénétrables. De la mémoire de l'histoire humaine - inhumaine plus souvent -, relèvent les peintures de Polke à propos de la Révolution Française comme à propos de la division de l'Allemagne et de ce que fut l'Europe coupée en deux ; et, tout autant, l'installation de projections, de voiles et de miroirs où Robert Morris rend visible la période de l'occupation nazie en France - gestapistes, collabos, résistants, tortures, dénonciations, combats, exécutions - ; et tout autant, la réflexion par la vidéo et la sculpture de Pascal Convert sur l'information, ses clichés, ses éclairs et ses silences, en Algérie comme ailleurs; et, tout autant, les photographies de Sophie Ristelhueber, tendues entre désastre et oubli. Ce qui ne signifie en rien que leurs œuvres doivent nécessairement être vues selon ce seul angle et qu'elles n'invitent pas à d'autres projections, à des transpositions.

A d'autres questions, sur la sélection des images par la mémoire personnelle, sur leurs transformations, sur les connexions qui s'établissent entre elles : autant dire à des questions qui bougent et vibrent dans les œuvres cinématographiques de Jean-Luc Godard - on pourrait à ce propos évoquer le souvenir indélébile d'une projection de JLG/JLG et de la voix qui dit que "tous disent la règle, ordinateur, T-shirts, télévision" et que "personne ne dit l'exception, cela ne se dit pas, cela s'écrit, Flaubert, Dostoïevski, cela se compose, Gershwin, Mozart, cela se peint, Cézanne,

Vermeer, cela s'enregistre, Antonioni, Vigo." Et, tout autrement, dans *Silent Movie* de Chris Marker, "cet état littéralement pré-historique de ma mémoire filmique" écrit-il. Et, tout autrement, dans le tressage de photos, de mots, de dessins, de couleurs dont, inlassablement, "hystériquement" dirait-il, François Rouan tend et détend, tisse et découpe, croise et entrelace les trames comme autant d'écrans translucides. Et, tout autrement, dans l'ironie désenchantée de la dépossession, dans la douleur de la perte du nom, dans les faux souvenirs d'enfance de Christian Boltanski, mémoire de bric et broc, identité falsifiée - parce qu'il faut bien avoir une identité, paraît-il, parce qu'il faut bien croire - ou faire semblant de croire en tout cas - à ces fictions réconfortantes, le moi et son autobiographie.

Celle-ci supposerait, pour se fixer, des récits et qu'ils soient doués d'une certaine stabilité, à défaut de l'être d'une certaine exactitude, évidemment invérifiable, évidemment improbable. Mais à quels récits se fier, à quelles descriptions faire crédit quand ils s'amincissent et s'évaporent, quand leur fluidité et leur évanescence les rendent spectraux et, bientôt, insaisissables ? Quelle confiance accorder à la mémoire, quand Marc Desgrandchamps peint ainsi, avec une méthode implacable et un calme inquiétant, sa débâcle et son effacement ; quand Vincent Corpet, d'une forme à une autre procédant par analogie sans que l'on puisse estimer le degré d'automatisme de l'enchaînement, projette sur la toile des suites de corps, d'objets, de scènes, fragmentaires, inexplicables, obsédants ; quand Frédérique Loutz avance sur des chemins connues d'elle seule, semant de petits papiers pour ne pas se perdre dans ce labyrinthe dont nul ne saurait nommer l'architecte, ni le monstre dévorant qui l'habite en son centre - à supposer qu'il y ait un centre ?

De mémoires n'a d'autre propos que d'engager celui qui y pénètre dans un tel labyrinthe, afin qu'il s'y perde et, s'il se peut, qu'il s'y retrouve transformé.

Philippe Dagen

D R O I T S D A U T E U R
C O P Y R I G H T S

CHRISTIAN BOLTANSKI
© Adagp, Paris 2003

PASCAL CONVERT
© Adagp, Paris 2003
© Musique : Gilles Grand

VINCENT CORPET
© Stephano Bianchetti

JEAN-LUC GODARD
© Périphèria

FRÉDÉRIQUE LOUTZ
© Stephano Bianchetti

CHRIS MARKER
© Wexner Center for the Arts - Ohio State University

ROBERT MORRIS
© Adagp, Paris 2003
© Blaise Adilon

SIGMAR POLKE
© CNAC-MNAM/Dist.RMN-P. Migeat
© Carré d'Art, Musée d'Art contemporain, Nîmes
© Galerie Chantal Crousel
© Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart

FRANÇOIS ROUAN
© Adagp, Paris 2003

L E S S O I R É E S

■ MARDI 28 OCTOBRE 2003 À 20H

Mémoires de la déportation

Rencontre avec Gregory Chatonsky, artiste invité au Fresnoy et concepteur du CD-Rom *Mémoires de la déportation* en collaboration avec la délégation régionale du Nord des amis de la fondation pour la mémoire de la déportation.

Le contenu du CD Rom retrace : le contexte français et nazi, les arrestations, l'internement, les ghettos, les centres d'extermination, les marches de la mort, la libération des camps, l'accueil en France ,la mémoire,

Le CD Rom a reçu le grand prix "Möbuis" en 1999.

■ JEUDI 27 NOVEMBRE 2003 À 20H

Rencontre et présentation de l'exposition par Philippe Dagen,

commissaire de l'exposition *De mémoires*. Soirée organisée en collaboration avec l'association des amis du Fresnoy

■ JEUDI 4 DECEMBRE 2003

Christian Boltanski et Alain Fleischer

18H : MÉDIATHÈQUE DU FRESNOY

Rencontre entre le chercheur Luc Boltanski et l'artiste Christian Boltanski à propos du livre intitulé *L'Instant*, recueil de poésie écrit par Luc Boltanski et illustré par Christian Boltanski

20H : SALLE DE CINEMA 1

En présence des artistes

Christian Boltanski filmé par un ami de toujours : Alain Fleischer
Autour des thèmes de l'identité, de l'absence et de la mort, Christian Boltanski a créé dans le champ de l'art contemporain une œuvre inclassable, où les dispositifs formels ne se dissocient jamais de l'émotion qu'elle suscite. Par son utilisation de la photographie. Boltanski restitue aux images leur sens le plus troublant ,le plus intense.

Les films

Quelques activités de C.B., 1969, 16mm, N/B, 12 minutes
Boltanski par Fleischer ou les ombres, 1984, 16mm, couleur, 15 minutes

A la recherche de C. Boltanski, 1990, 16 mm, couleur, 40 minutes

Contacts : Christian Boltanski, 2002, beta, N/B, 13 minutes

La Cinémathèque du Fresnoy

en lien avec l'exposition *De mémoires*

■ 7 DE COEUR

7 films choisis par Chris Marker

Chris Marker a choisit de montrer les œuvres de 7 réalisateurs (à une exception près tous jeunes, et même très jeunes - Isild Le Besco a vingt ans, Jean-Baptiste de Laubier est encore à la Fémis) qui lui semblent représenter la "palette" d'un cinéma vraiment différent, avec lequel il a d'évidentes affinités.

7 films, 7 réalisateurs, donc, 7 de cœur.

LUNDI 24 NOVEMBRE 2003 A 18H30 : SALLE DE CINÉMA 1

Sur la plage de Belfast de Henri-François Imbert, 1996, 39', 16mm

"Parti à la recherche des protagonistes d'un film de vacances découvert par hasard dans une caméra d'amateur super 8, Henri-François Imbert nous livre ici le récit poétique d'un périple qui le conduira en Irlande du Nord, jusqu'à la rencontre émouvante avec la famille du film amateur."

suivi de :

L'inconnu du Pacific Hôtel de Claude Ventura, Pascale Breugnot et André S. Labarthe, 1976, 52', 16mm.

De la série *Paris pour mémoire* (1^{ère} diffusion sur TF1, chaîne publique, en 1980).

"Ayant trouvé une série de photos prises par un inconnu en 1936, un homme refait en 1976 l'itinéraire du photographe dans les rues de Paris à la recherche d'une silhouette qui figure sur une des photos."

LUNDI 1^{ER} DÉCEMBRE 2003 A 18H30 : SALLE DE CINÉMA 1

Demi-tarif d'Isild Le Besco, 1h03, 2003

Support de tournage DVCam. Projection en Beta Numérique. Interprétation : Kolia Litscher. Directrice de production : Leonor Graser. Production : Karedas.

Projection en présence de la réalisatrice

LUNDI 8 DÉCEMBRE A 18H30 : SALLE DE CINÉMA 1

Charlotte quelque part de Jean-Baptiste de Laubier, 12', Support de tournage : DVCam, Projection en Beta SP.

"Charlotte est enfermée. C'est son témoignage qu'on entend. Mais ce sont les autres qu'on regarde, et qu'on écoute à l'occasion, dans un bus qui tourne sans fin autour de Paris."

suivi de :

Monsieur William, les traces d'une vie possible de Denis Gaubert, 2001, 25', 35mm

"Le 22 juillet 1969, Simon Edelman est interné à l'Hôpital de Richmond dans le département de neurologie du Docteur Arthur Glass. La note d'internement indique : "Abandonné, confus et désorienté. Identité inconnue. "Nous savons seulement qu'il est français. Les infirmières l'ont appelé Monsieur William".

suivi de :

L'expérience de Nietzsche de Yann Kassile, 2000, 1h, Support de tournage DVCam. Projection en Vidéo Beta Numérique.

Voix : François Lepage, Richard Sammel. Assistante réalisation : Blanka Drahosova. Musique originale : Denis Barbier.

"Récit d'expérience en même temps que documentaire d'accès à Nietzsche (1844-1900), ce film retrace un voyage sur les lieux mêmes (Sils Maria, Venise, Gênes, Nice, Turin, etc.) où, durant les dix années de son errance, Nietzsche a séjourné et a rédigé ses ouvrages majeurs. L'œuvre et la vie du philosophe sont ainsi évoquées du point de vue d'une expérience vécue."

LUNDI 15 DÉCEMBRE A 18H30 : SALLE DE CINÉMA 1

Memory of Berlin de John Burgan, 1998, 1h16, 16mm. Couleur et noir et blanc. Conception et montage : John Burgan. Image : Rainer M. Schulz. Son : Frieder Butzmann. Projection en présence du réalisateur

PROGRAMMATION ARTISTIQUE 2003-2004

■ PANORAMA 5

DU 11 JUIN AU 4 JUILLET 2004

Commissaire : **Marianne Alphant**

"Fin juin/ début juillet, la manifestation Panorama devient un événement régulier et rituel du calendrier du Fresnoy. Dans le prolongement immédiat des rendez-vous de juin (Biennales de Venise et de Lyon, Festival de Cahors, Foire de Bâle, etc.), Panorama offrira au public amateur d'expressions artistiques contemporaines et aux professionnels l'occasion de découvrir les jeunes créateurs que l'on retrouvera peu après dans les événements nationaux et internationaux. Sous une forme ramassée dans le temps, Le Fresnoy exposera et programmera les œuvres produites pendant l'année, et réalisées par nos jeunes artistes comme par nos artistes-professeurs invités.

De tous les événements de l'année, Panorama devrait être celui qui porte le plus authentiquement la signature Fresnoy, à la fois parce qu'il donne à voir le résultat de notre mission première, articulant formation, production et diffusion, et parce qu'au fil des ans, il deviendra immédiatement identifiable et familier à nos publics. Cela peut devenir aussi une tradition que d'être tourné vers l'avenir."

Alain Fleischer
Directeur du Fresnoy

■ LA VILLE QUI FAIT SIGNES

DU 1^{ER} OCTOBRE AU 6 DÉCEMBRE 2004

Commissaire : **Alain Guiheux**

Le Fresnoy, sous la direction d'Alain Guiheux, se propose de mener une analyse prospective et d'exposer le territoire de la métropole Lilloise.

Ce projet, *La Ville qui fait signes* intégrera un colloque réunissant des artistes plasticiens, des chorégraphes, des photographes mais aussi des urbanistes ou encore des sociologues. De leurs travaux naîtra une exposition, qui au travers d'installations vidéos et sonores, de plans, de maquettes mais aussi de documents audiovisuels intégrant des effets spéciaux, se proposera de donner une lecture de ce territoire à ses habitants.

Artistes invités : Peter Downsbrough, Haroun Farouki, David Jourdan, Mathieu Kavyrchine, Robert Kramer, Antoni Muntadas, Yuji Oshima, Jean Rolin, Song Dong.

INFORMATIONS PRATIQUES

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains
22 rue du Fresnoy
BP 179
59202 Tourcoing cedex (France)
T + 33 (0)3 20 28 38 00
F + 33 (0)3 20 28 38 99
e-mail : com-fresnoy@le-fresnoy.tm.fr
www.le-fresnoy.tm.fr

■ Horaires d'ouverture

Du lundi au vendredi (sauf le mardi) de 13h à 19h
Samedi et dimanche de 15h à 19h

■ Tarifs de l'exposition

Tarif normal : 3,80 Euros, Tarif réduit : 3 Euros
Tarif adhérent : 2,30 Euros
Tarifs de groupe : 1,50 Euro/ pers. (10 pers.mini)
Forfait groupe visite guidée : 35 Euros/ 30 pers maxi
Forfait groupe visite guidée + atelier : 80 Euros/ 30 pers maxi

■ Ateliers/ visites guidées

Le service éducatif des expositions propose des visites commentées à destination des groupes et des ateliers pour les enfants.
Pour tous renseignements, contactez le + 33 (0)3 20 28 38 61

■ Librairie

La librairie est ouverte pendant les heures d'ouverture au public.

■ Accès

Métro : De Lille ou Tourcoing, ligne 2, arrêt station Alsace. Sur le Boulevard d'Armentières, prendre la deuxième rue à droite (rue du capitaine Aubert), puis rue du Fresnoy.

Train : Gare SNCF de Roubaix, prendre la passerelle, puis rue du Fresnoy, puis rue du Capitaine Aubert. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy

Voiture : De Paris ou Lille : Autoroute direction Roubaix Villeneuve d'Ascq puis voie rapide direction Tourcoing Blanc-Seau, et sortie n° 9-Le Fresnoy, Studio national. Au stop, prendre à droite et au feu rouge, à droite. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy.

De Gand ou Bruxelles : autoroute direction Lille, sortie n°13 a vers Croix-Wasquehal, puis direction Roubaix, et sortie n° 9-Le Fresnoy, Studio national. Au stop, prendre à droite et au feu rouge, à droite. L'entrée du public est située à l'angle du boulevard Descat et de la rue du Fresnoy.