

## Limites du mémorisable, mémoire des limites

Christian Bernard

*L'honneur qui m'échoit de prendre devant vous la parole en premier ce matin, au terme des discours protocolaires, cet honneur insigne a tout ce qu'il faut d'embarrassant et d'inhibant — cela d'autant plus que ce n'était pas prévu au départ et que je ne me reconnais nullement les qualités de me substituer à Lynne Cooke dont nous regrettons tous l'absence aujourd'hui.*

*Mais les choses étant ce qu'elles sont, il me faut me jeter à l'eau et je voudrais d'abord vous préciser d'où je vous parle aujourd'hui. Ce n'est ni en tant qu'archiviste ou historien ni en tant qu'esthéticien ou théoricien ni non plus en tant que critique — sinon en tant que critique détroqué, mais en tant donc que praticien de l'exposition et de l'expérience du musée, praticien de l'expérience singulière d'un musée que j'ai eu la chance improbable d'imaginer et de mettre en oeuvre : le musée d'Art moderne et contemporain de Genève, autrement dit Mamco. C'est donc à partir de cette expérience pratique et essentiellement au sujet de celle-ci que je me crois autorisé à vous livrer les quelques réflexions suivantes.*

*Toute intervention dans un colloque suppose un titre livré à l'avance et, quand on vous le demande, on est souvent bien loin de savoir ce que l'on va pouvoir dire. C'est donc sous le double programme des Limites du mémorisable et de la Mémoire des limites que je me dois de regrouper maintenant ces réflexions.*

### Limites du mémorisable

Quand on a à faire à l'art contemporain, on s'aperçoit bien vite qu'on a à faire à une notion éminemment problématique, une notion floue et complexe dont la détermination en extension et en compréhension est encore bien loin de faire l'accord des esprits. Il n'y a peut-être pas autant de définitions de l'art contemporain que de participants à ce colloque mais il y en a certes plus qu'un colloque n'en pourrait espérer épuiser. C'est que l'art contemporain est un domaine profondément instable, traversé de perpétuelles polémiques (internes à son champ ou lancées de l'extérieur), travaillé d'innombrables dissentiments, parti-pris, révisions, engagements, exclusions.

C'est aussi que l'art contemporain est un continent en constante constitution, émergence, dérive, un continent qu'illimite par définition son engendrement actuel, sa continuelle apparition. L'art contemporain, c'est déjà tout le présent multiple et presque encore indiscernable de ce qui se propose aujourd'hui au titre d'alternative à ce qu'on en a déjà reconnu. Sur ce versant de sa réalité ou de son identité, l'art contemporain ne saurait être encore un objet de mémoire et moins encore d'histoire. C'est tout simplement un objet en attente de sujet, un objet singulier et sans nom, en attente de sujet collectif, un avènement en devenir d'événement, une proposition en quête de réception. Autrement dit, quand on a à faire à l'art contemporain, on a d'abord à faire une masse constamment croissante de faits et d'indices proprement indécidables et qu'aucune conscience ne peut prétendre embrasser ni représenter ni rationaliser. Cette tâche impossible est, soit dit entre nous, strictement celle assignée à la critique qui, à ce titre, précède, anticipe et donc informe toute procédure de mémoire avant de devenir elle-même part intégrante de cette mémoire. Autrement dit encore, il faut admettre que, sur son aval, l'art contemporain est proprement immémorisable.

La question de l'amont n'est guère moins problématique et le problème n'est pas seulement chronologique. Il touche évidemment à la nature de l'art contemporain. Quand commence ce que nous appelons l'art contemporain ? Il y a longtemps que nous ne nous référons plus à la



périodisation classique des historiens qui situent à la Révolution française l'entrée en vigueur de l'Époque contemporaine. Il y aurait peut-être d'ailleurs quelque intérêt à reconsidérer ce point. La date de naissance de ce que nous appelons art moderne reste controversée et son acte de décès, quand il est contresigné, ne fait pas davantage l'unanimité. L'art contemporain remonte-t-il légitimement à l'après dernière Guerre mondiale ? Ou faut-il situer ses prémisses au tournant des années 60 ? 45, 58, 69 ? Toutes ces questions demeurent ouvertes et surtout celle, plus théorique, du partage des notions de modernité et de contemporanéité, partage que n'éclaire guère celle de post-modernité, notion fourre-tout qu'aggrave encore celle, plus géopolitique, de mondialisation. Autrement dit, si nous sommes sûrs de l'actualité immédiate — et irréprésentable — de l'art contemporain, nous hésitons sur son ancienneté. Et cette indécision est constitutive des limites du mémorisable dont nous voulons parler.

Ce serait pourtant un point décisif de la détermination du concept d'art contemporain et la question de notre colloque devrait nous conduire à tenter de définir son ère temporelle — ce qui suppose aussitôt de circonscrire pragmatiquement son aire opérationnelle. Tâche autrement délicate qui impliquerait de revenir, par exemple, sur les notions d'avant-garde et de néo-avant-garde, mais plus encore sur les grands paradigmes qui structurent l'activité artistique et dont les changements scandent l'évolution. Car la mémoire est aussi une construction a posteriori de la réalité qui opère dans un cadre théorique plus ou moins impensé ou explicite. Et celle de l'art contemporain suppose une mise à jour des conditions de son élaboration, émancipée des illusions fonctionnelles de la seule logique chronologique. C'est ainsi que quand on a à faire à ce que nous appelons, faute de mieux, l'art contemporain, la question des limites du mémorisable dépasse très vite les données quantitatives et temporelles où se manifestent ses difficultés pragmatiques qui condamnent à la fois à l'éclectisme et à la lacune.

Et ce qu'on rencontre aussitôt, c'est la question de l'identité de l'art contemporain. Toute opération sur la mémoire de l'art contemporain est par principe confrontée au problème de la définition de ce qui est contemporain en tant qu'art et par conséquent aux problèmes de l'histoire et du sens de l'art. Cela signifie, entre autres, que les limites de tout effet de mémoire de l'art contemporain sont inscrites dans les apories mêmes de toute historiographie — a fortiori celle du récent, toujours tributaire de la partialité et de la précarité nécessaire de ses concepts. Ces remarques trop générales et finalement très banales sont pour indiquer que nous sommes les gardiens d'un corpus introuvable dès lors que nous interrogeons l'intitulé par quoi nous croyons le reconnaître et nous réunir. Le critique, le curateur ou le conservateur de musée me font souvent penser à Noé à la porte de son Arche, sommé de rendre raison pour lui-même et pour l'histoire de ce qu'il laisse entrer de la création, c'est-à-dire de ce qu'il fait mine de sauver du monde. Il faut une idée du monde, de ce qu'il devient, de ce qui lui donne sens.

### Mémoire des limites

Dans cette impasse d'un donné insaisissable à circonscrire et à construire, le passeur de mémoire a l'embaras du choix. Ayant à imaginer les rudiments d'un musée possible pour l'art contemporain, je me suis trouvé affronté à cette énigme du divers et à l'énigme plus grande encore de la mémoire qu'on en produit. Si l'on considère en effet ce que les musées, dans leur grande majorité, représentent de l'art récent, pour employer un terme suffisamment vague, on ne peut qu'observer une situation à maints égards paradoxale. On pourrait la décrire de deux points de vue complémentaires : celui de ce que l'on pourrait nommer les tropismes du musée et celui que j'appellerais les antinomies de l'art vraiment contemporain. Nul ne constatera que le musée soit par vocation déclarée un instrument de mémoire de même qu'il est devenu, en tant qu'institution



générique, un lieu de mémoire — du fait de sa propre histoire qui en fait un moment et un monument de la conscience historique et de l'espoir historiciste.

Il en résulte, à divers degrés, des pratiques, des usages, des préférences, en un mot des conceptions, le plus souvent inexprimées ou inanalysées, qui reflètent ou nourrissent des tropismes assez résistants au réel et au changement des temps. C'est ainsi que malgré les nombreuses phases de son évolution ou de ses adaptations successives, le musée s'est toujours trouvé naturellement en porte-à-faux avec la création vivante. C'est que le musée est par principe prisonnier de son concept qui institutionnalise tout ce qu'il élit. Il en résulte des protocoles particulièrement problématiques au regard de l'art contemporain et qui définissent ce qu'on pourrait appeler l'idéologie héroïque et marchande du musée :

- héroïsme métaphysique du rêve d'une sélection malthusienne des chefs-d'oeuvre, cette idée si fragile, et autres oeuvres dites représentatives — d'où découle l'échantillonnage convenu généralisé, au détriment des ensembles monographiques ;
- héroïsme idéaliste du grand artiste que consacre la rétrospective qui coupe le plus souvent son oeuvre de son contexte historique, au détriment de la mise en évidence du libre-jeu des interactions et au préjudice, par exemple, des passants volontairement furtifs ou provisoires de la scène de l'art ;
- héroïsme mécanique des types, au détriment des atypiques ;
- héroïsme taxinomique des grands mouvements et courants, le plus souvent réduits aux protagonistes relayés par le marché et toujours associés selon la logique du jeu des sept familles, au détriment par exemple de l'examen dialectique de coupes spectrales historiques ;
- héroïsme militaire des présentations nationales qui embrigadent les artistes sous des drapeaux qu'ils ne songent souvent pas à porter, au détriment de la détection si essentielle des idées et des gestes sans frontière.

Autant de tropismes, parmi d'autres, qui donnent à tant de musées ce même air de famille bourgeoise qui rapproche plus les visiteurs de Pénélope que d'Ulysse, autant de tropismes qui travaillent à la reproduction du musée plutôt qu'à la production d'une mémoire du mouvement vivant de l'art.

Et si ces tropismes paraissent si critiquables aujourd'hui, c'est aussi parce que, dans son assurance ou son inquiétude légitimantes — dont la politique des expositions circulantes a accentué encore la dimension consensuelle et commerciale, le musée a fini non seulement par dénaturer l'esprit rebelle de nombre d'oeuvres, mais encore par passer à côté d'une part considérable de l'activité contemporaine. C'est ainsi qu'ont déjà été minorées et que sont encore minorées toutes les oeuvres qui sortaient simplement des cadres traditionnels définissant les items muséaux : peinture, sculpture, etc. C'est ainsi qu'ont été largement dépréciées les oeuvres justement anti-héroïques, les propositions ontologiquement faibles — voyez Filliou, Brecht, Fluxus, par exemple — ainsi qu'ont été marginalisés les travaux qui précisément travaillaient à la dévalorisation de l'objet et à la délégitimation du musée.

Depuis Gustave Moreau, l'histoire des relations entre les artistes et le musée a souvent été celle de rendez-vous manqués. Et nous savons tous ici que depuis bientôt 40 ans, l'essentiel de ce qui a oeuvré explicitement à la réinvention permanente de l'idée même de d'art, comme à l'extension continue des formes, des matériaux, des territoires, des concepts — en un mot des possibles de l'oeuvre d'art, s'est développé la plupart du temps sans ou contre l'instrument et le lieu de mémoire que prétend être le musée. C'est que l'idée de l'art qu'il avait portée ne pouvait plus avoir seule cours. Mais ne lui revient-il pas de se refonder à son tour, de se réinventer à chaque fois et de chercher les modalités appropriées à l'accueil de ce qui lui résiste et puis à la mémoire de



ce qui met ses propres limites à l'épreuve en expérimentant les limites même de l'art — et qui n'est autre, selon moi, que l'art vraiment contemporain ?

Assurément les difficultés sont immenses et elles supposent de déchirantes révisions dans l'organisation même des musées. Mais il faudra bien faire une place autre qu'anecdotique et ponctuelle, dans ces étranges théâtres de mémoire babélique que deviennent les musées d'art contemporain, à tout l'espace expérimental de l'art de ce temps. Et il reste donc à imaginer le musée qui saura faire mémoire, par exemple, de l'infime, de l'éphémère ou du réversible — le presque-rien et le déjà-plus, qui saura donner, par exemple, toute leur place permanente à des activités comme le happening ou la performance et à leur mémorisation, à des interventions spécifiques comme l'installation et toutes les formes de l'in situ, à l'exposition comme événement de mémoire, à tous les types de concepts immatériels, au cinéma, à la vidéo dans toute l'extension plastique et spatiale qu'elle a récemment conquise, aussi bien qu'aux divers aspects de l'édition parallèle et aux nouveaux réseaux de diffusion et de manifestation de l'art contemporain (cyberspace, etc.) — à tout ce qui l'arrache, en un mot, au vieux confort des tableaux et de leurs substituts.

Et ce musée partiel, partial, militant, ne se légitimerait plus que de toujours se mettre en péril — au bénéfice des oeuvres et de tout ce qu'elles brisent, en retrait — au service des artistes et de tout ce qu'ils changent sans cesse du jeu et de ses règles, en crise — au gré de l'instable, de l'incertain, du mercuriel, au gré de ces imprévisibles instants fatals que sont les oeuvres sans précédent (quoi qu'il en soit de leur immersion historique) dont se tissent nos mémoires.