PAUL ARDENNE

L'ART CONTEMPORAIN COMME « DIFFERENTIEL » DE MEMOIRES

Cette première journée de réflexion a pour objet *« La mémoire à l'heure des sciences cognitives et de l'informatisation généralisée »*. La « mémoire » dont il va être question, dans cette perspective, n'a pas en priorité à voir avec le travail documentaire, celui des revues par exemple, dont le but est de permettre une mémorisation de faits, ou avec l'archivage, relevant en substance de la compilation mémoriale. La « mémoire » convoquée aujourd'hui, plutôt, ressortit de ce que j'appelerai *le stock de réalité préservé*, ce qui de la réalité n'a pas été, ou pas été encore, oublié.

À dessein, mon propos portera sur ce qui, dans l'art actuel, a trait à la mémoire comme principe actif de création, avec cette limite : le principe de « mémoire » retenu renverra non à la mémoire que l'art consigne du monde, mais à *la mémoire que l'art a de lui-même*. Il va de soi que l'art d'aujourd'hui, en tant qu'il s'approprie le monde, représente un « stock particulier de réalité préservée », — ce que l'art même prend et retient de l'ordre des choses, ce qu'il en intègre et recycle, ce dont, de la réalité, *il se souvient et choisit de se souvenir*. Pour autant, en termes de mémoire, l'art actuel se définit aussi par la mémoire qu'il a de l'art en général et de son histoire, en tant que pratique qui n'exclut pas de sa recherche et, en conséquence, de son devenir, la mémoire de soi.

*

En terme de relation au temps, l'art actuel n'a plus de temporalité propre. Du moins : son caractère *contemporain* réside justement dans l'impossibilité, devenue son destin, d'un temps qui lui soit propre.

À contresens de ce que sa désignation prête à penser, l'art contemporain n'est pas définissable par son inscription dans un temps qui serait de l'ordre de l'immédiateté, en tant qu'art simplement projeté, comme le veut l'étymologie, dans le présent, — dans ce qu'on pourrait en somme appeler le *temps-monde*. L'art contemporain, au contraire, s'avère mieux défini en fonction du temps spécifique au corps (le corps de l'artiste, nommément), temps et conscience singulière du temps transitant par ce dernier, insérés dans un projet psychologique, un temps qu'ordonne et constitue la

mémoire : non pas le temps-monde mais, cette fois, un *temps-corps*, temporalité retranchée de la sphère du neutre, relative et non plus universelle, dépendant de l'histoire personnelle plus que des temporalités propres à la culture collective.

Par essence, l'art contemporain — ou, plutôt, l'art vécu à l'âge contemporain — se produit comme art par excellence du « temps-corps ». Quoique inscrit dans l'histoire générale, il énonce l'effet que le surgissement de cette histoire produit dans le corps créateur de l'artiste. Il est pour cette raison, de manière inéluctable, un art de la mémoire, *un art contraint de se souvenir que quelque chose, avant lui, s'est donné : s'est donné comme étant la réalité, s'est donné aussi comme étant l'art aux prises avec la réalité*. Avec cette précision de nature bergsonienne (confer *Matière et mémoire*), à savoir qu'en l'occurrence la mémoire est sélective, qu'elle ne s'intéresse, du passé, qu'à ce qui en sera rendu utile au présent, et ne le retient qu'en fonction de l'action et d'une nécessité d'actualisation. En dépit de son immanence et de sa caractérisation par la *Vorsprung*, le « surgissement », l'art contemporain s'institue au présent comme pratique qui existe en fonction de ce qui a eu lieu, comme reprise, réexpérience ou contrepoint. Voir aujourd'hui, par exemple, les relances continues opérées en direction de problématiques artistiques déjà soulevées çà et là, par le mouvement moderne notamment, problématiques telles que (parmi d'autres) la valeur en soi de la représentation, le rapport de la forme à l'informe, les pratiques de détournement, la quête du non-conventionnel, l'attrait pour la transgression, la subversion et le jeu avec les limites, limites de l'art ou limites de la loi, etc.

Loin qu'on abolisse dans l'art actuel tout rapport au passé, ce dernier y devient au contraire un repère, un point de contact. Une des premières tâches de l'artiste contemporain, de la sorte, relève non de l'invention mais bien de la mise en perspective. De cette mise en perspective, il va de soi, le résultat ne saurait être homogène. Il varie en fonction de chaque artiste, en fonction de ce « temps-corps » spécifique » qui, pour chaque artiste, décide d'une relation particulière à l'acquis et du recours plus ou moins formé à un référentiel spécifique, — bref, *en fonction de l'expression d'une mémoire singulière de l'art*.

De là, inévitable, encombrante même pour l'observateur, l'extraordinaire variété des *positions* esthétiques caractéristiques de l'âge contemporain de l'art. Positions multiples dont la multiplicité, sans doute, doit à des lectures divergentes de la réalité mais, aussi bien, à la temporalité intime chaque fois différente et variable des

artistes au travail, conscience singulière de l'histoire de l'art se caractérisant par la convocation de références artistiques elles aussi chaque fois différentes. L'art à l'âge contemporain, en fait, n'est pas concevable en fonction d'une histoire de l'art collectivement vécue par les artistes et monolithiquement comprise par eux. Il émane au contraire d'une histoire singulière dérivée de l'histoire : *une mise en histoire même de l'histoire de l'art à l'échelle individuelle de l'artiste*. Rien d'étonnant, au bout du compte, à la prodigalité foisonnante et brownienne de l'art contemporain. Non forcément en concurrence mais de toute façon contigues, les multiples temporalités intimes au travail y génèrent de manière inévitable une écriture de l'art qui tient plus du rhizome que du schéma unidirectionnel, plus de la babélisation que de la langue franche.

En termes de synthèse (si tant est que la synthèse ait, vu notre propos, une quelconque valeur), on peut considérer que l'âge contemporain est tributaire de trois grands modèles mnémiques : la *longue mémoire*, d'abord (qui équivaut à se rappeler de tout et notoirement du plus ancien), la *mémoire courte*, ensuite (qui renvoie chez certains artistes, aujourd'hui, à la reconduction de réflexes empruntés à la modernité), l'*absence de mémoire* enfin, parfois revendiquée et assumée.

La mémoire sera dite « longue », ainsi, si le souvenir à l'œuvre dans la création s'attache aux données lointaines dont le corps demeure le dépositaire perpétuel, données telles que celles de l'origine, de l'inconscient ou encore de l'énigme existentielle. On citera, à ce chapitre, certains rituels des actionnistes viennois ou encore, parmi d'autres, l'œuvre d'artistes tels que Georg Baselitz et A.R. Penck, dont le travail paraît souvent plus proche de Lascaux et de l'art primitif que des formes esthétiques élues par le XXe siècle finissant.

Une entreprise artistique telle que celle de Jenny Holzer, concevant ses œuvres sur le modèle du slogan comme autant de messages directs destinés au public, nombre de travaux aujourd'hui en vogue prenant pour thème la question de l'art et celle de sa destination sociale — Hans Haacke, Jochen Gerz, Barbara Kruger, les Guerrilla Girls, Krzysztof Wodiczko... — ressortiront pour leur part d'une mémoire courte, réglée sur la problématique moderne de l'autonomie de l'art et ses pouvoirs d'intervention.

Le tagger, le partisan du *Hip Hop*, à contresens des deux cas précédents, récusera enfin toute inscription du signe esthétique qu'il produit dans une quelconque durée autre qu'immédiate et, par choix ou par manque de culture, privilégiera la mémoire vive du présent, la

plus amnésique entre toutes, mémoire qui se veut rétive à l'encodage.

Au-delà de ce classement évidemment schématique (que nous impose la contrainte de brièveté), force sera toutefois de concevoir que les lignes de partage ne sont que rarement tracées, et encore moins étanches, la *variabilité mnémique* se révélant en tout état de cause la règle dominante. Au vrai, les mémoires à l'œuvre dans l'art étant diverses et, qui plus, évolutives, l'amplitude mnémique qui nourrit le code référenciel des entreprises singulières n'étant pas identique pour les artistes diversement occupés aujourd'hui à créer, l'art actuel s'appréciera plus sûrement comme un *différentiel* de mémoires, — au sens mécanique du mot « différentiel » : un ensemble de procédures de formalisation esthétique ou de sens qui ne se développent pas toutes au même rythme, dont les vitesses sont différentes. Là où certaines œuvres se contiennent à un seul répertoire mnémique, d'autres peuvent au contraire les requérir tous, aspect qui ne fait qu'ajouter à l'étendue de la structure et à son étoilement. Le post-modernisme des années soixante-dix (en matière architecturale) puis quatre-vingt (dans le champ de la peinture) prend à cet égard valeur d'emblème de cette multiplicité référentielle à la fois prolixe et générative qui fait de l'œuvre d'art une somme de styles accumulés et mixés, styles convoqués dans un but d'hommage ou de détournement comme autant de *souvenirs* des formes passés. De manière identique, dans un tout autre registre esthétique, l'art produit par les machines virtuelles, constructeur d'espaces ou de modèles de représentation, recourt lui aussi aux lexiques les plus variés, de celui des images classiques, qu'il copie, dépositaire d'une mémoire lourde, à celui de l'invention pure, sans mémoire celui-là, fournisseur de ce qui sera après lui la mémoire du futur.

*

Ma conclusion, décevante mais attendue, sera de l'ordre du lieu commun. L'art contemporain, sitôt qu'on l'envisage sous l'angle de la mémoire, se découvre à la fois *en* et *hors* de lui-même. Mémoire du monde, l'art l'est parce qu'il est d'abord, avant d'être une invention, mémoire de lui-même. Mémoire d'un cheminement symbolique dans ce que Gadamer, d'une belle formule, a pu appeler « la profondeur des choses », mais aussi et sans doute d'abord dans sa propre histoire, dans sa propre profondeur.

*