

UN GENRE, DEUX UNIVERS

Autour de la mémoire culturelle

Jan Baetens¹

Définir la culture en termes de transmission et de mémoire culturelles, c'est poser la question de la formation, du maintien, de l'activation d'un certain patrimoine, de certaines formes d'héritage plutôt que de telles autres. On examinera cette problématique de trois points de vue : l'objet (que faut-il retenir ?), les institutions (qui a le droit de décider ce que l'on retient ?) et les infrastructures technologiques (par quels moyens va-t-on faire durer la mémoire ?).

En guise d'introduction à cette dernière leçon, qui regardera à la fois vers le passé et vers l'avenir, j'aimerais soumettre une anecdote et une citation, l'une et l'autre liées, cela va sans dire. Cette introduction bicéphale peut paraître légère, mon ambition sera de suggérer petit à petit qu'au fond elle contient déjà tout.

Récemment, Google a lancé un service de messagerie électronique « Gmail service ». Ayant compris que de nos jours qu'il coûte plus cher de jeter quelque chose à la poubelle que de l'enregistrer définitivement, la société a informé ses nouveaux clients qu'il n'est plus guère utile

1 Jan Baetens est professeur à la Katholieke Universiteit Leuven (KUL) à l'Institut voor Culturele Studies.

de gérer les fichiers de messages en supprimant les courriels anciens, nocifs ou inutiles : « Archive, don't delete : With 1000 megabytes of free storage, you'll never need to delete another mail. Just archive everything and use Gmail's search to find what you need. »¹ Opposons à ce conseil –à moins que l'opposition en ces matières ne soit justement ce qui n'a plus de sens– cette phrase de Gaston Bachelard: « Voilà l'oubli, c'est la manière la plus aiguë de se souvenir. »²

La mémoire culturelle

Et venons-en au thème à la fois vaste et concret de cette leçon : la mémoire culturelle, plus exactement les questions que soulèvent la gestion, le maintien, la production, les transformations de cette mémoire, qui ne coïncide pas avec la mémoire collective en général. Depuis Maurice Halbwachs³, au moins, nous savons que la mémoire personnelle, subjective, individuelle, n'est possible que dans la mesure où elle s'appuie sur une mémoire collective, qui est non seulement un ensemble de souvenirs partagés à l'intérieur d'une communauté mais une structure qui permet à ses membres de conserver leurs propres souvenirs, par exemple à travers le dialogue avec autrui ou à travers des circonstances ou des occasions qui amènent un travail de la mémoire. A cet égard, autant que d'opposer mémoire individuelle et mémoire collective, on prône la distinction entre mémoire autobiographique et mémoire historique, et c'est à la seconde que l'on va peu à peu réserver l'étiquette de mémoire culturelle.⁴ Les deux types de mémoires, autobiographique et historique, ont certes en commun leur caractère collectif, mais la manière dont se développe la mémoire autobiographique est différente de celle dont s'élabore la mémoire historique : dans le premier cas, les souvenirs naissent d'un acte de communication (d'où aussi le nom de mémoire sociale qu'on donne à cette mémoire) ; dans le second cas, ils

1 Cité in Mathew Kirschenbaum, *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, MIT, 2008, p. 98.

2 La citation provient de Jean Lescure, *Un été avec Bachelard*, Paris, Luneau Ascot Editeurs, 1983, p. 65.

3 Cf. *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997. Les premières recherches de l'auteur en la matière datent de 1925.

4 Ces paragraphes et les suivants doivent beaucoup au livre de Rudi Laermans et Pascal Gielen, *Cultureel goed*, Tielt, Lannoo, 2005. Cet ouvrage offre une synthèse remarquable des théories anciennes et contemporaines de la mémoire, tout en proposant une réflexion fouillée sur la politique patrimoniale en Flandre.

sont imposés par des structures collectives qui imposent un sujet et une technique de remémoration (d'où le nom de mémoire culturelle).

Que la mémoire culturelle, qui est si l'on veut la partie la plus « institutionnalisée » de la mémoire collective, soit traversée intégralement par des mécanismes qui excèdent les capacités ou les facultés mémorielles des individus, se reflète également dans le rôle de plus en plus capital que vont jouer les médias. Au média initial du corps humain, réceptacle en même temps qu'instrument de diffusion des souvenirs personnels et des souvenirs du groupe, se substituent toujours davantage de mémoires dites « externes », qui fixent les souvenirs à l'aide d'archives, chaque nouveau média générant un propre type d'archives, jusqu'à l'archive des archives que serait Internet, la grande archive numérique. On reviendra là-dessus, ne fût-ce que pour rappeler que pour certains une telle archive n'en est plus vraiment une, mais que son fonctionnement serait plus proche de celui d'une « anarchive ».¹

Nous sommes tous, depuis un certain temps, obsédés par la mémoire, surtout par la mémoire culturelle.

On en connaît le prétexte : dans les civilisations modernes, technologiquement avancées, il y aurait comme une « crise de la mémoire », dont les effets présumés sont jugés catastrophiques et dangereux. Coupés de leur passé, les hommes et femmes d'aujourd'hui risquent de refaire demain – et peut-être même déjà aujourd'hui – les erreurs d'hier, et ce dans tous les domaines de la vie sociale : politique, art, urbanisme, etc. De même, rajoute-t-on, sans passé commun, pas de vie commune possible, ni aujourd'hui, ni demain. Force est pourtant d'admettre que perte de la mémoire et modernité/modernisation vont nécessairement de pair et que nos lamentations en matière de perte de la mémoire ne pèsent pas très lourd face à notre désir plus grand encore d'être toujours absolument modernes, de vouloir innover coûte que coûte, d'être sans cesse à la pointe du progrès. Il est important de le souligner, car ce choix de la modernité, qui est bien le choix que font (presque) tous dans nos sociétés occidentales ou occidentalisées nous empêche structurellement d'accorder un poids excessif à la mémoire. Pour aller de l'avant, mieux vaut ne pas trop se charger des traces du passé... Du

1 Cf. Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve Verlag, 2002.

reste, qu'on ne pense surtout pas que le regret du passé mangé par le présent et le futur caractérise seulement certains secteurs de la société ou certaines tranches d'âge, par exemple celles ou ceux qui se voient exclus du mouvement incessant de l'innovation. La perte de la mémoire et, plus radicalement encore, la destruction de toute perspective temporelle sont des préoccupations qui reviennent également sous la plume des spécialistes d'un des aspects les plus féroce-ment éphémères de la culture moderne, à savoir la musique pop, où la seule chose qui semble intéresser tout le monde n'est plus le succès ici et maintenant mais « the next new thing ». David Sajnek fait ainsi remarquer que la grande différence entre la hit-parade de naguère et celle d'aujourd'hui est la disparition progressive d'artistes ou de groupes ayant construit une carrière de longue durée :

The public no longer appears to take an interest in performers over the long turn. Whereas in years past a debut album rarely reached the No. 1 position on the US *Billboard* charts, it has become a commonplace occurrence. (...) Loyalty to artists has been replaced by a more or less overnight obsession with a particular song or a sound.¹

Quant à Simon Frith, auteur peu suspect de concessions à la culture traditionnelle, il commente lui aussi la possible dérive d'une certaine musique populaire vers la tyrannie de l'éternel maintenant, c'est-à-dire de la musique pour laquelle « moment time uses the linearity of listening to destroy the linearity of time ». Il souligne ainsi la panoplie de techniques dont se sert la musique disco, parangon selon lui de ce présent continu, pour réintroduire un semblant de temporalité comme par exemple l'obsession quantitative des beats par minute ou l'allongement des numéros.²

On connaît aussi la solution que l'on apporte généralement à cette crise de la mémoire (et je laisse ici de côté la question de savoir si cette crise est réelle ou imaginaire, ce qui me paraît un autre problème) : c'est la création d'une politique de la mémoire, plus exactement de la mémoire culturelle, dont les politiques du patrimoine qu'on connaît

1 "Valuing Popular Music", in Michael Bérubé, ed., *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford/Malden, Blackwell, 2005, p. 118.

2 Oxford University Press, 1996, p. 149.

depuis au moins la Révolution française ne sont plus aujourd'hui que des exemples très partiels.

Qu'est-ce qui définit de nos jours ces nouvelles politiques patrimoniales, qui continuent et surtout élargissent un mouvement très vaste destiné à contrebalancer certains effets de la modernité (selon des modalités très différentes : la France va donner une inflexion nationaliste à sa récupération culturelle de l'ancien régime ; confrontée à l'impact de la révolution industrielle, l'Angleterre ou plutôt certains Anglais vont réinventer le respect du paysage ; le romantisme allemand donnera ses lettres de noblesse au folklore et à l'art populaire) ? Essentiellement, les différences avec l'ancienne politique patrimoniale, représentée par exemple par la politique des trésors de l'humanité par l'Unesco, seront doubles.

D'une part, et à l'instar de ce qui se passe avec le concept de « culture », la notion de mémoire culturelle s'élargit au point d'embrasser (presque) tout : la culture du passé, ce n'est plus seulement la grande culture, ni la culture du passé, c'est à la fois la culture légitime et la culture non-légitime, la culture d'élite et la culture commerciale, la culture dite matérielle et la culture dite immatérielle, la culture marquée comme telle et la culture de n'importe quel objet industriel ou autre, la culture de la nation et celle des microsociétés, la culture de jadis et la culture de naguère (et ce naguère se rapproche de plus en plus du présent). D'autre part, et ici encore l'analogie avec ce que défendent les études culturelles ne devrait pas étonner, le concept de mémoire cesse d'être un « objet » pour devenir une « expérience ». Ce qui compte est moins l'accès au passé, la connaissance du passé, la vénération (ou le rejet) du passé, que l'expérience du passé : la politique de la mémoire culturelle et du patrimoine ont délaissé leur côté didactique et cherchent à nous faire (re)vivre le passé, comme si cette expérience était un but –bienfaisant– en soi.

On pourrait résumer ces transformations en rattachant la nouvelle conception de la mémoire et de l'histoire à la manière dont on définit la nouvelle discipline des *études visuelles* (« visual culture »), dont David Joselit écrit :

Recent scholarship in this field has been structured along four axes: method, archive, technology, and reception.

Methodologically, visual culture is said to mimic, even to envy, the science of anthropology, whose object is not limited to the artist's production but rather embraces the rituals, practices, and visual artefacts of an entire culture. This shift in object of study is closely related to an expansion of aesthetic archives beyond the oeuvre of individual fine artists to encompass works of corporate commercial art ranging from film to comics and advertisements. Much work in visual culture is premised on a theory of history in which new media (successively, photography, film, radio, television, and the Internet) are shown to produce new modes of visibility. This emphasis on technologies of vision has helped to consolidate lively studies of spectatorship in which meaning is associated as much with the consumption as with the production of aesthetic works.¹

A la double différence entre anciennes et nouvelles politiques patrimoniales s'ajoute encore une troisième, qui semble être purement instrumentale, mais qui ne l'est pas, car il est des moyens qui *déterminent* les buts, au lieu de les servir. De plus en plus, cette politique de la mémoire culturelle a partie liée avec une politique de digitalisation de l'héritage culturel, dont les objectifs ne sont peut-être pas tout à fait les mêmes que ceux des anciennes politiques patrimoniales. Le numérique a créé une nouvelle donne, qui semble pouvoir donner une assise plus ferme au volontarisme exceptionnel de la politique du patrimoine et de la mémoire, mais dont il n'est pas clair quel en est le véritable impact.

Problèmes de l'approche contemporaine

Comme ma présentation l'a déjà fait entendre, cette nouvelle politique patrimoniale ne va pas sans problèmes. Enumérons-le rapidement, pour voir ensuite quelles réponses, ou esquisses de réponses, on pourrait y apporter du point de vue des études culturelles.

Une première difficulté, soulignée par de nombreux critiques, est le fait que l'élargissement de la notion de mémoire (« tout » devient objet de mémoire), puis l'insistance sur la nécessité de vivre (plus que de « connaître ») le passé, conduisent finalement à un rapport diffus avec le patrimoine culturel où le passé même risque de se perdre. Certains

1 David Joselit, *Feedback. Television against Democracy*. Cambridge, Mass.: MIT, 2007, p. 31.

spécialistes, parfois sans doute un peu malintentionnés, forgent ainsi un terme comme « fakelore », qui désigne de manière très parlante le côté faux (« fake ») de nombreuses formes folkloriques. Certes, le passé est toujours, du moins en partie, une construction, surtout quand des intérêts idéologiques entrent en jeu, par exemple quand il s'agit d'« inventer » une tradition nationale (voir les travaux de Hobsbawn et beaucoup d'autres), mais ici l'intervention paraît plus grave encore, puisque les repères chronologiques mêmes et la contextualisation précise des faits du passé ne semblent plus jouer de rôle décisif.

Deuxièmement, les nouvelles politiques patrimoniales courent aussi le danger de n'être que les alibis de tout autre chose : derrière le souci du patrimoine et la fascination de la mémoire culturelle, se cachent des enjeux tout autres, par exemple les intérêts économiques du citymarketing ou du tourisme, les intérêts idéologiques de la recherche de la cohésion sociale ou, dans un registre moins élevé, de la quête du divertissement. Tous ces enjeux n'ont rien d'illégitime en soi, bien au contraire, mais leur lien avec la culture et avec la mémoire est parfois fort ténu et l'impact des critères idéologiques et économiques est souvent tel qu'il relègue la mémoire culturelle au sens fort du terme à un plan tout à fait secondaire.

Dans cette même perspective, et c'est un troisième danger, on note un peu partout une confusion certaine entre la mémoire du lieu et la mémoire des personnes qui y vivent, comme si la seule mémoire culturelle digne d'être défendue ou mise en valeur était celle du lieu, et non pas celle des personnes, dont beaucoup viennent d'ailleurs et que l'on suppose un peu trop facilement intéressées par la mémoire du lieu davantage que par leur propre histoire. Dit autrement : les politiques de la mémoire culturelle ne se sont pas encore tout à fait détachées de leur ancrage dans l'histoire locale, qui est certes importante mais qui ne devrait pas s'imposer seule au détriment d'autres aspects.

Quatrièmement, enfin, on réfléchit peu – c'est sans doute le prix à payer pour le mélange de volontarisme et d'optimisme qui caractérise notre rapport contemporain aux politiques de la mémoire culturelle – à la signification du tournant digital, dont on attend monts et merveilles sans peut-être se rendre compte qu'il ne s'agit pas d'une « super »-archive capable de résoudre les problèmes – de création, de conservation, d'accès, d'entretien etc. – des anciennes archives. En

effet, comme l'a bien décrit Wolfgang Ernst, une archive numérique est aussi une « anarchie », dont les règles diffèrent considérablement de celles d'une archive traditionnelle : notamment parce que l'information numérique n'est pas structurée comme celle d'une archive traditionnelle (l'information s'y présente en réseau, c'est-à-dire que les éléments y perdent leur indépendance et que le parcours qui mène d'une « pièce » à l'autre est moins linéaire et hiérarchisé qu'avant) et qu'il n'y a plus de « méta-archie », c'est-à-dire d'outil descriptif (au lieu d'avoir accès à l'information à travers le catalogue, nous devons nous appuyer maintenant sur des moteurs de recherche, à la fois très puissants et très éphémères, très lacunaires, qui produisent l'information plus qu'ils ne la mettent à notre disposition). Avec une telle « anarchie », précise Wolf, la notion de mémoire culturelle devient extrêmement problématique, cependant que le problème de la transmission devient plus aigu encore. La grande complexité de l'outil numérique explique pourquoi tant de questions pourtant évidentes ne sont pas toujours posées comme elles devraient l'être. A titre d'exemples : le rêve d'une numérisation complète survit toujours (alors que nous savons que c'est un leurre, et pas uniquement pour des raisons financières) ; de même nous croyons fermement que le passage par le numérique et partant par l'interactivité –souvent les deux sont presque synonymes– est la panacée capable de nous rendre le passé que nous avons perdu ailleurs (or il existe mille et une façons de penser et de pratiquer l'interactivité, dont très peu sont efficaces en termes d'apprentissage : il suffit pour s'en rendre compte d'observer un peu froidement ce qui se passe de manière concrète avec l'offre interactive d'un musée, d'une exposition ou d'un événement) ; corollairement, il existe aussi bien des malentendus au sujet des véritables enjeux de cette numérisation que tout le monde réclame à cor et à cri : s'agit-il de mettre l'outil au service de, ou s'agit-il de numériser pour numériser (« pour la postérité »), et ainsi de suite...

Pour repenser la politique de la mémoire culturelle

Dans ce qui suit, je ne répondrai pas point par point aux difficultés mentionnées ci-dessus. Toutes ces difficultés se tiennent et se renforcent un peu, et pour cette raison il vaut mieux privilégier les axes de réflexion transversaux. Je mettrai en avant trois questions qui me paraissent essentielles : la première concerne le rapport entre mémoire et oubli ; la seconde touche au type de rapport que nous souhaitons avec

le passé ; la troisième aborde divers problèmes liés à la médiatisation de la mémoire culturelle.

Mémoire, oubli, sélection

Comme l'ont souligné de nombreux chercheurs inspirés de la théorie systémique de Niklas Luhmann¹, il n'est pas possible de penser la mémoire en dehors de la tension fondatrice avec l'oubli. La définition de la mémoire en termes d'activité mémorielle –c'est-à-dire de la capacité de se souvenir de quelque chose, et non plus comme le simple « contenu » de la mémoire– implique d'abord que la mémoire devient quelque chose de très actif –au souvenir statique succède une activité mémorielle– et ensuite que cette activité mémorielle est inséparable d'une capacité analogue d'oubli –ce dont on peut se souvenir peut aussi être oublié, et cette faculté d'oubli est même la condition sine qua non pour qu'on puisse se rappeler quelque chose : dans un système (utopique) où rien n'est oublié, la notion de mémoire n'a pour ainsi dire pas de sens...

Cette observation peut paraître très simple, mais ses conséquences ne le sont pas. Tout d'abord, elle devrait nous encourager à poser des questions sur les rapports entre mémoire et oubli. Dans la vision contemporaine des choses, tout ce qui est du côté de l'« oubli » semble par définition connoté négativement, alors que tout ce qui est du côté de la « mémoire » est comme par principe mis en valeur. Dans bien des cas, cette interprétation est tout à fait correcte. Toute la question est pourtant de savoir si on peut la généraliser et s'il n'y a pas moyen, parfois, en certaines circonstances, de faire un éloge de l'oubli. Stanley Cavell me permettra de donner un exemple un peu provocateur. Constatant l'absence de toute mémoire culturelle partagée aux Etats-Unis, cet auteur en tire des conclusions pour le moins étonnantes :

[On peut se demander, JB] si les Américains disposent en propre de quelque chose qu'ils pourraient appeler un héritage culturel commun : pouvez-vous citer trois œuvres de la grande culture dont vous puissiez penser avec certitude que tous les gens qui vous importent les aient lues, vues ou entendues ? [Toutefois, cette observation ne devrait pas empêcher, JB] toute exploration

1 Laermans et Gielen citent en premier lieu Elena Esposito et son livre *Soziale Vergessen*, Francfort, Suhrkamp, 2002.

de ce dont disposent les Américains en lieu et place d'un héritage culturel commun : à savoir, la capacité de passer du grand au vulgaire et vice versa, en se souciant également de l'un et de l'autre, même d'un point de vue opposé.¹

Paradoxalement, mais c'est justement l'intrication de la mémoire et de l'oubli qui devrait nous aider à voir la profonde justesse de cette argumentation, Cavell plaide ailleurs pour l'analyse des films à partir des souvenirs qu'on en a –et qu'il oppose fortement à l'analyse des textes, où une telle approche est jugée inadmissible. S'agissant des textes, nous devons toujours citer « correctement » ; s'agissant des films, nous avons droit (mais pour combien de temps encore ?) à des souvenirs, tronqués, imparfaits, incorrects, parfois inventés de toutes pièces, mais que Cavell justifie au nom d'une politique de la mémoire culturelle dans un contexte où l'héritage culturel commun fait problème :

Le résultat (=de l'analyse filmique appuyée sur les souvenirs en l'absence physique des œuvres mêmes, JB) en était, entre autres, des citations inexactes (d'une façon particulière), mais cela produisait des contextes où l'on reconnaissait l'intérêt d'avoir une mémoire, une mémoire publique.²

Le rapport entre mémoire et oubli apparaît ici de manière très nette, et même doublement : la disponibilité de l'archive –c'est le cas des textes littéraires– affaiblit la mémoire culturelle ; la possibilité de l'oubli –c'est le cas des études cinématographiques– donne au contraire tout son sens à cette mémoire (dont Cavell souligne le caractère collectif, « public » ; il ne s'agit pas pour lui de faire le procès de la mémoire externe tuant la mémoire vive).

Je voudrais creuser un peu les suggestions de Cavell et souligner que l'oubli, c'est-à-dire la possibilité de l'oubli, est une caractéristique tout à fait capitale de la culture en général, en tout cas dans l'approche sémiotique qu'adoptent et que défendent les études culturelles. Selon Youri Lotman, la culture se définit comme mémoire non héréditaire –c'est-à-dire non biologique–, mais cette mémoire, qui doit faire l'objet d'une transmission permanente à l'aide de structures médiatiques, ne

1 *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, Paris : Cerf, 2003, pp. 23-24.

2 *Id.*, p. 58.

peut jamais être « complète » : une culture se définit autant par ce qu'elle « oublie » (par rejet ou par ignorance) que par ce qu'elle « consolide », et même si ce processus est par définition instable et variable dans le temps comme dans l'espace (ce qu'on transmet et la manière dont on le transmet changent sans arrêt, ne fût-ce que parce que toute transmission n'est pas forcément une réussite), il ne peut avoir lieu sans geste de sélection préalable.

D'où, pour commencer, le rejet violent, par des auteurs dont cette démarche peut surprendre, d'une culture qui embrasse tout, qui offre tout, qui s'interdit de faire une sélection. C'est le sens profond de la critique du premier livre de poche, vers 1960, que des auteurs de gauche, voire d'extrême-gauche, comme Hans Magnus Enzensberger puis Hubert Damisch vont mettre au pilori. Ce refus de la culture de poche, qu'Enzensberger et Damisch ne considèrent pas comme un outil de démocratisation mais d'asservissement à l'industrie culturelle, peut paraître dépassé aujourd'hui, mais on le comprend très bien à la lumière de la définition de la culture qui est la leur. La culture de poche, qui au début se spécialisait dans la réédition de textes classiques, souvent abrégés et amputés de tout appareil critique, n'est pas pour Enzensberger une vraie culture, parce que il lui manque le fondement même du fait culturel, à savoir *l'opposition à un terme indifférencié* auquel la culture, pour devenir culture, doit s'arracher¹. L'édition de poche fait l'économie de ce geste d'exclusion fondateur. En effet, loin d'établir un clivage entre ce qui *devient* culture et ce qui reste à *l'écart* du domaine culturel, le livre de poche se contente de recycler passivement, pour mieux les vendre, des pans entiers de la culture déjà constituée. Comme le dira Damisch :

(La culture) se définit comme culture par la façon de décision qui la fait s'opposer à la nature, au «naturel» sous ses formes multiples, et s'attaquer sans relâche aux situations acquises, aux conventions établies, pour les transformer et les renouveler, par le mouvement nécessairement déçu et sans cesse recommencé qui la porte vers l'au-delà de toute culture (...). (L)a culture de poche présente au moins cette originalité de ne pas supposer

1 "La culture considérée comme bien de consommation. Analyse de la production du livre de poche", in *Culture ou mise en condition?* Paris: UGE, coll. 10/18, 1973, pp. 161-201.

d'autre au-delà que culturel: l'espace où elle s'inscrit, le fond sur lequel elle se déploie sont habités par la parole, une parole toujours déjà proférée (...).¹

D'où, et de manière plus radicale encore, la résistance de certains à l'inflation culturelle, dont on dira qu'elle peut nous étouffer autant que nous libérer. Comme l'exprime non sans rage un Jean Clair :

Mieux que promouvoir les Fêtes de la Musique et les Nuits des Musées, ne devrait-on pas créer une nuit sans lumière, sans phares, sans vitrines, sans signaux, une nuit où Paris serait plongé dans le noir, un black-out absolu, pour rappeler aux habitants, une fois par an au moins, que le ciel existe au-dessus de leur tête, et pouvoir comme Dante, au sortir de l'Enfer, *riveder le stelle*?²

Remarquons tout de même que l'auteur n'a pas tout à fait peur de se contredire, puisqu'il existe évidemment une différence fondamentale entre les étoiles vues en elles-mêmes et les étoiles vues par... un lecteur de Dante. Pour dédouaner les idées de Clair, on pourrait préciser qu'il est loin d'être le seul à les défendre. Citons à cet égard les premières phrases du premier grand texte de Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836) :

Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe?³

Et il ajoutera, dans son texte *The American Scholar* de 1837 :

I ask not for the great, the remote, the romantic ; what is doing in Italy or Arabia ; what is Greek art, or Provencal minstrelsy ; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar,

1 *Ruptures, Cultures*, Paris : Minuit, 1976, p. 65. Les idées de Damisch peuvent également être rapprochées des thèses d'Eco sur le "kitsch" et la culture "moyenne", cf. *Apocalittici e integrati* (Eco, Milan : Bompiani, 1965).

2 *Journal atrabilaire*, Gallimard, 2006, coll. Folio, p. 190.

3 *The Essential Writings* of Ralph Waldo Emerson, New York : The Modern Library, 2000, p. 3.

the low. Give me insight into today, and you may have the antique and future worlds.¹

Mais remarquons ici aussi que faire appel au prestige d'un auteur du passé, même s'il prône l'expérience directe du présent, est un geste qui ne va sans quelque contradiction... Il faudra donc revenir sur cette fascination du direct.

Chronos, Mnémosyne

Si la mémoire culturelle doit faire une place certaine à l'oubli, non pas pour oublier mais pour que le souvenir puisse trouver sa véritable signification, quel est le lien avec le passé que nous devrions mettre en avant ? il s'agit ici de prendre au sérieux le déplacement des « faits » du passé à l'expérience « vécue » des mêmes, mais sans pour autant sacrifier les droits de l'histoire aux seuls caprices d'un « touriste » patrimonial.² Il peut être intéressant ici de relire le passage du *Journal atrabilaire* de Jean Clair, où l'auteur s'emporte contre la manie contemporaine des abréviations. Après l'avoir comparée, par Victor Klemperer interposé, à la langue du III^e Reich, il poursuit :

L'abréviation s'impose partout où l'on technicise et où l'on organise. Elle a sa nécessité dans un monde soumis à la rationalité et à la vitesse d'exécution, qui dépend du fonctionnement du langage informatique. On sera tenté de penser qu'elle est une mnémotechnique qui prolongerait dans le monde d'aujourd'hui ce que fut l'art de la mémoire à la Renaissance. Mais elle en est l'exact opposé. Le type de mémorisation artificielle qui unissait la *memoria rerum* à la *memoria verborum* permettait une perception, « solide » disait déjà Cicéron, des choses et des mots : le mot étant plus abstrait que la chose, on lui donnait un contenu imagé, concret, sensible, qui, facilement revenait en mémoire. (...) mais le sigle et l'acronyme procèdent tout à l'inverse qui, au lieu de convoquer dans la mémoire l'image vive d'un individu ou d'un fait, de faire descendre la chair dans le souffle, arrachent celle-ci du corps auquel elle appartient et dissolvent la réalité physique dans le chiffre abstrait. Le Théâtre de la mémoire fut sans doute l'exemple le plus remarquable d'une

1 Id., p. 57.

2 Sur ces questions, voir l'étude classique de John Urry, *The Tourist Gaze*, Londres, Sage, 1990.

très haute culture. L'usage généralisé de l'acronyme marque au contraire une époque de grande décadence. C'est la tyrannie de Chronos contre Mnémosyne, l'*alma memoria*.¹

La « très haute culture » est donc autre chose que la domination du passé sur le présent : c'est au contraire le rapport vivant avec le passé au service d'une vie plus pleine, au présent comme à l'avenir (ici encore, il serait sans doute utile de compléter la citation de Jean Clair par quelques passages de Ralph Waldo Emerson). Le rapport figé avec le passé, qui prépare évidemment la victoire de Chronos sur Mnémosyne, est souvent associé avec l'idée de « muséalisation », et il est communément admis aujourd'hui que la transformation des musées, qui doivent devenir des lieux où l'on « vit » le passé, est une des conditions sine qua non pour que la mémoire culturelle puisse se libérer de l'asphyxiante tutelle nationaliste et didactique, décontextualisante et privée de vie, qui définit le musée traditionnel.²

Un modèle intéressant de ce rapport à la fois respectueux et profitable, distant et nourricier, est proposé par Jean-Marie Apostolidès³ dans son analyse du chef-d'œuvre d'Hergé, le double album *Le Secret de la Licorne/Le Trésor de Rackham le Rouge*, véritable centre de l'œuvre hergéenne où se forme le trio Tintin-Haddock-Tournesol, où s'établit un lien avec le passé (avec le « retour » de l'ancêtre François de Hadoque) et où le monde s'organise autour d'un centre désormais stable, Moulinsart. S'inspirant d'un cadre globalement anthropologique, qui part de la « co-naissance » du sujet et de l'objet, Apostolidès met à jour dans l'aventure centrale de Tintin une structure qui va transformer à la fois le statut des objets, puis le rapport à l'objet et enfin le groupement humain au sein desquels ces objets vont circuler, le tout constituant petit à petit ce que Clair appelle une « très haute culture » : le *bric-à-brac* initial devient *collection* d'objets, dont va émerger un *trésor* ; le *vol* initial devient *achat*, puis *don* ; la *foule* initiale devient *bande*, avant de devenir *fratrie*. Dans ce lent mûrissement du social, c'est-à-dire de la culture, le rapport au passé est capital. Le trésor est l'objet qui nous est donné par une figure surgie du passé –Apostolidès

1 Id., pp. 99-101.

2 Voir James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard UP, 1988.

3 “Dans le ventre de la Licorne”, in Coll., *L'Archipel Tintin*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2003, pp. 47-87.

la nomme un fantôme— et dont l'acceptation crée une économie d'entraide au sein d'un groupe.

Le trésor possède un statut différent de la chose et de l'objet. Il marque un troisième degré dans la conquête de l'unicité. Alors que l'objet est investi de signification par celui qui l'acquiert, le sens du trésor préexiste à sa quête et plonge ses racines dans le passé. Quelle que soit sa valeur objective, il est d'abord un *sémiophore*, c'est-à-dire un objet porteur d'une signification particulière, généralement religieuse. (...) On n'accède pas immédiatement au trésor. Les héros doivent d'abord suivre le chemin de l'ancêtre, pas à pas. Ils revivent les étapes de son aventure jusqu'au moment de la découverte finale. (...) Un trésor se mérite, on ne le trouve qu'au bout d'une quête. S'il en est le complément, la véritable aventure, c'est la quête elle-même, car elle permet de découvrir le sens de l'existence entière. Je veux dire par là qu'en accédant au trésor, Tintin peut en même temps se définir comme « unique », lui et ses deux compagnons, alors que les individus plongés dans le bric-à-brac demeurent dans le chaos et que les collectionneurs sont en proie à la fausse conscience.¹

Cette idée du trésor comme don du passé qui métamorphose le présent dans toutes ses facettes, est sans doute une idéalisation, et l'analyse minutieuse d'Apostolidès montre sans peine que les deux albums en question sont loin d'avoir éliminé toutes les traces de comportements moins nobles, moins généreux, y compris chez les protagonistes. Mais elle offre l'avantage d'une relation qui combine l'étrangeté du passé, resté quelque chose de lointain, d'un côté, et sa valeur d'usage au présent, de l'autre. De ce point de vue, le concept de trésor, au sens technique étudié par Apostolidès, mérite d'être intégré à nos méditations modernes sur la mémoire culturelle.

Pour une opacification des médiateurs

Répétons-le : notre époque croit beaucoup aux bienfaits intrinsèques du numérique. Beaucoup. Enormément. Davantage encore. Cet optimisme, nous en connaissons les limites, sans pour autant les admettre réellement. Nous savons que la numérisation ne peut jamais être complète, que le tout neuf est vite obsolète, que les choix que

1 Id., p. 58.

nous croyons faire nous sont souvent imposés par l'industrie ou par des contraintes budgétaires ou politiques, que l'expérience interactive n'est parfois qu'un miroir aux alouettes, etc. Mais malgré tout cela, la dénégation –le « je sais bien, mais quand même » – est la toile de fond et la basse continue de toutes nos réflexions sur le numérique.

D'où vient cet aveuglement ? En grande partie à la difficulté d'analyser, puis d'assumer comme il le faut l'opacité relative que suppose, à l'instar de n'importe quel autre média, le média numérique. Pour commencer, la numérisation même est souvent interprétée en termes de transparence, de dépassement de toute limite, d'accès immédiat aux choses mêmes. La théorie de la remédiation de Bolter et Grusin (cf. leçon 3) est tout à fait symptomatique à cet égard, et la double tendance à la miniaturisation et à l'utilisation de la technologie comme boîte noire –phénomènes qui intéressent aussi la méthodologie SCOT (cf. leçon 4) – ne font évidemment qu'accroître cette acceptation de la transparence. Qui plus est, la numérisation tend à être perçue comme une médiation sans médiateurs, plus exactement comme un média qui permet enfin à tout récepteur de se faire producteur (ces idées remontent aux premiers travaux de George Landow du début des années 90 –voir son ouvrage influent *Hypertext*¹). Même si cette double conviction est en train de reculer un peu partout, elle a la vie particulièrement dure. Chaque nouvelle révolution (?) numérique fait revivre l'espoir d'une culture en direct, en « real time », sans distance temporelle ni spatiale par rapport à l'expérience du sujet médiatique (cf. leçon inaugurale).

Les politiques en matière de mémoire culturelle se doivent donc de combattre cette tendance à la transparence et à la neutralité du numérique et renouer ainsi avec l'une des intuitions les plus fécondes des études culturelles, qui ne sont jamais du côté du naturel, c'est-à-dire du mythe. Cette critique de la pseudo-transparence ne doit pas se faire afin de « rendre » les médias aux seuls médiateurs, au détriment de ceux qui n'en sont que les utilisateurs –il importe ici de ne pas oublier la grande leçon du « maître ignorant » de Jacques Rancière² : l'éducation n'est pas quelque chose qui se reçoit, mais qui se prend–, mais afin d'attirer l'attention des utilisateurs sur l'ambivalence de toute structure de média-

1 Baltimore : Johns Hopkins UP, 1992. Il y a eu depuis deux refontes complètes de ce volume.

2 Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1995.

tion, qui voile et dévoile, qui empêche et rend possible, qui propose et dispose en même temps. Dans une telle perspective, il va sans dire qu'il faudra tout promouvoir qui renforce la prise de parole démocratique –qu'on pense ici à la tension mentionnée ci-dessus entre mémoire culturelle du « lieu » et mémoire culturelle de ceux qui y vivent–, mais sans tomber dans la facile démagogie et sans masquer les rapports et enjeux de pouvoir qui accompagnent tout rapport avec le passé.

Le passé « virtuel »

Au cours de ce rapide survol, trois grands aspects d'une politique en matière de mémoire culturelle ont été défendues : d'abord la nécessité de faire des choix et partant d'oublier ; ensuite l'insistance sur le rapport vécu, mais exigeant, entre le présent et le passé ; enfin la méfiance de toute idée de transparence communicative. Pour terminer, il y a peut-être moyen de résumer les résumer par un seul concept, celui de virtuel. Il peut paraître étonnant d'associer le concept de *virtuel*, qui renvoie davantage à la possibilité et au futur, à la notion de passé et de mémoire. Mais le passé est non seulement quelque chose qui doit être « rappelé », mais qui reste aussi à « découvrir », par un travail et un engagement en faveur d'une nouvelle articulation du passé, du présent et de l'avenir. On trouve chez Deleuze, penseur de la multiplicité chez qui les éléments actuels et virtuels coexistent et procèdent les uns des autres, des propositions qui vont dans ce sens :

Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout objet s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles. (...) Le souvenir n'est pas une image actuelle qui se formerait après l'objet perçu mais l'image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l'objet. Le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son « objet en miroir ».¹

1 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 179-181. Je cite ces passages à travers Anne Beyaert-Geslin, « Glenn Brown, la compagnie des monstres », in Bernard Darras, dir., *Images et sémiologie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, pp. 41-51.