

Biennale de La Havane **Mémoires collectives**

Ibis Hernández Abascal et Margarita Sánchez Prieto

Numéro 70, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46288ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hernández Abascal, I. & Sánchez Prieto, M. (1998). Biennale de La Havane : mémoires collectives. *Inter*, (70), 48-50.

Biennale de La Havane : Mémoires collectives

Ibis HERNANDEZ ABASCAL et Margarita SANCHEZ PRIETO

La fin du siècle, à plus forte raison quand elle coïncide avec celle d'un millénaire, s'avère un moment propice pour réviser et relire le cours des événements en vue de mieux comprendre le présent. La mémoire ne se concevant d'ores et déjà plus comme un corpus établi et invulnérable d'événements en provenance du passé, une perspective s'impose qui induit à pénétrer les fissures ouvertes dans de prétendus modèles et des récits « authentiques », et à farfouiller dans le réservoir de ce que les discours officiels et les instances de pouvoir ont à ce jour laissé sur la touche, et ce en vue de prévoir efficacement le futur.

Les progrès qu'enregistrent les sciences sociales et les relations interdisciplinaires stimulent la recherche à propos de différents domaines de la mémoire, une recherche qui ne se borne pas seulement aux archives, aux textes et aux documents, mais qui tient compte de registres moins élaborés comme sources d'information précieuse pour analyser et reconstituer la mémoire de groupe.

Indépendamment de cela, on voit grandir dans de larges secteurs une crainte provoquée par les symptômes d'une amnésie qui tend à se généraliser, sous l'impulsion de cette tendance à l'homogénéisation qu'entraîne la mondialisation, sans parler de l'habileté et de la capacité des médias à fabriquer et à imposer des mémoires collectives manipulées.

Ces arguments et d'autres expliquent pourquoi la présente Biennale a privilégié le thème de la mémoire. De toute ses facettes, nous aborderons ici celles auxquelles ont participé et participent, tant dans leur construction que dans les questions évoquées, de grands groupes sociaux.

Nous ne sommes pas parties de critères préconçus, pas plus que nous n'avons fait un choix à partir de lignes textuelles déterminées dont nous aurions estimé a priori qu'elles devaient s'inscrire dans le chapitre « Mémoire collective » : ce sont les artistes eux-mêmes qui, par leurs œuvres, ont indiqué les différentes lignes de fuite, enrichissant les réflexions qui ont justifié d'entrée l'inclusion de ce chapitre dans le thème général. Nous souhaitons en même temps souligner les impulsions, les raisons et les propos qui aboutissent, dans la perspective de l'art, à la récupération de ces zones de la mémoire, au lieu de structurer artificiellement et schématiquement un discours muséographique qui n'envisagerait que ses versants les plus connus : la mémoire historique, sociale et culturelle. Nous estimons important de commenter ici — même sous forme de notes libres — des faits et des circonstances qui ont modelé ces mémoires partagées en des enclaves et des périodes concrètes et de mettre par ailleurs en évidence des attitudes qui visent à démonter et à reconstruire des discours établis, en soulignant ainsi certains des

aspects que nous estimons indispensables de prendre en compte dans l'approche de cette exposition.

I

L'un des apports de la pensée universelle au XX^e siècle est l'essor du discours ou de la théorisation à propos de l'« Autre ». La décolonisation, qui commença en Amérique au XIX^e siècle et qui s'intensifia notablement grâce à la constitution d'États indépendants en Asie et en Afrique après la Seconde Guerre mondiale, déclencha le besoin de réévaluer les cultures de ces territoires. Du point de vue socio-économique autant qu'intellectuel, la mémoire de l'assujettissement auquel fut soumis le tiers monde — enclave de longue date du colonialisme — engendra l'urgence d'en restituer la mémoire et de démanteler par conséquent les définitions basées sur l'exclusion et la réduction qu'avait mises au point le modèle hégémonique jusqu'alors en vigueur, qui gommait la possibilité que ce monde occupât un espace dans la culture universelle. Cette opération fut et reste extrêmement complexe : elle a exigé le dépassement de préjugés séculaires et des valorisations en accord avec la spécificité régionale de ces cultures-là — apparues dans des contextes bien différents — dont les préceptes et les problématiques ne s'ajustaient pas au modèle occidental institué des siècles durant.

Il s'agissait donc et il s'agit toujours de désacraliser « coupablement » la Grande Histoire de l'Art, une discipline dont la tradition ethnocentrique est bien connue, en mettant en évidence le sectarisme de la représentation canonique et en en réécrivant le récit. Il fallut pour ce faire — comme le signale Lupe ALVAREZ — mettre en pratique des stratégies de confrontation visuelle à même de promouvoir une réflexion autour des rapports de pouvoir dans le domaine de l'art, par le biais d'un affrontement polaire au paradigme hégémonique — ainsi la citation de chefs-d'œuvre représentatifs de la culture « blanche » — et de l'archétype du subalterne culturel — symbolisé dans le Noir — au sein d'un même espace pictural.

La désacralisation s'étend même à l'imaginaire catholique, mondialement diffusé et conçu selon les paramètres de la beauté occidentale. La substitution de l'icône traditionnelle ne vise pas seulement, toutefois, la subversion du canon établi ; elle vise aussi à racheter une présence ancestrale oubliée, celle de l'Indien, lui transférant des qualités et des facultés qui lui avaient toujours été niées auparavant.

En cette dernière décennie du siècle, les projets en développement et les plans macro-économiques envisagent une croissance à outrance qui fait fi des intérêts particuliers des communautés indigènes, bien que celles-ci constituent un pourcentage considérable de la population latino-américaine : « ... Nous, les premiers

habitants de cette terre, les indigènes, nous avons été peu à peu remisés dans un coin, et le reste commença à devenir grand et fort, et nous n'avions que notre histoire pour nous défendre et nous nous y accrochons pour ne pas mourir... Car ce n'est pas mourir qui fait mal ; ce qui fait mal, c'est l'oubli... »¹ Dans l'art, l'image de l'indigène s'instaure comme symbole primitif dans la construction d'un discours d'identité qui suit à la trace la mémoire de cultures soumises à de cruels processus d'assujettissement et d'annihilation, et dont la permanence constitue un témoignage d'un passé vivant dans le présent et d'un patrimoine de sagesse et de choix de vie plus pleins différents.

La présence indigène comme thème a eu sans aucun doute un poids spécifique dans la production plastique du sous-continent, en particulier dans les années vingt et trente. Sans écarter d'éventuelles coïncidences quant aux objectifs, les propositions actuelles se démarquent de l'indigénisme et du réalisme social d'autrefois, surtout dans la façon d'aborder le référent, augmentant la dose de poésie et diminuant celle de cruauté.

II

En Afrique, la décolonisation n'a pas entraîné la disparition de conflits socio-économiques séculaires. Malgré les grandes réformes politiques engagées par les jeunes gouvernements, l'échange inégal et d'autres déséquilibres hérités des déformations structurelles et de la guerre ont empêché ces pays de surmonter leur situation de vie précaire, leurs carences et la famine. Les changements dans ce domaine étant encore au tout début ou retardés par l'instabilité politique et les intérêts néo-coloniaux, il n'existe pas encore une distanciation suffisante par rapport à ces phénomènes-là pour engendrer une tendance à la révision, bien que l'on constate une prise de conscience de la nécessité de supprimer le fatalisme enraciné dans la mentalité africaine et que des intellectuels africains aient fait des réflexions pertinentes sur l'injustice du pouvoir.

Le passé est encore présent, et ce présent-là est gros d'un drame social qui retarde, bien qu'elle soit urgente, la réévaluation des processus historiques de la région. L'absence de ce genre de jugement retarde la libération des idées et explique la persistance, dans le domaine de l'art, de projets culturels basés sur des concepts ethnographiques d'ores et déjà périmés, même si des spécialistes locaux s'efforcent, en ordre dispersé, de renouveler ces approches. En attendant, dans ces pays-là, l'« Autre » continue d'être englué dans la pauvreté et dans d'autres maux hérités, ne dispose pas du recours à l'oubli ni de la possibilité d'amnésie, puisqu'il continue d'être plongé dans le même drame.

1. Sous-commandant MARCOS, « La flor prometida », revue *Casa de las Americas*, La Havane, n° 199, avril-juin 1995, p. 156.

2. Gilles LIPOVETSKY, *La Era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelone, 1986, Editorial Anagrama, p. 5.

3. Id., p. 9-10.

Ainsi, les œuvres envoyées à cette Biennale offrent la narration d'une mémoire en situation, actuelle. Elles oscillent entre les conséquences des conflits armés de la décennie antérieure et le retard et les séquelles de la domination étrangère, tels les sans-abri, les trottoirs [sic] et les bidonvilles (township). La photo, capable d'attester efficacement de l'événement, et l'installation, qui associe des images émanant du potentiel symbolique de ses composants — où se donnent rendez-vous des pratiques populaires africaines et des matériaux et des objets recyclés — ont été choisies comme ressources à possibilité interprétative. Ces procédés contribuent à l'impact contemporain de ces thèmes, à d'autres formules plus enracinées dans l'activité ancestrale.

III

Par contraste avec la situation africaine, le Sud-Est asiatique a émergé ces dernières années comme une zone de prospérité et de « miracles économiques ». Cette floraison a entraîné de nouveaux codes et de nouvelles valeurs qui menacent l'intégrité d'une solide mémoire culturelle. Paradoxalement, comme le reconnaît le critique thaïlandais Apinan POSHYANANDA, les tensions suscitées par la mondialisation croissante n'induisent pas toujours à mettre en exergue le sens de crise : elles peuvent être interprétées comme une force créatrice. Face à ces conflits, diverses, voire opposées sont les attitudes en matière de création : la préoccupation pour préserver la vie spirituelle propre de ces peuples-là face à un nouveau modèle qui met en avant la consommation et la prospérité matérielle, la préservation à outrance de traditions déterminées qui deviennent incompatibles avec des tendances à l'« occidentalisation » évidentes, la mise en cause de stéréotypes construits dans le cadre de la fétichisation et de la banalisation de traditions porteuses de valeurs qui tendent à perpétuer les hiérarchies et les goûts de l'élite qui les a imposés, ainsi que la critique de l'assimilation à tort et à travers des icônes et des archétypes importés, telles sont certaines des réflexions qui sous-tendent les propositions des artistes asiatiques.

IV

Un des effets les plus encourageants pour les pays latino-américains qui ont souffert de dictatures militaires a été une espèce de dévoilement idéologique. Cette réaction de conscience comprend la réinterprétation de la réalité à ses multiples niveaux, dont le niveau culturel. Ainsi, il est symptomatique que la politique néolibérale suivie dans ces pays-là, qui a apporté une apparente prospérité économique et a incité à être à la page sur le plan technologique, n'ait pu gommer des mémoires le coût social préalable ni berner les gens par de fausses attentes quant à un prétendu bond en avant qui rapprocherait ces pays d'un modèle qu'il leur sera structurellement impossible d'atteindre tant qu'existeront la dette extérieure et d'autres déformations

économiques héritées du colonialisme. De fait, l'imagination douceuse qui émane du bombardement d'images (médiatiques) du monde du marché et de son apologie fonctionnelle n'est pas parvenu à oblitérer la mémoire des disparus. La stratégie néolibérale qui exemplifie sur le plan infrastructurel les échos locaux de la mondialisation prône en plus l'effondrement de l'idéologie insurrectionnelle et donc l'instauration du conformisme. Or, certaines œuvres de cette Biennale contredisent ces visées : elles présentent même, de façon plus ou moins directe ou métaphorique, un jugement historique critique, tout en offrant une perception du présent qui dément l'oubli de l'expérience collective antérieure. On dirait que l'artiste cherche par cette approche créatrice à exorciser un souvenir tragique et à mieux connaître le dimensionnement [sic].

Les événements survenus dans ces pays-là dans les années soixante-dix et quatre-vingt, de pair avec l'attitude rétrospective typique de cette fin de siècle, ont stimulé sans aucun doute une relecture historique aux conséquences multiples. Celle-ci a favorisé, au niveau de la pensée, une acceptation de la réalité mieux en accord avec notre être et nos possibilités comme Latino-Américains en ce qui concerne les attentes et les objectifs à atteindre — critère inhérent ou dévoilement bien connu — et, au niveau de la praxis artistique, l'essor d'une stratégie discursive qui permettrait d'articuler l'enregistrement d'événements locaux et de paradigmes nationaux avec ceux qu'apportent les nouvelles conditions de transnationalisation, autrement dit la mise en place d'une rhétorique visuelle qui assurerait la coexistence de référents et de problématiques de circuits hétérodoxes, sans toucher pour autant la clef significative de tel ou tel énoncé ni son potentiel critique. Ceci explique la présence d'œuvres où les images de violence, de morts et de sang qui font allusion à une situation socio-économique toujours en crise sur le sous-continent apparaissent nimbées d'enseignes publicitaires de Christian Dior et de l'Oréal ; dans d'autres œuvres dénuées de ces hybridations connotatives, le travail sur des icônes culturelles et historiques, qu'il s'agisse de Carlos GARDEL ou du héros national ARIGAS, exemplifient la récupération et la hiérarchisation de valeurs qui font partie de l'imaginaire collectif. Ceux-ci, en tant que cheville ouvrière d'une mémoire qui a un poids spécifique notable dans l'histoire de tel pays ou de tel groupe de pays, survivent sur un théâtre de répertoires aux origines plurielles, se défendant d'un risque de disparition aux mains de substituts iconographiques qui séduisent par leur nouveauté et par leur attrait visuel sophistiqué. Ce qui prouve la capacité de l'art de les réinstaller et de maintenir leur mémoire vivante.

V

S'efforçant de caractériser les temps qui courent, Gilles LIPOVETSKY parle de « privatisation élargie, d'érosion des identités sociales, de démission idéologique et politique, de déstabilisation accélérée des personnalités »². Il ajoute plus loin : « Aucune idéologie politique n'est plus capable désormais d'enthousiasmer les masses, la société postmoderne n'a ni idole ni tabou, pas même une image glorieuse d'elle-même, aucun projet historique mobilisateur. Nous sommes d'ores et déjà régis par le vide, un vide qui n'implique pas toutefois de tragédie ou d'apocalypse »³.



On ne peut donc que s'étonner de voir apparaître des propositions artistiques qui rendent hommage à l'esprit des années soixante, les auteurs se délectant par la mystique révolutionnaire, durant laquelle les idéaux de libération de l'Amérique latine atteignirent leur acmé.



La réactivation du potentiel symbolique de figures qui participèrent à la campagne du Che en Bolivie et d'autres paradigmes de la pensée politique de ce siècle-ci vise peut-être à insister sur la possibilité de trouver dans des référents idéologiques et dans des pans de l'histoire passée le sens de l'existence dans le présent et de réinstaller l'utopie comme option, après l'avoir réélaborée et réajustée en vue d'en faire un projet viable.

Sans ignorer l'intention de récupérer — d'un site de nostalgie — la charge romantique inhérente au climat mental de cette époque-là (qui a coïncidé par ailleurs avec la jeunesse de nombreux créateurs), c'est peut-être là une manière de dire que l'invocation de ces figures et de l'idéologie qu'elles représentent a un sens, même si l'injustice sociale subsiste sur la planète.

VI

Quand on analyse les œuvres présentées par les artistes, on est frappé par la diversité des éléments signifiants que ceux-ci utilisent comme « matériaux » de la mémoire collective. Même si Jacques Le GOFF souligne en premier lieu « les éléments hérités du passé et les documents comme choix de l'historien »⁴, l'art offre la possibilité d'articuler le matériau historique ou patrimonial avec des référents d'une autre nature : la mémoire peut être dimensionnée ou dénaturée selon les intentions de chaque créateur.

La nouvelle puisée dans la typographie de la presse écrite ou dans les images du journal télévisé transcende ses espaces habituels quand elle est réinstallée sur des supports inédits qui fonctionnent comme des dispositifs producteurs ou modificateurs de sens. Les œuvres attirent l'attention sur le contemporain en soi, ainsi que sur la façon dont sa mémoire est sédimentée dans des milieux qui ont le pouvoir de sélectionner et de décider ce qui fera l'objet de la une et ce qui sera tu, ce qui sera fugace et ce qui deviendra permanent, ce qui s'avérera d'actualité et ce qui sera déclaré désuet.

On constate ces dernières décennies une utilisation accrue, dans l'art contemporain, des matériaux fournis par les technologies de reproduction : films, vidéos, photos, cassettes et télévision, qui constituent des versions perfectionnées du document classique de jadis. Ils doivent leur existence à la nouveauté de l'information qu'ils ont apportée à leur apparition et que, paradoxalement, le temps transforme en documents historiques d'une valeur incalculable, susceptibles de manipulation par et pour de larges groupes humains. Leur condition de trace, la façon dont ils témoignent — à travers l'impact de l'image produite par les artifices technologiques — de ce qui se passe au fil du temps, et leur capacité de diffuser leurs enregistrements à l'échelle internationale — qu'il s'agisse

d'une découverte archéologique, d'une grève, etc. — permettent de comprendre la préférence de certains artistes pour ces matériaux, modernes faiseurs de la mémoire individuelle et collective.

Les déchets, qui sont aussi « des matériaux de la mémoire » mais que Le GOFF n'inclut pas dans ses ensembles orthodoxes, suscitent de nouvelles lectures sur ce thème. Il s'agit de l'occurrence de la récupération et du recyclage d'objets et de fragments, contenant en soi une dose de mémoire individuelle qui se dilue dans l'anonymat associé à leur condition de rebuts. Portant les empreintes laissées sur eux par le passage du temps, ils deviennent toutefois des segments de la mémoire collective et s'érigent en « témoignages archéologiques du contemporain »⁵.

D'autres œuvres s'en tiennent à des matériaux plus traditionnels. Ainsi, les cartes géographiques font-elles partie des documents que s'approprient les artistes en tant que condensateurs de mémoire collective. Les changements intervenus à l'échelle mondiale ont renforcé la valeur sémantique de ces icônes, que l'on peut lier à des problématiques telles que l'identité, le non-site, les conflits frontaliers, les stéréotypes du regard sur l'Amérique latine, etc. Si leur existence historique a été auparavant associée fondamentalement à la colonisation, de nos jours « les territoires s'inventent et se réinventent tour à tour par des formes plus ou moins explicites de post-colonialisme, ou, à contre-courant, de flux migratoires qui bouleversent les frontières habituelles de la nation, les villes et la géographie elle-même »⁶. Et c'est justement par la relation (occulte) entre la carte et les instances de pouvoir que cette icône-matériau s'avère convaincante pour quiconque veut aborder des questions historiques dans une perspective idéologique, former une image du monde ou d'une zone d'intérêt, et la rendre problématique.

Plusieurs créateurs ont pris pour thème la ville en tant que théâtre de l'histoire de l'homme. Les causes qui contribuent de nos jours à lui donner cette hiérarchie comme réceptacle de mémoire sont multiples. L'émigration — facteur de restructuration démographique, de multiculturalisme et d'autres transformations sociales — a provoqué des sentiments de nostalgie pour la ville d'origine chez ceux qui partent habiter d'autres terres. De même, le progrès ou sa contrepartie, la stagnation économique, conduisent à des pertes irrécupérables dans les milieux urbains, comme cela apparaît ostensiblement dans certaines œuvres de la sixième Biennale.

Dans le contexte actuel, la relecture des patrimoines historiques et des imaginaires symboliques collectifs (politiques, sociaux, religieux, culturels) atteint une prééminence qui oxygène la

production visuelle. Ainsi que nous avons tenté de l'ébaucher dans ces lignes, le regard perspicace de ces artistes vers le passé ne laisse pas d'interstices à « la représentation innocente ». Au-delà des différences naturelles des zones géopolitiques, on constate une communication horizontale où la mémoire n'a pas perdu son sens et où l'artiste préserve encore son don-quichottisme et tente par ses moyens de neutraliser les effets d'une société en crise.

4. Jacques Le GOFF, *El Orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelone, 1991, Ediciones Paidós, p. 227.

5. Ivo MESQUITA, « Nina Moraes : Encapsulações », catalogue de l'exposition de Nina MORAES, galerie Joel Edelstein Art Contemporain, Rio de Janeiro, août 1996.

6. Ivan de la NUEZ, « Arte, geografía y un asunto de fronteras. El arte de marcar », revue *Lapiz*, Madrid, n° 117, décembre 1995, p. 76.