

ETC



Plaisir de reconnaître. Regard trans-historique

Nycole Paquin

Number 32, December 1995, January–February 1996

Peinture actuelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35836ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (1995). Plaisir de reconnaître. Regard trans-historique. *ETC*, (32), 4–9.

PLAISIR DE RECONNAÎTRE. REGARD TRANS-HISTORIQUE

Pouvoir oublier...

Commencer par l'oubli quand il s'agit de réfléchir sur la citation peut sembler étrange car, indéniablement, l'emprunt formel ou thématique à une œuvre fait appel à la mémoire individuelle et collective au sein d'une même culture. La citation active en nous des réserves de souvenirs, les nôtres et ceux des autres, pour leur octroyer de nouveaux lieux de sens. Elle nous assure des ancrages, des appartenances duratives et, par là, une certaine continuité identitaire. Or, beau paradoxe : du moins pour un certain temps, pour se souvenir, il faut avoir oublié... nos failles mnésiques passagères, réanimées par la citation, autorisent de nouvelles générations salutaires. Car si la citation est historiquement pratique, elle a l'avantage de nous procurer le double plaisir individuel de reconnaître la source cible et de juger la manière dont l'artiste l'a remaniée.

À juste titre, plusieurs historiens et critiques d'art ont démontré que la citation plastique n'était pas un phénomène exclusif aux arts contemporains. De temps à autre à travers l'histoire, elle a pris toutes sortes de formes plus ou moins discrètes, repliées sur un passé lointain ou récent, et a témoigné d'habitudes et d'attitudes esthétiques changeantes. Mais à la source, sous les habitudes collectives, la citation en tant que récupération, appropriation et manipulation d'une image transportée partiellement ou globalement dans un contexte plastique étranger, mise sur des principes cognitifs où l'oubli et le flux mnésique jouent un rôle capital. C'est surtout sous cet angle trans-historique que nous allons brièvement questionner ce à quoi nous engage la reconnaissance de l'emprunt.

Pour être perçue, identifiée et comprise comme telle, la citation investit principalement le versant flou et non cadré de la mémoire car, pour re-connaître la source-cible il faut, certes, déjà la connaître, mais il faut aussi l'avoir temporairement repoussée et surtout, lui avoir conservé la malléabilité nécessaire à un nouveau cadrage. Autrement dit, avant de reconnaître le morceau importé, il faut avoir « décadré » l'image originale, en avoir conservé un souvenir global et fragmenté assez flottant, qui permette malgré tout de la relocaliser par morceaux ou dans son entièreté, sous forme d'une nouvelle image.

Individuellement et par conséquent, collectivement, nous tolérons mal la stagnation qui s'attache à tout ordre. Malgré ce besoin de mouvance, notre stabilité cognitive repose largement sur des sentiments de familiarité avec le monde qui nous entoure. Nous sommes constitués de telle

sorte que notre mémoire équilibre ce double besoin de mobilité et de permanence.

Partons d'un processus largement étudié par les sciences de la cognition : les amnésies « banales », c'est-à-dire sans conséquences graves pour la compréhension et l'accomplissement des tâches sélectionnées dans l'immédiat, résulteraient d'un étayage à même une foule d'informations traitées quotidiennement. L'amnésie banale aurait pour fonction de stabiliser tout notre système sensoriel, émotif, physique et conceptuel. Contrairement à l'intelligence artificielle sensée retenir et maintenir en alerte tout ce dont elle est nourrie, nous avons la capacité et la souplesse de hiérarchiser les entrées et de les transformer au fur et à mesure de nos expériences, y compris, bien entendu, nos expériences esthétiques. Oublier est sain pour tout l'organisme¹.

Freud avait repéré des pertes de mémoire défensives responsables de la stabilisation et de l'identité de soi, par delà le flux des stimulations. D'un point de vue neurologique, Changeux reprend ces hypothèses et leur donne une extension sur la base des mobilisations simultanées de plusieurs aires corticales investies dans la formation d'un seul et même concept². Sans réserves mnésiques mobiles et indéterminées, pas de concepts, pas de souvenirs et pas de reconnaissances. Sans autorégulation et sans retenue, donc sans oublis de la part de tout notre système cognitif (nous prenons connaissance du monde avec tout notre corps), pas de renouvellement, pas de créativité³. Plus qu'un mécanisme de défense strictement psychique prévenant la récupération de souvenirs trop pénibles pour notre bien être fonctionnel, l'oubli, sous ses deux formes, permanente et passagère, garde notre mémoire en activité pratique. L'oubli permanent a pour fonction de protéger le système nerveux contre la surcharge, et l'oubli passager fonctionne comme agent régulateur assurant la perméabilité cognitive nécessaire aux nouvelles expériences et aux nouveaux apprentissages.

Bien entendu, dans le cas de la citation plastique, ce qui nous intéresse, ce sont ces oublis passagers, ces mises en réserve souples susceptibles de s'ancrer à de nouveaux lieux, non seulement ultérieurs, mais antérieurs, puisque le sentiment de reconnaissance nous transporte d'un espace graphique à un autre, d'un espace-temps à un autre dans un mouvement d'aller-retour.

Cadrer l'indéterminé

Si nous avons la possibilité de juger la citation de façon synchronique, voyageant dans l'espace et dans le temps



PHOTO : GUNTER LEPOWICKI

Attila Richard Lukacs, *Remarks made to the President at the White House*, 1989. Huile sur toile; 254 x 137 cm. Diane Farris Gallery, Vancouver.

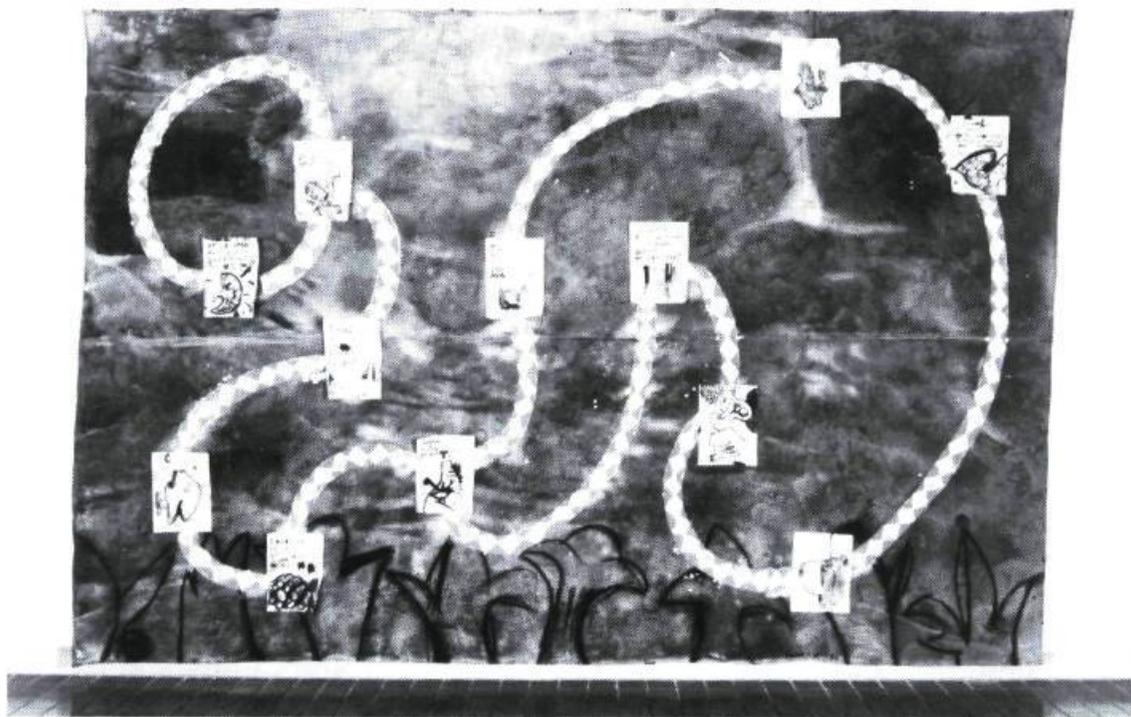


PHOTO : GUY L'HEUREUX

Michel Beaucoge, *Le serpent in des eaux*, 1994. Papier « résiné », acrylique et pigment sur toile; 243,8 x 302,8 cm.

propres aux œuvres impliquées, c'est que nous jouissons de ce bel avantage de retenir toutes les choses de façon mobile et certaines d'entre-elles de manière extrêmement vague. La mémoire n'étant pas un fond statique de réminiscences ou de connaissances, la mobilité mnésique garantit la transformation des choses déjà vues et déjà connues à court et à long terme, autorisant ainsi des interventions différentes et ponctuelles sur le réel⁴. Nous re-cadrons nos souvenirs au sein même de la perception de l'œuvre citante.

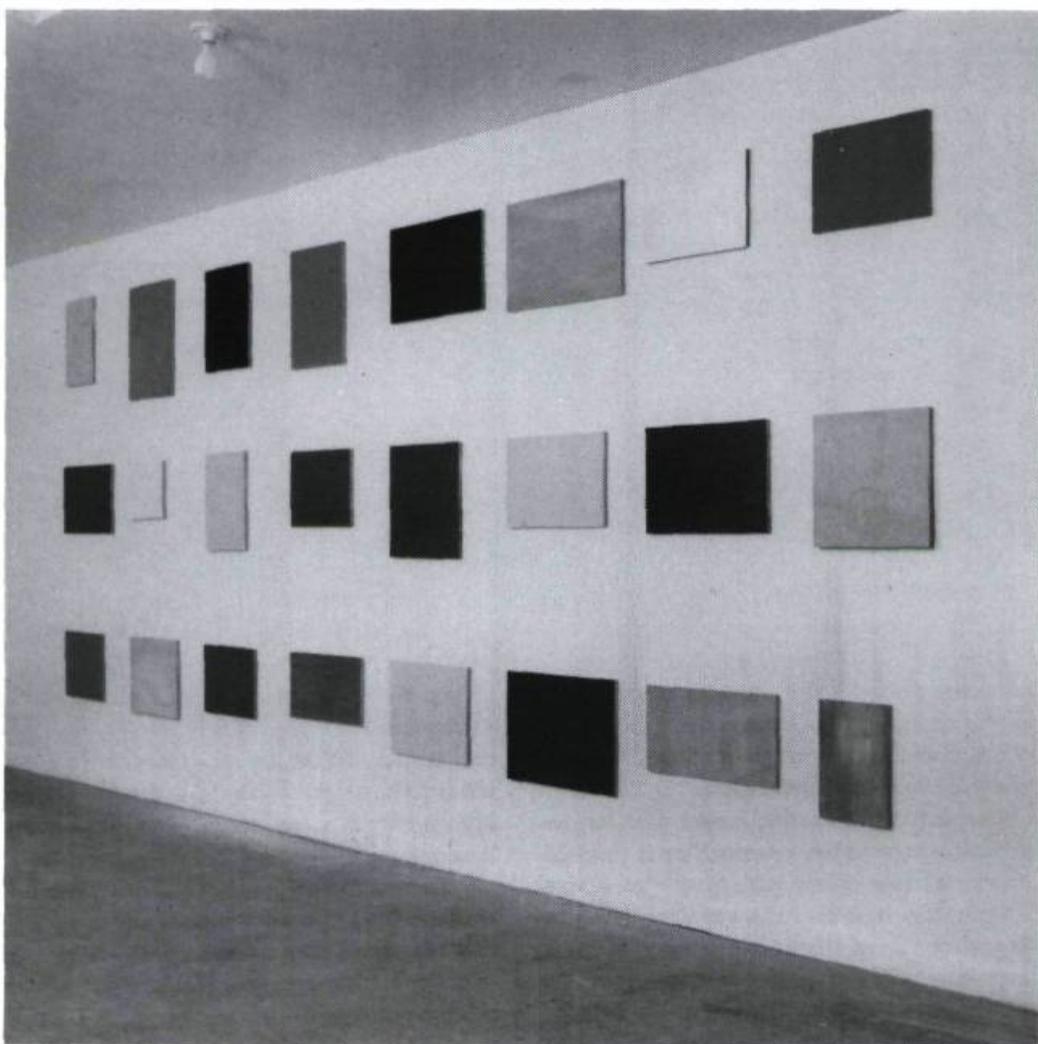
Dans la vie courante, sans avoir tout à fait perdu la capacité de nous souvenir d'une situation ou d'une chose particulière, nous ne parvenons pas toujours à les situer : « j'ai vu ça quelque part... mais où ? » Ou bien, nous avons oublié certains attributs spécifiques : « ça me rappelle quelque chose... mais quoi ? » Nos expériences esthétiques, elles-mêmes cadrages cognitifs, reconduisent nos hésitations, nos énervements quotidiens, et dès que nous soupçonnons la présence d'une citation plastique, la fébrilité perceptuelle nécessaire à l'identification des formes et des motifs anime tout un réseau de comparaisons mentales et sensorielles entre ce qui se présente à nous et ce que nous récupérons dans la mémoire, par le biais de représentations mentales.

La perception des images n'est pas un processus direct, et nous devons apparier « l'image » du souvenir à celle que nous traitons visuellement. Fort heureusement

pour nous, et ceci est vrai même dans le cas d'une image mouvante comme celle de la vidéo (l'œuvre est un « objet »), contrairement aux œuvres finies de par leurs limites et leur stabilité physique, nos représentations internes, celles par lesquelles nous arrimons notre savoir à ce que nous regardons ne sont pas, elles, pré-cablées, pré-cadrées ou prédéterminées, ni matériellement, ni conceptuellement. Ainsi, nous avons le loisir de tout relocaliser ponctuellement et temporairement, en vue de l'objet de perception. Comme Pylyshin aime à le dire, les représentations internes de nos souvenirs ne sont pas sujettes à une interprétation perpétuelle absolument redondante⁵.

Sous une forme particulière en rapport avec une image citante spécifique, à un moment donné et dans un lieu précis, nos représentations internes ne servent qu'une seule fois... et si nous regardons la même œuvre citante à plusieurs reprises, quoique le facteur de familiarité amoindrisse le temps de dépistage de la source, nous avons tout de même à nous représenter intérieurement le morceau déplacé et à juger la façon dont l'artiste l'a recontextualisé.

Grâce à cette indétermination des souvenirs, la citation de facture ou de contenu commande de notre part des remémorations médiatisées qui risquent évidemment d'excéder la simple reconnaissance du fragment relocalisé et retravaillé. La reconnaissance de l'image déportée n'est pas une affaire quantitative, mais bien qualitative. En d'autres



Raymond Lavoie, *Salle des maquettes (version 1)*, 1995. Acrylique et huile sur aggloméré de bois, 24 éléments de dimensions variables. Photo : Richard-Max Tremblay

mots, devant la citation, nous faisons bien autre chose qu'identifier le contenu du morceau ou sa source originelle. Même quand la cible-source nous semble claire et explicite, facile à retracer selon son évidence, et qu'elle évoque en nous une image familière, la citation comme pratique référentielle à un objet d'art reste soumise aux aléas de la mobilité mnésique et engage chez celui ou celle qui la voit des processus sémantiques et sensoriels individuels partiellement hors du contrôle de l'artiste et dont l'œuvre ne peut aucunement marquer le renvoi de façon déterminée. Nous ne percevons pas et n'identifions pas la citation uniquement avec les yeux ou un contenu de mémoire. Malgré nous et tant mieux pour nous, nous y importons bien des résidus sensoriels relatifs non seulement à notre expérience initiale devant l'œuvre citée, mais à d'autres sensations, celles-ci plus immédiatement axées sur l'image citante.

Un lieu de « sensation »

Certes, tel que Richard Wollheim⁶ l'a longuement soutenu, la citation a un caractère public, puisqu'elle transporte des images appartenant à une collectivité. Cependant, et là

nous nous écartons de Wollheim, elle n'est jamais assurée comme index d'une banque culturelle commune et elle repose toujours sur les connaissances visuelles de chacun. Même quand elle fonctionne en tant que récupération d'une autre image, c'est-à-dire lorsqu'elle est reconnue, elle demeure ouverte à des interprétations tout à fait individuelles qui ne sont pas strictement sémantiques. La citation a un caractère d'évocation double, public et privé.

Choissant de citer une manière ou un motif, l'artiste cerne avant tout, non pas des objets ou des images (œuvre citante, œuvre citée), mais un lieu sensoriel de reconnaissance. Il nous fait le don d'un espace défiant la flèche du temps historique. Quand la citation « prend », en raison de notre savoir, le plaisir que nous ressentons à retracer l'œuvre ou le morceau-type est intense et nous console, nous stabilise, nous donne l'impression gratifiante d'appartenir au monde des arts, à celui de l'artiste et à celui des objets.

Ce sentiment d'appartenance se produit même si, pour un certain temps de perception, la source n'est pas tout à fait retracée avec exactitude. Un « ça me rappelle une autre image » suffit à déclencher tout un itinéraire au travers nos propres expériences esthétiques. « Ça me rappelle telle

image » assouvit encore mieux le désir de familiarité avec le monde des images. Désirer reconnaître n'est pas un luxe de l'esprit, mais une pulsion profonde prenant ses assises à même des nécessités biologiques héritées d'un long patrimoine génétique. Désirer identifier la source citée par l'artiste transporte ces mêmes besoins au sein d'un point de vue spécifique et esthétiquement déterminant, qui se cristallise dans le caractère public de la citation.

Cependant, le sentiment de familiarité excède le caractère quantitatif de la reconnaissance. Même si nous n'en sommes pas toujours conscients, notre mémoire des choses n'est toujours que le souvenir de soi par rapport à cette chose. Dans le cas de l'identification du morceau cité, nous récupérons plus qu'une image appartenant à un autre espace plastique. Puisque la mémoire est avant tout qualitative, nous rassemblons des réminiscences sensorielles et émotives plus ou moins vagues concernant notre rapport initial à l'image source, et les intégrons à notre évaluation et à notre appréciation de l'œuvre citante.

Ce nomadisme nous entraîne malgré nous sur des voies rétroactives et proactives ouvertes à toutes sortes de souvenirs périphériques, et les rabattements à double voie résultent d'extractions opérées à même les deux œuvres. À travers la sensation de familiarité avec le morceau cité et l'évaluation des transformations que l'artiste lui a imposées au cœur d'une nouvelle image, la reconnaissance fait en sorte que nous découpons les deux œuvres et que nous « décollons » notre expérience de la singularité et de la spécificité des images interreliées. Nous leur prêtons un lieu cognitif commun que nous intégrons à un substrat ou à une banque réservée, qui seront à leur tour perméables à de futures expériences. Vu sous cet angle, le fait de citer ou de reconnaître la citation est un sacrifice de l'histoire déterminée des deux images impliquées, au profit d'une autre histoire déterminante, celle de leur interrelation en deçà des objets.

Francastel⁷ disait qu'en utilisant simultanément des informations passées dans sa propre expérience et dans celle des autres, le spectateur « enjambait » le temps et l'espace. Encouragés par l'artiste citeur, nous traçons par nous-mêmes une cartographie trans-historique, une petite histoire sensorielle et émotive parallèle à la réserve publique, ce qui nous autorise d'ailleurs à juger individuellement la valeur répétitive de la citation selon nos habitudes et nos intérêts. C'est le versant privé de la citation.

Selon nos connaissances des arts, nos expériences et nos préférences (nous avons parfois tendance à les taire...), ce que nous évaluons, c'est non seulement la récupération et le traitement particulier de telle ou telle image citée, mais la pratique même de citer. Nous nous habituons à la citation plastique comme à toute autre chose et la

familiarité a ses risques... certainement pour l'artiste.

Excès de citation et perte d'effets

Nous sommes « programmés » (n'ayons pas peur du terme) à éviter la stagnation. Ce qui est à la base une question de transformation, de dynamique, de changements qui s'opèrent en nous et autour de nous, en un mot : une question de survie. Toujours pour des raisons de mécanismes de traitement dont l'expérience esthétique n'est certes pas exclue, il s'ensuit que la redondance excessive de tout stimulus n'attirant plus notre attention sur la tâche à accomplir épuise notre intérêt.

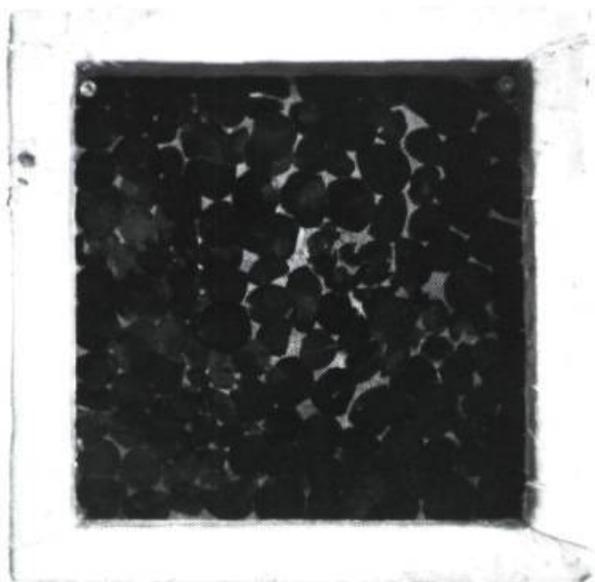
Parce que toutes nos expériences souvent répétées se transforment en automatismes, la pratique de citer trop souvent utilisée et la récupération redondante de la même source-cible ennuit et perdent leurs effets. Trop répétitive, la citation n'est plus un « événement », un *pragma*, une occasion de prendre plaisir à embrayer l'enquête. Nous avons à vivre avec cette réalité ayant ses avantages et ses désavantages.

La redondance n'est pas d'emblée néfaste. À force de répétitions, nous nous habituons à sauver du temps et à réagir de façon d'autant plus efficace. Ceci nous permet de nous fier à nos expériences passées et de procéder plus rapidement à de nouveaux apprentissages. Les choses que nous savons déjà bien faire supportent et accélèrent l'apprentissage d'autres expériences exigeant de nous un travail plus lent. Une telle capacité d'adaptation, ailleurs et dans d'autres circonstances si performante et si utile, dans le cas de la citation risque d'être fatale... Car elle absorbe le travail de la reconnaissance qui nous semble aller de soi, même si la perception oblige à un traitement inédit.

La répétition conduisant à l'automatisme de reconnaissance n'exclut pas tout à fait le bien-être, car elle conserve l'avantage de nous bercer sans que nous ayons à faire quelque effort. Comme un leitmotiv, très (trop !) rassurant, elle joue sur des cordes infantiles et le sentiment d'appartenance au monde citant et au monde cité est tellement fort qu'il s'installe en sous-sol de la « mémoire vive ».

Par ailleurs, et c'est le désavantage de la répétition, elle amoindrit le « faire » en réduisant les efforts de comparaison et de combinaison. Jusqu'à un certain point, nous privant d'une bonne part du plaisir que nous prenons à retracer la source et ses transformations, elle atténue, voire étouffe la « fonction esthétique » de la citation.

Citer est donc bien risqué. Dépendant des habitudes et des conventions de son propre milieu, l'artiste désirant indexer ses emprunts de formes ou de contenu doit miser sur un sentiment de « déjà vu » tout en évitant la sur-exposition tout autant de l'acte citeur que de la chose



Claire Beaulieu, *Les amants*, 1995. Cuir et pétales de rose; 25 x 25 cm.

citée. À nous de juger individuellement et collectivement l'abondance quasi obsessionnelle de citations de toute sorte, depuis les dernières décennies. Le moment est peut-être venu de nous reposer, d'oublier... pour un certain temps.

NYCOLE PAQUIN

NOTES

¹ Sur les bienfaits de l'oubli, on lira les propos de Jacques Roubaud recueillis par Dominique Chouchan, « La mémoire oubliée », *La Recherche*, n° 267, juillet/août

1994, p. 840 à 1993.

² S. Freud, *Psychologie de la vie quotidienne*, Traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976.

³ Changeux, *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

⁴ Sur la mémoire, ses oublis, ses failles et ses transformations, on consultera tout particulièrement l'ouvrage important d'Alan BADDELEY, *La mémoire humaine. Théorie et pratique*, Traduction de l'anglais sous la direction de Solange Hollard, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1983.

⁵ Pylyshin, "What the Mind's Eye Tells the Mind's Brain. A critique of Mental Imagery", *Psychological Bulletin*, vol 80 (1973), n° 1, p. 1 à 24.

⁶ R. Wollheim, *Painting as an art*, Washington, D.C. Thames and Hudson, 1987.

⁷ P. Francastel, *L'image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma*, Textes réunis et présentés par Galienne Francastel, Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1983, page 31.