Structures de réminiscences : combler le “trou de mémoire”

Tentative d’une critique d’idéologisation de la mémoire collective par la pratique artistique

Elissar KANSO

Docteur en Arts (Histoire, théorie, pratique), artiste,
chercheuse associée au RIRRA21 Université Paul Valéry Montpellier 3

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9989

Résumé : Cet article tente de montrer, à partir d’une lecture réitérée de *Structures de réminiscences*, une œuvre que j’ai présentée dans le cadre de la Biennale Organo/“Body-Building” en juin 2023 au Vivres de l’Art à Bordeaux, comment une pratique artistique sensible pourrait s’inscrire en faux contre une “amnésie collective”, ou plus particulièrement combler “un trou de mémoire”.

Mots-clés : idéologisation – mémoire collective – mémoire autobiographique – corps – pratique artistique – réminiscences – critique – aliénation

Abstract : This article attempts to show, based on a repeated reading of Structures de réminiscences, a work presented as part of the Organo/‘Body-Building’ Biennial in June 2023 at the Vivres de l’Art in Bordeaux, how a sensitive artistic practice could take issue with a ‘collective amnesia’, or more specifically fill ‘a memory hole’.

Keywords : ideologization – collective memory – autobiographical memory – body-artistic practice – reminiscences – critique – alienation

---

En août 2006, après trente-trois jours de guerre, je me tiens debout sur les ruines de ma maison et de mon atelier. Traumatisée, je suis à la recherche d’une trace, d’un bout de croquis, d’une toile. Je ne pense plus qu’aux mille cent morts annoncés après la fin de la guerre pour me consoler d’avoir tout perdu. Avoir survécu à une guerre est une idée que l’on ne cesse de se répéter (pour continuer d’avancer ?). Il a fallu se contenter de cette survivance. (Elissar Kanso)

1 Introduction

Dans un entretien avec François Ewald, Paul Ricœur lie le sens à la mémoire, notre identité mémorielle se construisant dans le changement :

> Cela nécessite que j'aie gardé quelque chose du passé pour pouvoir construire avec ses traces, les enchaîner les unes aux autres sur un horizon de projet. On ne peut pas séparer mémoire et projet et donc futur. Nous sommes toujours entre la récapitulation de nous-même, la volonté de faire sens avec tout ce qui nous est arrivé, et la projection dans des intentions, des expectations, des anticipations, mais aussi des actes de volonté qui sont toujours des projets, des choses à faire. (in : Ewald 2000 : 24)

Le projet exposé dans cet article est parfaitement dépeint par ces mots de Ricœur. Nous avons affaire à une reconstruction permanente de la mémoire au présent, véhiculée par les outils du "souvenir" et motivée par la volonté de faire sens pour résister à l'amnésie. Il s'agira donc de définir des éléments de la mémoire autobiographique capables d'agir sur un travail de mémoire inexistant, « empêché » (Ricœur), dans le contexte d'après-guerre au Liban, et de procéder à une critique de l'idéologisation de la "mémoire collective" comme forme d'oubli ou d'amnésie à l'œuvre[1]. En effet, à la suite de la guerre civile qui déchira le Liban de 1975 à 1990, le pays fut frappé d'une amnésie collective scellée par la loi d'amnistie de 1991 et perpétuée par le manquement des gouvernements successifs à promouvoir une commémoration de la guerre et un débat public autour de cette question. Face à l'absence de mémoire officielle, il incomba ainsi à la société civile de briser le silence autour de l'expérience de la guerre et d'en articuler la mémoire. Comment, dans ce contexte, la pratique artistique pourrait-elle combler ce "trou de mémoire" et conduire à une « forme de connaissance » (Ricœur 2000 : 29) ?

Une fois posé le cadre théorique du concept de la mémoire, il sera question, dans un premier temps, de définir ce que l'on entend par "trou de mémoire" et, dans un deuxième temps, en partant d'une lecture réitérée de *Structures de réminiscences,* d'extraire les éléments d'une mémoire autobiographique mis en application dans un processus de création évoluant sous la forme d'un projet à long terme baptisé *Mille et un carrés.* Ce projet se fonde sur une approche "curatoriale", terme que j'expliciterai plus en avant, qui consiste à développer, autour d'une pratique centrale du dessin et de la peinture, une série de propositions évolutives d'installations sonores[2] et de rédaction de textes poétiques (Fig. 1). Les œuvres réalisées dans le cadre de cette

[1] À l'origine d'une réflexion sur une articulation envisageable entre mémoire autobiographique et pratique artistique, demeure la pensée technique de Bernard Stiegler de nature quelque peu paléoanthropologique, qui s'intéresse à l'origine de l'humanité et de l'humain lui-même, c'est-à-dire qui se concentre sur le passé mais uniquement pour comprendre le présent. Le rapprochement entre mémoire individuelle autobiographique et la mémoire de l'individu technique ne peut s'opérer que par une compréhension de l'être humain et de sa mémoire technique comme une forme d'extériorisation. En d'autres termes, il s'agit de pouvoir transformer, affirmer, manifester la mémoire autobiographique comme outil politique, que nous, en tant qu'artistes, nous nous procurons, forgeons, produisons, consciemment et délibérément, pour lutter contre une amnésie dans sa forme artificielle actuelle, la mémoire hyperindustrialisée. Voir à ce sujet (Stiegler 2005) et (Stiegler 1994 : 145-155).

[2] Ces différentes propositions peuvent être consultées sur le site http://www.kansoelissar.wixsite.com/rassile

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

approche nous ont permis de penser l'"acte de peindre" comme un corps-témoin en déplacement, loin de Beyrouth depuis 2010, et vivant en France, mais aussi comme un questionnement permanent sur des formes invisibles de violence, afin de délocaliser leurs appareils cachés et les envisager à une échelle mondiale et universelle.

Mon analyse s'appuiera sur une conception de la "mémoire collective" basée sur l'anthropologie phénoménologique ricœurienne propice à l'identification, à la fois, des sources d'oppression et de distorsion du passé et des stratégies possibles pour aborder et remédier la violence (Ricœur 2000)[3].



FIG. 1 : Installation *: Histoire d'une prise électrique mâle.* Vue de l'exposition *Moi Nous Elles / Les Nouvelles Chimères,* 2021, Espace Saint-Rémi Bordeaux. Photo : Elissar KANSO

2 Une "mémoire aliénée" ou l'idéologisation de la "mémoire collective"

Dans son ouvrage, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur distingue mémoire individuelle et mémoire collective. Il montre comment ces deux types de mémoire ne s'opposent pas sur le même plan, mais occupent des univers de discours devenus aliénés les uns des autres (Ricœur 2000 : 4). Pour sa part, Maurice Halbwachs suggère que la mémoire collective est une mémoire vivante, une reconstruction du passé dans le présent, avec une multitude de significations culturelles dans le présent. Il soutient, ce qui intéresse au plus haut point notre propos, que la mémoire autobiographique est « autonome » et spécifique à chaque individu, non pas parce que celui-ci serait indépendant de la société mais parce que la position sociale de chacun à l'intersection

[3]Voir également (Leichter 2012).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

des groupes est toujours unique. Nonobstant, le terme “mémoire collective” demeure problématique au regard de son opposé, “la mémoire individuelle”, du fait de son attribution, à tort, d'une fonction cognitive à une généralisation abstraite[4]. Échappant à toute définition scientifique, ce terme, “mémoire collective”, ne peut fonctionner que comme métaphore ou servir à désigner de manière abrégée les mythes, les traditions, les coutumes ou les héritages qui représentent l'“esprit”ou la “psyché” d'un groupe, d'une tribu, d'une société ou d'une nation. Cette conception métaphorique pourrait contribuer par ailleurs à sa potentielle réification[5]. C'est pourquoi la sociologie contemporaine, sur la base de recherches récentes en psychologie et en neurosciences, propose le concept de “mémoire sociale”, nullement métaphorique, pour faire référence à la mémoire d'une société ou des systèmes sociaux. Ces derniers sont composés uniquement d'opérations de communication autoproduites et autoréférentielles, dissociées des individus et de leur mémoire individuelle ou autobiographique (Orianne et Eustache 2023), qui, ne l'oublions pas tout de même, ne peut exister et durer que dans la mesure où elle est liée à un corps ou à un cerveau individuel. Il est une autre opération de la “mémoire sociale”, propre aux systèmes sociaux, celle de l'oubli : « Sans opération d'oubli, sans libération pour de nouvelles opérations, le système serait sans avenir » (Luhmann 2012 : 137). Si la mémoire est extériorisation, comme l'avança Paul Valéry (1996 : 443), toute pensée ou mémoire individuelle, pour éviter sa perte, s'implique dans des cadres sociaux, une implication qui œuvrera sa transition en “mémoire collective” et par la suite établira « la liaison entre la mémoire et l'histoire. » (Reagan 2008, en ligne).

Dans cette transition, la “mémoire collective” s'implique dans une suite d'opérations “sociales”, un entrelacs de discours déjà formalisés dans le cadre de rapports de forces idéologiques antérieurs, afin de lui conférer une configuration narrative : « Le danger majeur, écrit Ricœur, consiste dans le maniement de l'histoire autorisée, imposée, célébrée, commémorée – de l'histoire officielle. » (Ricœur 2000 : 580) La fusion des deux mémoires, “individuelle” et “sociale”, est d'ordre idéologique et elle s'achève par une réification de la première en raison de son assujétissement à des formes d'oublis manifestes, une sorte de manipulation qui déplace la mémoire davantage vers le pôle de la passivité que vers celui de l'activité : « c'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration. » (Ricœur 2000 : 103).

Toute sorte d'idéologisation – manipulation et réification – est aussitôt autorisée de façon à ce que la mémoire cesse d'être construite dans le changement, fragilisant ainsi son identité, forcée vers sa propre dépossession. On peut ainsi parler de l'aliénation de la mémoire lorsqu'on est dépossédé du pouvoir de se raconter, surtout quand on démissionne des lieux du pouvoir, ou des lieux dans lesquels cette voix n'a plus l'espace pour s'exprimer, se trouvant ainsi privée de la capacité de faire sens et de produire des « formes de connaissances » autres : « L'aliénation qui caractérise les temps modernes n'est pas de devenir étranger à soi-même mais de devenir étranger au monde, perdre sa

[4] Voir Gedi, Noa et Elam, Yigal (1996).
[5] Voir (Orianne 2018) et (Orianne et Eustache 2023).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

place dans le monde par lequel nous sommes en relation avec autrui, donc de tomber dans l'isolement et la désolation. […]. » (Ricœur)[6].

3 Idéologisation de la mémoire dans le contexte de la guerre libanaise ou le "trou de mémoire"

Cette idéologisation de la mémoire s'ancre dans l'histoire de vingt ans de guerre civile au Liban et sa perpétuation dans la "mémoire collective" en miettes. Cette guerre a instauré une forme de violence due à un confessionnalisme et une corruption ainsi qu'un statu quo fossilisé depuis maintenant trente ans[7]. Ces trois éléments dépeignent parfaitement l'image d'un pouvoir qui, après avoir soumis son peuple d'abord à une violence physique – une longue guerre de vingt ans – la normalise ensuite en lui donnant une forme invisible consacrée par un système ou une constitution confessionnelle dont l'autorité est assurée, non pas par un seul individu ou parti politique, comme c'est le cas dans une dictature avérée, mais par maints partis politiques désignés par de « minuscules royaumes communautaires » (Corm 1986 : 97). La transition d'un "pouvoir répressif" vers un "pouvoir normalisé" dans une logique foucaldienne (Foucault 2005), se présente ainsi comme garante d'une continuité de la violence exercée sous ses deux formes visibles et invisibles. Il en résulte dès lors un travail "inexistant" de la mémoire, baptisé "amnésie collective" (Khalaf 1994), une forme de violence, à mon sens, entretenue et paradoxalement "remémorée" par l'explosion du port de Beyrouth en août 2020[8].

Une "mémoire collective" qui, au Liban, ne s'est pas forgée à travers un discours officiel national, en raison de l'absence voire de l'abrogation même de tout effort d'une historiographie nationale[9]. L'État libanais d'après-guerre s'est dérobé à cette tâche. Il n'en demeure pas moins qu'une voie a été ouverte à une transmission de "mémoires compartimentées", chaque « royaume communautaire » s'étant vu assigné des « gardiens assermentés » ou « agents de la mémoire », occupés pendant plus de trente ans à une entreprise et un devoir inlassable : la création d'un "nous" face à "tous les autres". À l'image de la violence normalisée d'un pouvoir répressif, le résultat fut aussi une mémoire émiettée. Dès lors que la création de "lieux" de mémoire est confisquée, évoquer le récit de guerre est jugé comme entravant le projet d'une reconstruction des institutions de l'État. Il s'est opéré une dispersion de l'unité nationale que les acteurs de la société civile libanaise, engagés à garder la mémoire de la guerre vivante, s'évertuent à consolider. Comme l'analyse pertinemment Ricœur : « […] ce qui dans l'expérience historique, fait figure de paradoxe, à savoir trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de répétition et finalement se trouve soumis à l'épreuve du difficile travail de remémoration. » (Ricœur 2000 : 96).

[6] Dans son « Aliénation » pour *l'Encyclopédie Universalis*.

[7] Voir à ce sujet (Corm 1986 : 97) et (Corm 2003).

[8] Il s'agit d'un drame qui a touché le cœur de la ville de Beyrouth par la double explosion dévastatrice de son port le 4 août 2020. Elle s'est produite à proximité du quartier artistique de Beyrouth, provoquant, à son tour, la destruction d'une dizaine d'ateliers d'artistes.

[9] L'enseignement de l'Histoire du Liban moderne est éradiqué du programme libanais d'éducation nationale. En effet, les manuels s'arrêtent à l'indépendance du Liban en 1943 et au retrait des troupes françaises en 1946.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

4 Mille et un carrés : Une approche curatoriale pour interroger la mémoire autobiographique

Le “trou de mémoire” est ainsi une métaphore d’une mémoire émiettée qui consacre une forme de violence dans sa dispersion communautariste, œuvrant au moyen de l’oubli dans sa forme artisanale, d’après Ricoeur, une stratégie motivée par la volonté de ne pas informer et de ne pas savoir. Dans *Mille et un carrés,* qui puise son vocabulaire dans le récit particulier et de l’histoire de guerre du Liban, je réfléchis à cette question en intégrant les trois facteurs : distance, déplacement et éléments autobiographiques. Je le fais à travers ce que j’appelle une “approche curatoriale” et en m’interrogeant constamment sur l’inscription sociopolitique, dans un contexte autre, du corps/artiste et du corps/œuvre en déplacement. Le terme “curatorial” est à prendre dans sa signification première. D’après le *English Oxford Dictionnary*, “curatorial” provient du mot anglais “*curator*” et du verbe “*curate*”, dérivé du latin “*curare*” qui signifie “prendre soin de”[10]. On peut établir ainsi un lien entre le verbe “*curate”* et le mot “cure” en français désignant également le soin et la guérison. Le “curatorial” peut alors signifier dans un premier temps une approche thérapeutique. Par la mise en image de mon corps, j’aperçois, voire je découvre une identité mémorielle difficile à définir. Survivre est une situation, mais aussi un évènement que je commémore. On s’engage à raconter un récit : « […] soit pour s’avouer, soit pour s’analyser, soit pour s’exposer aux yeux de tous, à la façon d’une œuvre d’art, c’est peut-être chercher à survivre » (Blanchot 1993 : 105).

Le carré se fonde sur ce qu’on appelle à Beyrouth le « carré sécurisé », taillé, comme on l’a vu, par les seigneurs des « royaumes minuscules communautaires ». Le système communautaire et confessionnel de chaque « carré » établit ce que j’appelle les rituels théâtraux d’appartenance qui délimitent un cadre imaginaire dictant les conduites politiques, sociales et idéologiques des personnes qui y vivent. La prise de conscience d’une telle violence entraîne ainsi la prise de conscience d’un geste artistique, comme manifestation phénoménologique de la mémoire autobiographique dans un contexte de déplacement, qui se concrétise par la réalisation, en cours, d’une œuvre intitulée *Structures de réminiscences* (Fig. 2).

5 Structures de réminiscences : une extériorisation technique de la mémoire

Il s’agit d’une œuvre présentée dans le cadre de la Biennale Organo[11], composée de vingt-cinq planches carrées en bois, assemblées de manière à former quatre structures, à la fois bidimensionnelles et tridimensionnelles. Des techniques mixtes à l’œuvre marient dessins à la poudre de graphite et à l’encre, argile et ciment, dont les couleurs varient entre rose fluo, gris et feuilles dorées. Certains carrés sont soit couverts de ciment et de motifs arabesques, soit divisés, à leur tour, en petit carrés pour faire appel à des murs carrelés, agrémentés de motifs en dentelles. D’autres sont plutôt gravés, ou même fissurés (voir Fig. 2).

[10] Voir (Fisher 1996 : 210-211).

[11] L’exposition *Body-Building, des corps urbains* (7e édition de la biennale bordelaise « Corps et arts visuels » Organo) a eu lieu du 03/06/2023 – 11/06/2023 aux Vivres de l’Art, Bordeaux.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



FIG. 2 : *Structures de réminiscences* 2023 Installation support en bois. Techniques mixtes (ciment, bombe acrylique, gravure), dimensions variées- 120x80 cm. Vue de l'exposition « *Body-Building* », *Biennale Organo*, juin 2023, Vivres de l'Art Bordeaux. Photo : Elissar Kanso

Ces fissures surgissent par imitation au moyen du dessin ou de manière réaliste en crevassant le bois pour superposer des abîmes derrière lesquels apparaissent des morceaux de pierres empilées et détruites que j'ai réalisés avec un mélange de ciment et d'argile. La première structure, à gauche, est divisée en quatre carrés, qui représentent respectivement : un mur carrelé assorti de motifs en dentelles, un motif arabesque doré, une pièce intérieure dont l'illusion de profondeur est évoquée par un dessin de perspective et finalement une surface blanche interrompue par la noirceur d'une fente dessinée au crayon. La structure inférieure prolonge l'espace intérieur vide précédent en un autre, laissant voir une sorte de cavité sombre (Fig. 3).

À la noirceur de cette cavité s'oppose la gaité du rose fluo d'une plateforme carrée en bois, plaquée orthogonalement à la structure. Elle prolonge l'illusion du sol de la pièce intérieure en un sol extérieur, laissant imaginer une pièce extérieure, mise en relief, sans murs, flottante ou suspendue. Sur ce sol, est placé un fauteuil réalisé par un mélange de ciment et d'argile. La composition de la troisième structure complique la seconde et en est séparée par trois carrés en bois juxtaposés horizontalement au mur.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 3 : Détail de l'œuvre *Structures de réminiscences.* Photo : Elissar Kanso.

La complexité est due à un raccord d'une troisième dimension dont la forme fait surgir un espace autre suspendu en relief et dont la façade, triplement brisée, donne l'illusion d'une mise en abyme du vide. Tout se construit avec une quatrième structure, tel un entrelacs de cavités sombres et de sous-sols détruits, qui s'échangent et se remplacent, avancent et reculent, tantôt comme armature de plateformes orthogonales en bois, dont la couleur rose fluo est rehaussée de motifs et dorures en dentelle, tantôt comme façades abritant les ombres de masses de pierres suspendues.

Cette réalisation part du raisonnement que la mémoire de l'homme est technique et que cette mémoire, par le biais d'une articulation au faire artistique, instaure le sens, car le *faire* convoque la mémoire technique. Tout compte fait, *Structures de réminiscences* ouvre la voie à une interrogation plus structurée de la mémoire autobiographique. Elle travaille à extérioriser ses éléments pour les mettre au service d'une mémoire technique, celle de l'artiste qui, au demeurant, la concrétise dans le *faire* poïétique, ou le processus de création. L'idée de cette œuvre est due à une résidence réalisée dans la région espagnole de Cantabria, qui m'a permis de visiter trois grottes préhistoriques : *Altamira, El Castilllo, Las Monedas.* La confrontation avec des dessins datant de plus de vingt mille ans a suscité une réflexion autour

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

du geste premier et m'a amenée à m'interroger sur la possibilité d'interpréter ce geste aujourd'hui dans un récit des grottes modernes que j'ai choisi de suggérer par l'agencement d'un même motif répété : le carré. Ce dernier renvoyant au « carré sécurisé » évoqué plus haut à propos de Beyrouth. À cela s'ajoute, dans le cadre de cette résidence, la performance menée autour du corps et de son rapport à la nature comme nécessité pour réfléchir à l'engagement critique de l'artiste, qui se réactualise dans un contexte d'urgence technologique mondiale[12].

6 Corps de l'artiste / corps urbain : une co-construction de "lieux de mémoire"

La thématique polysémique de la Biennale Organo « *Body-building* » (corps en construction ; construisant un corps ; construction en cours d'un corps) fut propice à un questionnement sur le rapport entre "corps de l'artiste" et "corps urbain" à l'aune de l'absence de "lieux de mémoire" substitués par des mémoires émiettées. *Structures de réminiscences*, dans une tentative de combler "le trou de mémoire", convoque ici un imaginaire des ruines associé à un corps pétrifié, figé, qui piège et qui paralyse les corps de ses habitants. Cet imaginaire fait écho à la mémoire émiettée d'un corps qui, dès lors, apparaît morcelé et fragmenté dans des rituels théâtraux d'appartenance. Structurer cet amas ou cet empilement de corps à travers différentes configurations, en introduisant des carrés comme des micro-histoires ou micro- mémoires, témoigne d'un désir de guérir ou de soigner le corps d'une mémoire qui se divise malgré lui, et qui tend à disparaitre. À travers mon geste artistique, en déplacement, je tente d'interpréter les différentes strates de deux corps. Un corps humain et un corps urbain en conflit. *Structures de réminiscences*, avec ses carrés de motifs en dentelle et en ciment, forme un nouveau corps artificiel, un lieu de mémoire fabriqué hors Beyrouth (Fig. 4). Se dévoile ainsi le déguisement fragile de cette "ville-corps" épuisée, mettant en lumière l'état éphémère de sa stabilité artificielle. Sont représentés, à la fois, un état de guerre qui y est constamment imposé à son corps et lui est extérieur, et un état de paix et de "sécurité" artificiellement imposé à ce corps même. Un travail de mémoire oscillant entre cicatrisation et camouflage de deux corps, un corps humain et un corps urbain qui se métamorphosent, s'unifient et constituent un corps hybride malade.

[12] Voir https://www.circleproart.com/en-gb/elissar-kanso.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 4 : Détail de l'œuvre *Structures de réminiscences*. Photo : Elissar Kanso

7 En guise de conclusion :

Les rituels théâtraux d'appartenance évoqués ci-dessus se substituent à la mémoire individuelle et aux "lieux de mémoire", favorisant en quelque sorte une manière de déléguer le travail de "se souvenir" à la communauté.

Ce travail est ainsi compromis car, nourri de conflits confessionnels, façonné par la classe politique dominante, dont le récit est construit sur les réminiscences de récits religieux, où chaque groupe participant aux conflits prétend s'armer du récit légitime. Quand les souvenirs d'un événement ne nous appartiennent plus, en raison d'une dépossession de la mémoire – cette boîte de souvenirs –, nous autorisons en quelque sorte une perte d'une forme de connaissance au profit d'une logique abusée d'appartenance à la communauté.

C'est dans ces conditions que l'œuvre *Structures de réminiscences* s'attache à rétablir un travail de mémoire, voire s'applique à lui créer de nouvelles conditions. Le récit de Ricœur sur la constitution de l'intersubjectivité montre qu'il existe un lien inextricable entre le corps et le lieu. Notre existence incarnée nous oriente dans un paysage nouveau ou une ville nouvelle. En m'appuyant sur un échange ou un dialogue entre deux

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

corps urbains, Beyrouth et Bordeaux, mon corps, en ce sens, tente de retracer le cheminement ou le passage d'une emprise de l'inconscient à une prise de conscience, un cheminement qui pourrait être illustré par mon geste artistique. Ainsi, le corps de l'artiste, en déplacement, dans un nouveau contexte, s'emploie à combler le "trou de mémoire" et à reconstruire "un lieu de mémoire" qu'il extériorise par le contact de son corps avec un autre. Mon expérience corporelle, vécue dans un nouveau contexte, établit pour moi un "ici" à partir duquel m'orienter. Ricœur nous le rappelle :

> La transition de la mémoire corporelle à la mémoire des lieux est assurée par des actes aussi importants que s'orienter, se déplacer, et plus que tout habiter. C'est sur la surface de la terre habitable que nous nous souvenons avoir voyagé et visité des sites mémorables. Ainsi les « choses » souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des « lieux de mémoire », avant qu'ils deviennent une référence pour la connaissance historique ». (Ricœur 2000 : 49)

Cette "intercorporalité" du lieu de nos mémoires respectives offre une possibilité d'échange de mémoire. Corps urbain et corps de l'artiste – deux mémoires – ne se font plus l'un sans l'autre ; ils se traversent, se co-construisent dans leurs formes et leurs évolutions et même dans leur révolution. Pour revenir à la question de l'emprise de l'inconscient, celle-ci est illustrée par le corps de l'artiste en déplacement, un corps extirpé de son contexte d'origine, et donne naissance à de premières images, à mon sens, naïves, comme un rêve enfantin. Ensuite, il est question d'un passage à une prise de conscience où s'opère désormais la co-construction du corps de l'artiste et de l'espace urbain, qui se transforme en un "lieu de mémoire" que l'artiste transporte.

Bibliographie

Blanchot, Maurice (1993), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

Corm, Georges (1986), *Géopolitique du conflit libanais*, Paris, La Découverte.

— (2003), *Le Liban contemporain. Histoire et société*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Cahiers libres ».

Caccamo, Emmanuelle, directrice du Projet « Mémoire, souvenirs et technologies numériques émergentes », sur le site Internet www.technomnesis.org/projet-frqsc/

Coye, Noël ; Hurel, Arnaud (2012), « L'archéologie préhistorique : traces et mémoires », *Les nouvelles de l'archéologie* n° 129. En ligne : Doi : 10.4000/nda.1831 (consulté le 25-02-2025).

Ewald, François (2000), « Un parcours philosophique », *Magazine littéraire* n° 390, septembre 2000, p. 20-26.

Gedi, Noa ; Elam, Yigal (1996), « Collective Memory — What Is It ? », *History and Memory*, 8 (1), p. 30-50. En ligne http://www.jstor.org/stable/25618696 (Consulté le 28-02-2025).

Fisher, Jennifer (1996), « Trick or Treat : Naming Curatorial Ethics », White, Jerry (dir.), *Naming a Practice : Curatorial Strategies for the Future*, Banff, Banff Centre Press.

Foucault, Michel (2005), *Œuvres,* sous la direction de Frédéric Gros, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes.

Halbwachs, Maurice (1925) [1952], *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, PUF, Nouvelle édition.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

— (1950), *La mémoire collective*, Paris, PUF.

Houssa, Émilie (2011), « Entre document immédiat et fiction de mémoire : Histoire et enjeux du désenchantement des actualités visuelles », *Conserveries mémorielles,* #10 En ligne http://journals.openediti on.org/cm/911 (consulté le 28-2-2025).

Kanso, Elissar, site Internet : www.kansoelissar.wixsite.com/rassile

Khalaf, Samir (1994) « Culture, Collective Memory, and the Restoration of Civility », in : Collings, Deirdre (dir.), *Peace for Lebanon ?*, Boulder, Lynne Rienner.

Leichter, David J. (2012), « Collective Identity and Collective Memory in the Philosophy of Paul Ricœur », *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 3, n° 1, p. 114-131. Doi : 10.5195/errs.2012.125 (consulté le 25-2-2025).

Luhmann, Niklas (2012), *La réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes.

Orianne, Jean-François (2018), « Collective ou sociale ? La mémoire neuve de Maurice Halbwachs », *Revue de Neuropsychologie*, 10 (4), p. 293-297. doi :10.1684/nrp. 2018.0476 (Consulté le 25-02-2025).

Orianne, Jean-François, Eustache, François (2023), « Collective memory : between individual systems of consciousness and social systems », *Frontiers in Psychology,* n° 14.

En ligne : Doi : 10.3389/fpsyg.2023.1238272 (Consulté le 25-02-2025).

Reagan, Charles (2008), « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli », *Transversalités*, 2 (n° 106), p. 165-176. Doi : 10.3917/trans.106.0165 (consulté le 28-02-2025).

Ricœur, Paul, « Aliénation », *Universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopedie/alienation/

— (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil.

Stiegler, Bernard (1994), *La technique et le temps, t. 1, La faute d'Epiméthée*, Paris, Galilée.

— (2005), « Individuation et grammatisation : quand la technique fait sens… », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 6 (vol. 42), p. 354-360. Doi : 10.3917/docsi.426.0354 (consulté le 25-02-2025).

Valéry, Paul (1996), *Tel Quel,* « Analecta », CXIX, Paris, Folio.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809