Document généré le 1 juin 2025 17:14

**Ciel variable**
**Art, photo, médias, culture**

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

# Mémoires du désastre
# Memories of the Disaster

Jacques Doyon

Numéro 68, août 2005

Mémoire du désastre
Memories of the Disaster

URI : https://id.erudit.org/iderudit/20414ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Doyon, J. (2005). Mémoires du désastre / Memories of the Disaster. *Ciel variable*, (68), 7–7.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Mémoires du désastre | Memories of the Disaster

Ce numéro est placé sous le signe de ce qui dépasse l'entendement. La liste serait longue de ces événements catastrophiques du dernier demi-siècle qui ont laissé des traces amères sur nos idéaux démocratiques. L'actualité des arts visuels contemporains ramène à la mémoire quelques-uns de ces moments d'excès : le choc du 11 septembre 2001; la boucherie du débarquement allié sur les côtes normandes de 1942; la paranoïa nucléaire liée à l'escalade de la guerre froide; l'ampleur et l'inhumanité des dégâts de la guerre du Vietnam. Il faudrait ajouter à cette liste une évocation de la Shoah, des bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, et du récent génocide rwandais pour donner un portrait un peu plus complet de cette portion d'histoire.

La visée des œuvres réunies ici n'est pas tant documentaire que mémorielle. Ces œuvres ne cherchent ni à rapporter des faits, ni à susciter l'empathie ou l'effroi. Elles constituent plutôt autant de tentatives pour explorer des modes de représentation qui puissent permettre d'exprimer l'excès des faits comme celui de la pensée : la démesure négative de ces événements, tout comme l'incapacité de la pensée à justifier et accepter ces réalités du pouvoir comme l'envers constitutif de nos sociétés d'abondance et de liberté.

Ainsi, Melvin Charney étale-t-il l'ordinaire de la représentation médiatique des constructions architecturales. Ses regroupements thématiques tentent d'extirper du matraquage systématique inhérent au monde médiatique des images qui soient révélatrices des structures sous-jacentes au milieu bâti, des usages et des comportements, de la culture qui les sous-tend, de leurs investissements symboliques et, parfois, de leur démesure... Bertrand Carrière, de son côté, explore la mémoire enfouie dans le paysage du débarquement de Dieppe, de 1942. La série *Caux* s'offre comme une longue méditation sur la vacuité et le sentiment de perte qui prévaut dans ce paysage marqué par l'irrémédiable. Cette série a été précédée par une installation en deux parties, *Jubilee*, qui détournait les formes traditionnelles du mémorial en proposant un monument éphémère et un cimetière d'images. Liza Nguyen, avec *Souvenirs du Vietnam*, explore une double esthétique du souvenir. Les photographies de *Surface* (simples poignées de terre accompagnées du nom d'un lieu) ouvrent un espace de réflexion sur la dévastation du territoire vietnamien. Les dépliants de *Cartes postales du Vietnam* s'offrent, de leur côté, comme une critique des formes institutionnalisées de la mémoire nationale et de leur récupération touristique. Avec *Irradiations,* Denis Farley entreprend un étrange voyage à-travers les couloirs et les chambres d'un abri antinucléaire devenu obsolète. En introduisant dans les images de ces lieux une figure évoquant l'irradiation, il rappelle clairement l'actualité criante de la menace nucléaire. Le bunker étant maintenant devenu un musée, cette stratégie apparaît aussi comme un mode d'activation de la mémoire plus pertinent que ceux de la muséologie traditionnelle.

Que disent ces images réalisées dans l'après-coup des événements ? Tantôt, elles auscultent des restes bruts en exprimant une certaine mutité, un silence : ainsi les « surfaces » de terre de Nguyen, les paysages fortifiés de Carrière, la désuétude du bunker antiatomique, chez Farley. Tantôt, elles interrogent les représentations institutionnalisées de ces événements : la surabondance et la répétition systématiques des images médiatiques, chez Charney; la mutation touristique des mémoriaux officiels de la guerre du Vietnam, chez Nguyen; le détournement de la monumentalisation par des installations éphémères, chez Carrière.

Ces œuvres explorent des formes de monstration minimale qui laissent ouverte la question de la possibilité même de ces événements, au passé comme au futur. Comment cela a-t-il été possible ? Et pourquoi sommes-nous si assurés que le futur – demain peut-être – sera fait de la répétition du même ? Ces œuvres exposent ou prennent *a contrario* les représentations instituées qui participent de la reconduction même de ces événements catastrophiques : les formes de mémorialisation patriotique, une certain mode de muséification à tendance idéologique, le martelage panique des représentations médiatiques...

**Jacques Doyon**

The works in this issue fall under the sign of things that are beyond comprehension. The list of catastrophic events that have left bitter traces on our democratic ideals in the last half-century is long. Current events dealt with in contemporary visual arts bring to mind some of these unimaginable moments: the shock of September 11, 2001; the butchery of the landing on the coast of Normandy in 1942; nuclear paranoia linked to escalation of the Cold War; the scope and inhumanity of the destruction of the Vietnam war. Adding to the list to form a more complete portrait of this period of history are the Shoah, the bombings of Hiroshima and Nagasaki, and the recent genocide in Rwanda.

Here, the works are intended not so much as documentation but as memorial. They do not try to report facts or to provoke empathy or dread. Rather, they attempt to explore modes of representation that could allow for expression of the excess of both facts and the mind: the overwhelming negativity of these events, as well as the mind's incapacity to justify and accept such realities of power as the underside of our societies of abundance and freedom.

*UN DICTIONNAIRE...* by Melvin Charney displays the ordinariness of media representation of architecture. His thematic groups attempt to extract from the systematic overkill inherent to a mediatic world the images that reveal the structuration of the built environment, customs and behaviours, the culture that underlies them, the symbolic investments in them, and, sometimes, their excess. The 100 series, *New York, 11/9/2001*, does not operate differently: it exposes the material and symbolic structuration of the World Trade Centre as an issue of power. Bertrand Carrière explores the memory buried in the landscape of the Dieppe landing of 1942. His series *Caux* is offered as a long meditation on the vacuity and sense of loss and perdition that prevail in this landscape marked by the irremediable. This series was preceded by an installation in two parts, *Jubilee,* which inverted the traditional forms of the memorial by proposing an ephemeral monument and a cemetery of images. Liza Nguyen, with *Souvenirs du Vietnam*, explores a double aesthetic of memory. The photographs in *Surface* (simple handfuls of earth accompanied by the name of a place) open a space for reflection on the devastation of Vietnam. The pamphlets of *Cartes postales du Vietnam*, for their part, offer a critique of institutionalized forms of national memory and their appropriation by tourism. With *Irradiations*, Denis Farley undertakes a strange voyage through the corridors and rooms of an obsolete bomb shelter. He introduces into the images of these places a figure evoking irradiation, clearly referring to the burning issue of the nuclear threat. Because the bunker has now become a museum, this strategy also appears to be a more relevant mode of activation of memory than are those of traditional museology.

What do these images, made in the aftermath of events, say? Sometimes, they examine raw remains by expressing a certain muteness, or silence – Nguyen's "surfaces" of earth, Carrière's fortified landscapes, Farley's obsolete bomb shelter. Sometimes, they question the institutionalized representations of these events: overabundance and systematic repetition of media images, for Charney; the transformation into tourist sites of Vietnam's official war memorials, for Nguyen; the inversion of monumentalization with ephemeral installations, for Carrière.

These works explore forms of minimal monstration that leave open the question of the very possibility of these events, both in the past and in the future. How had this been possible? And why are we so sure that events will repeat themselves in the future – tomorrow, perhaps? These works expose or contradict the instituted portrayals that are part of the very recurrence of these catastrophic events: forms of patriotic memorialization, a certain mode of museification with an ideological tendency, the panicked beat of media representations . . .