

LES DIALOGIQUES DU MEMORIAL DE CAEN
Conférences de Charles-Edouard Leroux

celeroux@orange.fr

Cycle 2017
Premier semestre

4. L'art, vecteur de mémoire ?

Depuis plusieurs décennies, les enjeux de mémoire se sont essentiellement construits sur le réel de l'histoire, à partir du dit et de l'écrit. A l'initiative d'historiens, le cinéma documentaire et le photojournalisme ont ensuite été associés aux démarches mémorielles. Mais on n'a peut-être pas encore suffisamment pris la mesure de ce que le symbolique et l'imaginaire des arts sont susceptibles de nous révéler en matière d'identité culturelle et d'imaginaire politique...

« *L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert* »

André Malraux

Hommage à la Grèce

Discours prononcé le 28 mai 1959 à Athènes

Sans m'engager outre mesure dans la généalogie du devoir de mémoire et, de façon plus générale, dans l'exploration des origines de ce qui forme aujourd'hui *la question mémorielle* en tant qu'elle constitue probablement l'une des grandes questions de ce début de siècle, il me paraît important, pour ne pas dire urgent, de mesurer toute la place à donner à ce qu'on appelle généralement l'art, pour autant que celui-ci peut être appréhendé comme l'une des manifestations les plus amples et les plus profondes de l'esprit des peuples et des époques. Je n'entendrai pas seulement ici par art le nombre nécessairement restreint des œuvres exceptionnelles réunies dans le musée, mais également l'ensemble des réalisations du savoir-faire qui constitue le patrimoine de l'humanité.

Il me semble en effet qu'en matière de mémoire, et en particulier de mémoire longue, le champ de l'art doit constituer le recours primordial lorsque le sentiment que nous éprouvons de nous trouver à un tournant de civilisation nous laisse désemparés et désarmés face aux défis à relever.

Plus que toute autre forme d'expression de l'expérience humaine, en l'occurrence plus que l'écriture – mise à part l'expression poétique (ou littéraire) en tant qu'elle révèle plus que le langage ne saurait traduire et par là s'assimile à l'art – l'art recèle à la fois la somme des épreuves engagées par tous les groupes humains et les tentatives de solutions envisagées et parfois mises en œuvre par ceux-ci. Autrement dit, là où les témoignages et les documents explicites font défaut ou se révèlent insuffisants, l'art constitue une réserve mémorielle inépuisable pour autant que nous soyons en mesure d'en déceler l'arcane.

Je suggère que nous regardions les productions de l'art comme formant une immense réserve mémorielle en ce qu'elles ne constituent pas seulement l'apanage des castes et des classes dominantes, comme ont eu tendance à le montrer les histoires de l'art plutôt académiques telles qu'elles se constituent en Occident depuis le XIXe siècle à partir de la description des collections d'objets rassemblées depuis l'Antiquité méditerranéenne, l'Inde classique, la Chine ancienne ou l'Islam médiéval, et plus tardivement l'Afrique traditionnelle ; mais en ce que l'art en général exprime de manière profonde et sensible l'ensemble des pensées, émotions et sentiments qui constituent ce que Hegel a justement appelé la *Weltanschauung*¹, autrement dit la manière de voir et d'éprouver le monde propre à chaque peuple et à chaque époque, avec sa complexité, ses contradictions et ses évolutions. Il ne s'agit donc pas seulement du luxe et de la beauté de l'art, dont les critères sont tellement relatifs, et qui de toute façon sont réalisés par des artisans et artistes émanant généralement de couches populaires pas nécessairement privilégiées, mais plus largement de ce qu'André Chastel et Jean-Pierre Babelon ont contribué à populariser sous l'appellation de *patrimoine* : « [...] *Le patrimoine est devenu aujourd'hui un phénomène d'actualité vive, excédant largement le cercle des spécialistes, libéré du monopole d'État, se développant hors de son terreau occidental d'éclosion, et qui tend à englober, par sa capacité de fixation (objet, monument, lieu, pratique culturelle, être vivant...), les formes complexes et plurielles d'objectivation d'un passé-présent ou d'un « déjà-là » : tradition, mémoire, histoire, culture, environnement, etc.* »² Une manière d'insister sur ce que la dimension mémorielle de l'art doit contribuer à inspirer ce qu'Edgar Morin a naguère appelé, dans un entretien publié en 1997, des *politiques de civilisation* qui offrent des alternatives aux maux dont souffrent les sociétés. La dimension mémorielle de l'art constitue ainsi une ressource considérable lorsqu'il s'agit pour les sociétés humaines de réenraciner leurs projets là où, écrit Edgar Morin, « *l'homogénéisation, la standardisation, l'anonymation tendent à détruire les diversités culturelles et à faire perdre les racines.* »³

C'est pour ces raisons que je voudrais que nous parlions de l'art en tant qu'il constitue ce que j'ai naguère appelé la *mémoire des œuvres*. Je désigne ici ce qu'on appelait naguère les œuvres de l'esprit, qui concernent les mythes, les légendes, l'art, la littérature, la musique, et autres productions imaginaires qui ont justement permis aux hommes de se réinventer. Je voudrais que nous réfléchissions à toutes ces formes collectives que j'appelle *œuvres* et qui ont pour fonction d'attribuer du sens au monde et à l'homme, de justifier les actions humaines et de rendre compte des mouvements de l'univers. Il me semble que les *œuvres* constituent une mémoire, sinon intemporelle, du moins parallèle, qui appartient à un autre temps, ou à cette autre dimension du temps qui relève du *Jadis* et de l'*Immémorial*. C'est de ce *temps des œuvres* dont parle Jacques Neefs dans un ouvrage collectif publié en 2001 : " *Les œuvres, d'art, de pensée, d'écriture, passent ensemble dans la durée, elles s'appuient les unes aux autres ; elles se différencient, également, par leur appartenance aux temps qu'elles créent, au temps qu'elles portent en avant d'elles-mêmes. Leur vieillissement les fait revivre, dans la*

¹ Hegel : *La phénoménologie de l'Esprit* (1807). 684 p., GF, 2012.

² André Chastel et Jean-Pierre Babelon : *La notion de patrimoine* (1994). Liana Lévi, 141 p., 2008.

³ Edgar Morin : *Pour une politique de civilisation* (1997). Arléa-Poche, 79 p., 2002.

découverte et la réutilisation qui en sont faites par d'autres œuvres, dans l'espace des "reconnaisances" qui est la trame des créations."⁴ Ce qui caractérise précisément ces œuvres – d'art, de pensée, d'écriture, c'est qu'elles « *passent ensemble dans la durée* », pour reprendre la formule de Jacques Neefs, c'est qu'elles perdurent-elles dans des contextes mémoriels complètement différents de leur production d'origine. Voilà en quoi ce que nous appelons *œuvres d'art* joue un rôle mémoriel considérable jusque dans des formes de société dont elles ne sont pas issues.

Nous pourrions, par exemple, nous interroger sur la persistance des formes grecques et romaines en Europe, et ceci sans interruption, de la chute de l'Empire romain aux élans néo classiques de la III^e République. Jacques Neefs, spécialiste de l'histoire et la théorie du roman aux XIX^e et XX^e siècles, résume ainsi la persistance des œuvres d'art à travers les siècles par "*l'intenable présent qu'elles déplacent avec elles, dans le battement entre mémoire et préfiguration*"⁵. « *Mémoire et préfiguration* » : n'est-ce pas le sens de la double fonction de l'art ? C'est dire que notre intérêt quasi constant pour les ouvrages majeurs de la pensée et de la littérature de la Grèce antique, qui constituent assurément l'un des fondements de la civilisation occidentale, relève précisément de cet « *intenable présent* » dont parle Jacques Neefs.

Lorenz E. Baumer, spécialiste de la sculpture grecque et des sanctuaires ruraux, a par exemple mené une enquête archéologique sur le destin des œuvres monumentales de la Grèce classique à la fin de l'Antiquité. Dans *Mémoires de la religion grecque*⁶ ce professeur à l'Université de Genève, réfléchissant à la réception de la sculpture antique à l'époque moderne, s'interroge notamment sur le devenir des temples païens à l'époque où le christianisme a conquis le Bassin méditerranéen ou sur la réutilisation, dans les derniers siècles de l'Antiquité, d'œuvres datant de la période classique, réutilisation qui traduit par rapport à l'art du passé une attitude encore radicalement différente de la nôtre mais qui considère ces ouvrages comme des œuvres vivantes et toujours susceptibles de parler. À travers ces interrogations se pose, de manière lancinante, la question de la pertinence religieuse de ces œuvres (païennes) dans un monde de plus en plus christianisé. Comme devrait se poser à nous, en ce début de XXI^e siècle, la question de la pertinence religieuse de ces œuvres (chrétiennes) dans un monde de plus en plus déchristianisé.

Je voudrais en ce sens que nous saisissons les *œuvres* comme constituant le fondement mémoriel de toute culture, selon un processus que Jan Assmann définit comme « *la structure connective qui a pour fonction de créer du lien spatial et temporel* »⁷. Jan Assmann postule trois éléments à la source de toute mémoire collective : *Le souvenir*, en tant que rapport au

⁴ *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, sous la direction de Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, coll. " Culture et société ", 2001. <http://www.fabula.org/revue/cr/287.php>

⁵ Jan Assmann : *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (All. 2002). 372 p., Trad. française, Aubier, 2010.

⁶ Lorenz E. Baumer : *Mémoires de la religion grecque*. Ed. du Cerf, 2010.

⁷ Jan Assmann, *op. cit.*

passé ; *l'identité*, qui a recours à l'imaginaire politique ; ces deux éléments associés à un troisième que notre auteur définit comme *continuité culturelle*, dont résulte la formation d'une tradition. C'est dans l'unité de ces trois éléments – souvenir, identité culturelle, formation d'une tradition – que s'opère le passage du *je* au *nous*, au souvenir et à la mémoire collective. L'auteur de *La mémoire culturelle* écrit : « *L'enfant apprend à dire nous en s'intégrant dans une histoire et un souvenir qui donne forme et substance à ce nous* ».

Je voudrais suggérer que les œuvres de l'art et de l'artisanat donnent lieu, plus que tout autre artefact humain, à une intégration individuelle et collective durable précisément en raison de leur caractère esthétique. Le terme esthétique vient du grec *aísthêsis* (*αἴσθησις*), qui signifie *sensation, émotion*. Si l'art marque la mémoire d'une manière si particulière et contribue plus que tout autre à la formation des identités et des traditions, c'est en raison de cette dimension sensible dont résultent des formes symboliques faites pour la longue durée. La profonde réflexion consacrée naguère par René Huyghe au *Sens et destin de l'art*⁸ insistait justement sur ce que l'art est une fonction primordiale de l'esprit, et ce que la contemplation des œuvres, indépendamment même de l'explication savante qu'en fournit l'histoire de l'art, pour ainsi dire transcende le rationnel pour demeurer dans la longue durée une source d'inspiration essentielle. Bien que consacrée à l'ensemble de la civilisation occidentale, ce que j'appellerai la philosophie de l'art de René Huyghe n'en rend pas moins compte de la dimension d'universel que portent, j'oserai dire *mystérieusement*, les formes ; c'est d'ailleurs dans un ouvrage intitulé *Formes et forces* que René Huyghe poursuivra son exploration de la fonction hautement symbolique de l'art.⁹ Pour tâcher de dire les choses simplement, je suggérerai que c'est la force des formes qui inscrit les œuvres d'art dans une durée telle qu'elle en deviennent intemporelles au point de constituer une réserve mémorielle, et par-là une source d'inspiration quasi inépuisable pour les groupes humains.

Je voudrais sur ce point rappeler le *zoon politikon*, l'animal politique d'Aristote¹⁰, qui définit l'être humain comme celui des êtres vivants qui a la particularité de s'épanouir dans ce type d'organisation sociale que constitue la Polis (*πόλις*), ou communauté politique que traduit le mot Cité. Si l'homme a besoin de la communauté politique pour être, c'est qu'il ne peut constituer son être que dans le partage d'un savoir et d'une mémoire communs, associés à la langue et au système symbolique communs : d'où l'importance, non seulement mots et des textes, mais également des rites, des danses, etc. qui constituent un mode majeur de transmission et de commémoration du sens culturel. Et c'est justement cela, l'art : le médium commun qui s'incarne dans des symboles. C'est ce qui fonde la démarche d'Ernst Cassirer dans la *Philosophie des formes symboliques*¹¹ dont les trois volumes, mais en particulier le second consacré à *La pensée mythique*, explorent tous les modes de la *fonction symbolique* par lesquels l'homme charge de sens l'univers. Cela signifie qu'il n'est pas de perception, qu'il n'y a pas de regard sur le monde qui ne soit construits, dotés de sens par une *fonction*

⁸ René Huyghe : *Sens et destin de l'art. Tome 1 : De la préhistoire à l'art romain. Tome 2 : De l'art gothique au XXe siècle*. Flammarion, 1966 et 1967.

⁹ René Huyghe : *Formes et forces*. Flammarion, 1971.

¹⁰ Aristote (384-322) : *Les politiques*. Garnier-Flammarion. 575 p.

¹¹ Ernst Cassirer (1874-1945) : *Philosophie des formes symboliques* (1923-1929). Ed. de Minuit.

symbolique dont précisément la pensée dite mythique constitue par excellence la forme sensible, c'est-à-dire visible, palpable, charnelle, émotionnelle. Mais qu'il s'agisse en somme de langage, de mythe ou de science, les formes, y compris les plus spontanées, par lesquels l'homme se saisit lui-même et pose son regard et sa pensée du côté du visible ou de l'invisible, tout cela relève de ces *formes symboliques* qui expriment et prolongent indéfiniment la longue mémoire collective.

Je veux insister sur ce que, contrairement à ce que soutient une tradition philosophique encore dominante, cette mémoire des œuvres, si vitale pour la préservation des sociétés humaines, ne tient pas seulement à la langue, d'abord orale, ensuite écrite, ou alors à la langue dans son usage sensible, c'est-à-dire incantatoire et poétique, productrice d'images. Des historiens de l'art, au premier rang desquels Erwin Panofsky, nous ont précisément appris qu'une image n'est pas le fruit de l'invention solitaire d'un individu, qu'elle appartient à un réseau d'images plus vaste, qu'elle a un rapport privilégié avec des textes, et qu'elle participe plus généralement d'une culture de l'image. C'est, par exemple, le domaine de l'iconologie, dont le livre d'Erwin Panofsky marque en France le début, à la fin des années 60¹².

Ainsi que le rappelle Jan Assmann (*op. cit.*), dans notre histoire de l'art, la mémoire est indissociable de la naissance du *canon*¹³, du grec ancien *kanón*, qui désigne la tige en bois, rigide et droite, ou encore la règle, le modèle, le principe, terme lui-même emprunté à l'hébreu *qaneh* (קנה), tige, roseau, mesure, canne. La tradition du *canon* nous renvoie à Polyclète¹⁴, sculpteur grec du premier classicisme (V^e siècle av. J.-C.), l'un des plus connus du monde antique, qui rédige son *Canon*, texte promis à devenir la clé de la théorie artistique grecque. Cette constitution d'une tradition, point de départ d'une longue mémoire, pourrait s'expliquer par le besoin d'orientation collective. Le modèle de Polyclète est fondé sur le calcul. Une statue à laquelle le sculpteur aurait donné le nom de *Canon* est identifiée par Pliny l'Ancien¹⁵ au Doryphore (*porte-lance*), dont le type a été reconnu en 1863 dans une statue en marbre découverte à Pompéi.

Nous pouvons étendre l'importance des images en art à plus d'un siècle de cinéma à partir, par exemple, du travail récent de Maxime Scheinfeigel sur *les âges du cinéma*, dont l'un des parcours de l'évolution des représentations filmiques porte précisément sur la mise en œuvre de la mémoire¹⁶. Et ce qui peut faire pour nous l'importance de l'art réside justement dans la reconnaissance du fait que les images ont en elles-mêmes, et indépendamment des écrits auxquels on accorde généralement la première place, leur mode spécifique de production de sens.

¹² Erwin Panofsky (1892-1968): *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Minuit, 1967.

¹³ Jan Assmann, *op. cit.* p. 96.

¹⁴ John Boardman : *La sculpture grecque classique*. Thames & Hudson, 252 p., 2003.

¹⁵ Pliny l'Ancien (I^{er} siècle) : *Histoire naturelle*. Folio

¹⁶ Maxime Scheinfeigel : *Les âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*. 306 p. L'Harmattan, 2003.

Pour preuve, il y a à peine un demi-siècle que l'image photographique elle-même a acquis son plein droit de cité dans le champ des arts, en dépit des appels et des revendications des surréalistes, de Man Ray et de Marcel Duchamp, donc au cours des années 1920.¹⁷ Même si souvent encore aujourd'hui l'image photographique ne vient qu'en appui au travail du reporter, du documentaliste et de l'historien qu'elle complète et illustre, nombre de photographes et d'essayistes sont parvenus à traiter la photographie comme constituant en elle-même un lieu de mémoire privilégié. Je donnerai pour exemple l'admirable série des *Écrits de photographes* publiés par le Centre Pompidou, et qui constitue l'exemple même du recours à la photographie comme constituant par elle-même l'immense réserve mémorielle réalisée par les grands noms de la photographie moderne et contemporaine, à l'instar, par exemple, de Walker Evans, disparu en 1975¹⁸. Celui qui fut sans aucun doute l'un des photographes américains les plus importants du XXe siècle a laissé des photographies de l'Amérique en crise dans les années 1930, publiées dans le magazine *Fortune* dans les années 1940 et 1950, qui constituent précisément, et en-elles-mêmes, un lieu de mémoire qui dépasse, par sa dimension esthétique, écrits et commentaires qui ne pourront à l'avenir que s'inspirer des images saisies dans ces années-là.

Je veux insister sur l'idée que l'art est en lui-même un vecteur majeur de mémoire, et non le « supplément d'âme » destiné à compléter, illustrer ou agrémenter le discours rationnel. D'ailleurs, si nous avons conservé le souvenir de notre scolarité, nous nous souvenons que les sculptures ou les tableaux reproduits dans nos manuels n'étaient pas traités pour eux-mêmes mais apparaissaient comme de simples illustrations de textes qui eux, étaient censés détenir la connaissance. Au lieu d'apparaître de plein droit comme des « lieux de mémoire » déployant leur propre réseau de signification, les tableaux, dessins et sculptures ont été longtemps réduits au rang de charmantes anecdotes.

Il s'agit en somme de ce que Pierre Nora appelle, dans un ouvrage de grande importance dont j'ai souvent parlé, « *communauté de mémoire* »¹⁹. Bien entendu, la teneur mémorielle de l'art peut varier d'intensité selon les préoccupations et les hantises avec lesquelles nous l'éprouvons. Je reviens à Jan Assmann qui distingue par exemple deux modes de la culture du souvenir : le *souvenir fondateur*, qui se rapporte à des origines, et le *souvenir biographique*, « *qui, écrit l'auteur, se rapporte à des expériences propres et à leurs cadres, le recent past* ». Et précisément, c'est plutôt du côté du *souvenir fondateur*, qui a trait aux origines, que je situe l'importance de cette mémoire des œuvres, dans les rituels, les danses, les mythes, les vêtements, les parures, les tatouages, ainsi que les paysages, autant d'œuvres qui perpétuent la longue mémoire collective, et en particulier la mémoire des morts, dont Jan Assmann écrit qu'elle constitue « *origine et cœur de la culture du souvenir* », paradigme exemplaire, en somme, d'une mémoire qui *instaure la communauté*.

¹⁷ Cf. Patrick Talbot : *La photographie en tant qu'art*. <http://leportique.revues.org/2635>

¹⁸ Walker Evans (1903-1975) : *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz*. Edition du Centre Pompidou.

¹⁹ Pierre Nora (né en 1931) : *Les lieux de mémoire*, 3 tomes (1984-1992). Gallimard/Bibliothèque illustrée des histoires, 1972.

Mémorable est à cet égard le culte des reliques qui, certes, révèle une tendance profonde de nombre de religions, mais qu'il convient de saisir, essentiellement, comme répondant à un besoin d'identité et de sécurité, à travers l'inscription mémorielle garantissant au groupe une continuité temporelle ; telle était déjà la fonction du *Palladium* gréco-romain (la statue de Pallas Athénée), destiné à préserver la Cité de toute atteinte, devenu le type même de l'œuvre mémorielle, ainsi des reliques conservées depuis les débuts du Moyen Age dans les lieux de pèlerinages de la chrétienté, tradition dont Krzystof Pomian²⁰ voit le prolongement aux XIX et XXe siècle dans la place essentielle accordée aux musées, en Europe et aux Etats-Unis.

Cette mémoire des œuvres résume en somme un ensemble de pratiques qui portent les individus à s'identifier corps et âme à d'autres individus qu'ils ne connaissent pas et ne connaîtront sans doute jamais, et avec lesquels, cependant, ils sont censés communier dans ce j'ai naguère appelé *le sentiment collectif du passé*. C'est la prise en compte de cette fonction mémorielle de l'art qui a conduit Benedict Anderson à montrer que l'adhésion à l'idée de souveraineté nationale n'a rien de naturel. Dans l'étude qu'il a consacrée à *L'imaginaire national*, l'historien anglo-saxon analyse l'émergence progressive de ces singulières "communautés imaginées " que constituent aujourd'hui les nations, que les sociétés traditionnelles auraient été bien incapables de concevoir, quelle que fût par ailleurs la force de leurs attachements ethniques ou territoriaux, et qui résultent d'un travail de mémoire auquel participent, bien sûr, le développement du capitalisme et l'invention de l'imprimerie²¹, mais qui a pris consistance dans la fréquentation des architectures et des monuments sculptés.

Je voudrais insister pour terminer sur cette dimension essentielle qui est celle de la fonction esthétique en matière mémorielle. Alors que la mémoire proprement dite, la mémoire explicite et usuelle, désigne le souvenir vivant, la mémoire vécue, la tradition constituée par l'image esthétique (visuelle ou acoustique) que constitue l'art nous renvoie plutôt à la manière dont une société travaille à stabiliser, à un moment donné, l'empreinte d'un passé qui tend à s'effacer. Il en va ainsi, par exemple, de l'histoire du christianisme : quelle différence, en effet, entre les origines où le drame évangélique est encore ressenti comme quasi mémoire, et l'Eglise des III-IVe siècles qui fixe sa tradition et détermine sa doctrine ! Ainsi l'*Histoire du christianisme* naguère dirigée par Alain Corbin mérite-t-elle d'être considérée comme l'illustration-type de ce que représente l'art comme vecteur de mémoire²². Les auteurs y mettent en avant toutes les connaissances nécessaires à une compréhension élémentaire de notre univers présent, qu'il s'agisse de nos valeurs ou de nos critères esthétiques, ou bien de l'organisation de notre environnement, entre paysages et villes. C'est ce que confirme très brillamment Danièle Hervieu-Léger²³, sociologue des religions, en nous montrant que si nous pouvons apprécier un tant soit peu le Mont-Saint-Michel ou les monuments romains, si cela nous « parle », en somme, si nous demeurons en mesure d'apprécier une musique de Bach ou

²⁰ Krzystof Pomian : *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècles*. 370 p. Gallimard, 2003. Cf. également http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1948_num_2_1_2548

²¹ Benedict Anderson (né en 1936) : *L'imaginaire national*. 212 p. La Découverte, 2006

²² Alain Corbin (dir.) : *Histoire du christianisme. Pour mieux comprendre notre temps* (2007). 480 p. Points histoire, 2016.

²³ Danièle Hervieu-Léger : *La religion pour mémoire*. 273 p. Ed. du Cerf, 1993.

de Messiaen, si nous sommes capables de discuter de bioéthique ou débattre de l'islam, c'est en raison, notamment, d'une certaine mémoire du christianisme, dans la mesure, bien entendu, où notre présent, quelle que soit sa nouveauté radicale et son originalité, demeure tributaire de la religion en tant qu'elle fut, pendant des millénaires l'élément créateur des traditions dont participent nos identités présentes, traditions dont le vecteur réside essentiellement dans la transmission d'univers symboliques dont notre histoire de l'art porte à l'évidence la richesse et la complexité. Que nous en soyons ou non conscients, l'emprise du souvenir commun demeure, quel que soit par ailleurs le degré de connaissance et de détachement que nous maintenions à l'égard de cette mémoire.

Une manière de préciser que si l'art constitue une dimension majeure de nos mémoires collectives en ce qu'il détermine, oriente et motive de manière souvent inconsciente nos sensibilités et nos jugements dans les circonstances présentes, en raison des traditions auxquelles la présence des œuvres a donné lieu, il n'en relève pas moins du devoir de mémoire de nous porter à assumer en pleine connaissance ces immenses héritages de formes et de forces, pour reprendre la formule de René Huyghe, afin de nous projeter dans un avenir que nous avons choisi. Ce qu'André Malraux, lui aussi immense philosophe de l'art, a résumé d'une phrase :

« L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert »²⁴.

L'art en héritage relève, en somme, du devoir de mémoire. En la matière, il s'agit du patrimoine.

²⁴ André Malraux : *Hommage à la Grèce*. Discours prononcé le 28 mai 1959 à Athènes.