

Sous la direction de
Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti
et Céline Trautmann-Waller

Le monument en débat

Théories et pratiques de la monumentalisation
en Allemagne et en Autriche après 1945

Le monument en débat

Illustration de couverture :

Josef Müllner, Monument à Karl Lueger (maire populiste et antisémite de la ville de Vienne de 1897 à 1910), 1926, vandalisé en juillet 2020, Stubenring/Dr.-Karl-Lueger-Platz, Vienne, photo : Georg Vasold, 27 octobre 2020

En juillet 2020, le monument érigé à Vienne en 1926 en l'honneur de l'ancien maire de la ville Karl Lueger (1844-1910) a fait l'objet de dégradations répétées, le mot *Schande* [honte] venant s'inscrire à la bombe de couleur sur le socle et les figures de l'œuvre. Par la suite, un collectif d'artistes réunis autour d'Eduard Freudmann, Mischa Guttman, Gin Müller, Simon Nagy et Anna Witt s'est employé à apposer ce même mot en lettres de béton doré sur le socle du monument.

Cette action s'inscrit dans le sillage d'une polémique qui avait déjà suscité, en 2009, la naissance d'un « groupe de réflexion sur la transformation du monument à Lueger en un mémorial contre l'antisémitisme et le racisme », entraîné l'année suivante un appel à projets et abouti en 2016 à l'installation d'une plaque explicative remettant en cause l'héritage de cette éminente personnalité politique autrichienne qui professa tout au long de sa carrière et lors de sa mandature à la mairie de Vienne, de 1897 à sa mort en 1910, un antisémitisme déclaré (voir la contribution de Céline Trautmann-Waller dans le présent ouvrage, p. 107-114). La querelle devait connaître son apogée en octobre 2020, lorsque des membres d'organisations d'extrême-droite tentèrent de disperser les citoyens montant la garde devant le monument pour assurer la défense de l'intervention artistique.

Si ce dernier épisode n'est pas directement traité dans le présent volume, il reste que l'image de l'automne 2020 que nous avons choisie pour en illustrer la couverture est au cœur des questions qui y sont abordées. Le monument contesté à Lueger est le dernier exemple en date témoignant de l'épineuse et brûlante actualité des thématiques débattues lors du colloque dont nous publions ici les actes.

Sous la direction de
Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti
et Céline Trautmann-Waller

Le monument en débat

Théories et pratiques de la monumentalisation
en Allemagne et en Autriche après 1945



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence Creative Commons CC BY-ND 4.0.



Publié chez arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).
URN : [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-990-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-990-3)
DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.990>

Texte © 2022, les éditeurs et auteurs

Coordination éditoriale : Mathilde Arnoux
Suivi éditorial : Sira Luthardt et al.
Traduction : Camille Joseph (de l'anglais : Margaret Olin, Mechtild Widrich),
Jean Torrent (de l'allemand : Leonie Beiersdorf, Andreas Beyer, Gabi Dolff-Bonekämper,
Martin Engel, Kirstin Frieden, Godehard Janzing, Kai Kappel, Thomas Kirchner,
Marian Nebelin, Georg Vasold)
Relecture : Françoise Clausse, Olivier Grussi, Guillaume d'Estève de Pradel
Conception graphique : uli neutzling designbuero
Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

ISSN : 2569-0949
eISSN : 2568-9649

PRINT-ISBN : 978-3-98501-075-2 (livre relié)
e-ISBN : 978-3-98501-074-5 (PDF)

Sommaire

Préface	9
<i>Thomas Kirchner</i>	
Introduction	13
<i>Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti et Céline Trautmann-Waller</i>	
Prologue. Valeurs de contemporanéité. Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl	17
<i>Gabi Dolff-Bonekämper</i>	
 I. Traces du trauma	
Introduction. Faire voir l'indicible – la mémoire de la Shoah comme défi aux images	39
<i>Andreas Beyer</i>	
Le Mémorial du camp de concentration de Dachau. Communautés du souvenir et volonté créatrice	43
<i>Kai Kappel</i>	
L'indicible comme tel. La sémiotique de l'aphasie de Reinhart Koselleck et la querelle des monuments en Allemagne ...	63
<i>Marian Nebelin</i>	
Le monument virtuel – lieu de mémoire de l'avenir?	85
<i>Kirstin Frieden</i>	

II. Le monument à Vienne

Introduction. D'Aloïs Riegl à Che Guevara, de la valeur du monument
au vandalisme, du monument partagé au monument « transformé » .. 105
Céline Trautmann-Waller

Le « Monument viennois aux victimes » et la dispute tenace
autour de l'évocation du passé 113
Georg Vasold

Histoires de fantômes sous verre : le Musée juif de Vienne,
1996-2011 131
Margaret Olin

Monuments intentionnels et non intentionnels. La Judenplatz
de Vienne et le *Culte moderne des monuments* de Riegl 149
Mechtild Widrich

Le nez de Che Guevara. Combat politique et dégradations
de monument à Vienne, 2002-2009 177
Martin Engel

III. Mémoires brisées ? L'Allemagne après 1989

Introduction. Bascule et tournant de la politique mémorielle
après 1989 195
Godehard Janzing

Les marques de la culpabilité. L'adieu au point de vue victimaire
en Allemagne de l'Est 203
Leonie Beiersdorf

Transition vers une mémoire culturelle de la RDA : le monument
commémoratif du 17 juin 1953 à Berlin 221
Myriam Renaudot

« Avoir un lieu, c'est avoir eu lieu. » Le Palast der Republik
comme monument 239
Elisa Goudin-Steinmann

IV. Le monument à l'épreuve de l'art

Introduction. Aux limites de la monumentalité	259	
<i>Andrea Pinotti</i>		
Joseph Beuys : sur quelques monuments « allemands »	265	
<i>Jean-Philippe Antoine</i>		
Renverser le monument, pour une mémoire de la production. Identification, déception et désir entre <i>Terminal</i> et <i>Steelmill/Stahlwerk</i> de Richard Serra		279
<i>Jacopo Bodini</i>		
Du monument invisible au monument impossible. L'étrange cas des chaises monumentalisées		295
<i>Pietro Conte</i>		
Crédits photographiques	309	

Préface

Thomas Kirchner

L'époque moderne a eu du mal avec le monument. Ou disons mieux : le monument a eu du mal à se faire à la modernité. Auguste Rodin l'a bousculé jusque dans ses fondements. Ainsi de son monument aux bourgeois qui avaient sauvé la ville de Calais de la destruction : il n'entendait pas le hisser sur un piédestal, en l'éloignant de la réalité du citoyen flânant dans les rues, il l'a conçu pour qu'il soit installé à ras du sol. Certes, les commanditaires s'y refusèrent, mais la discussion était ouverte (1885-1895).

Jusqu'alors, le socle faisait partie intégrante de tout monument, puisqu'il symbolisait sans équivoque le caractère sublime du héros se dressant au-dessus des gens du commun. Or, il avait déjà subi une dévaluation pendant la Révolution française, lorsque le socle de la statue équestre de Louis XIV, érigée par François Girardon sur la place Louis-le-Grand (l'actuelle place Vendôme) et renversée par les insurgés, avait été utilisé pour les cérémonies funèbres et l'exposition publique de la dépouille des héros révolutionnaires. Les figures qu'il s'agissait d'honorer en les élevant sur un socle étaient donc interchangeables – au gré des circonstances politiques. Le monument, lui, prétendait au contraire conserver sa valeur dans le temps.

L'autorité du monument, en tant que tâche artistique la plus haute de la sculpture, comparable au genre historique en peinture, se trouvait donc ébranlée. Mais des doutes se firent également jour en conséquence de la véritable inflation à laquelle le XIX^e siècle succomba en matière de statues. Le genre n'était plus l'apanage des princes et des généraux, désormais les grands hommes d'esprit y avaient droit aussi, et jusqu'aux citoyens qui s'étaient distingués dans les domaines les plus divers. Les villes furent pour ainsi dire noyées sous un déluge de monuments. Si le monument s'avérait donc superflu, c'était en quelque sorte de son propre fait, car à quoi pouvait bien tenir le caractère singulier, exceptionnel de tel ou tel personnage si sur la place juste à côté une autre statue célébrait un autre prétendu héros ?

Un autre problème a surgi lorsqu'on a voulu que le monument rende hommage non seulement aux héros, mais aussi aux victimes et surtout aux victimes anonymes : les morts des grandes guerres et, après la Seconde Guerre mondiale, les gens assassinés par les fascistes. Tandis que les monuments aux morts prenaient souvent pour sujet un soldat censé représenter tous ses camarades tombés au combat et érigé en héros mort pour la Patrie, cela devenait impossible

dans le cas des Juifs déportés et exterminés dans les camps. Le monument était appelé à se faire mémorial.

L'évolution de l'art ne devait guère simplifier les choses. Par tradition, le monument était figuratif, comment un art qui se vouait à la non-objectivité allait-il donc s'acquitter de cette tâche? Pouvait-il y avoir des monuments non figuratifs? Un art abstrait, qui prétendait s'occuper en priorité de lui-même et de questions purement artistiques, un tel art était-il en mesure de rendre hommage aux victimes ou de commémorer leur sacrifice? Une première tentative fut engagée dans les années 1920, avec le monument dessiné par Mies van der Rohe à la mémoire des deux dirigeants communistes Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht et des autres membres du mouvement ouvrier tués lors de la répression de l'insurrection de Berlin : une construction en briques de parement, avec des éléments en saillie et des renforcements (1926). Si ce monument allait être détruit par les nazis, c'était à cause non seulement des personnalités qu'il entendait honorer, mais aussi de la forme artistique pour laquelle on avait opté.

Après la Seconde Guerre mondiale, la question s'est posée, en particulier en Allemagne mais aussi en Autriche, de savoir comment célébrer la mémoire des millions de victimes, comment inventer, pour l'assassinat de tant de concitoyens, juifs surtout, Sinti et Roms, déportés politiques, homosexuels, une forme de mémorial qui sache exprimer la culpabilité, le chagrin et la honte éprouvés face aux inconcevables atrocités commises. À chaque fois qu'on a voulu ériger un monument, la question ressurgissait de savoir comment il pourrait satisfaire à un tel dessein. Et presque à chaque fois, on en arrivait à une dispute entre partisans d'un art figuratif et défenseurs d'un art abstrait. Ce dernier était tenu de faire ses preuves. Ainsi le concours pour un *Monument au prisonnier politique inconnu* lancé en 1952 par l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres chercha-t-il à répondre à la question de savoir si une œuvre abstraite était à même de remplir la délicate mission qui incombait à un mémorial.

Dans les discussions sur la conception artistique des monuments commémoratifs, le désir se fit de plus en plus pressant d'arracher les victimes non seulement à l'oubli mais aussi à l'anonymat, en leur donnant des noms, en nommant leurs destins individuels. C'est à Maya Ying Lin qu'il revint d'apporter une réponse souvent reprise par la suite, avec son *Vietnam Veterans Memorial* inauguré à Washington en 1982 : un long mur de granit noir, aussi lisse qu'un miroir, qui s'enfonce dans la dépression du terrain et où s'inscrivent les noms de tous les soldats américains tombés au Vietnam et de tous ceux qui moururent des suites de la guerre. On mentionnera aussi les *Stolpersteine*, les « pierres d'achoppement », pavés de béton ou de métal enchâssés dans les trottoirs de nombreuses villes européennes et portant gravés à leur surface les noms et les dates de naissance et de mort des citoyens juifs déportés ou assassinés qui vivaient à cette adresse.

Face aux victimes du national-socialisme, c'est également l'institution du musée qui se trouva sommée de relever de nouveaux défis. Ici aussi, il fal-

lait trouver des formes qui puissent dépasser les présentations classiques d'un musée d'histoire conventionnel et faire comprendre l'horreur de l'Holocauste. L'United States Holocaust Memorial Museum, qui a ouvert ses portes en 1993 à Washington, a servi à cet égard de modèle.

En Allemagne, les débats concernant la question du monument et du mémorial ont pris une nouvelle dimension avec la chute du Mur en 1989. On a vu alors deux manières différentes de traiter l'histoire, et en particulier le fascisme allemand, se heurter de plein fouet, mais aussi deux façons divergentes d'envisager la commémoration, en même temps que l'on s'interrogeait sur les rapports qu'il convenait d'établir désormais avec la RDA qui venait de disparaître.

Ce volume réunit les diverses contributions à un colloque qui s'est tenu du 7 au 9 juin 2012 dans les locaux du Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) et de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il dresse un bilan des débats qui ont agité l'Europe dans la seconde moitié du xx^e siècle sur la question du monument, notamment en Allemagne et en Autriche. Je remercie les autrices et auteurs pour le soin apporté à l'établissement de leurs textes et pour leur patience. Jean Torrent a traduit les contributions en langue allemande, Camille Joseph les textes en anglais. Mathilde Arnoux, responsable des éditions en langue française du DFK Paris, a assuré la publication du présent ouvrage avec la collaboration de Sira Luthardt. Je remercie Jacques-Antoine Bresch pour la mise en page du volume, Françoise Clausse et Guillaume d'Estève de Pradel pour leur relecture. *Le monument en débat* paraît dans la collection Passages online, sous la responsabilité de Markus A. Castor. La réalisation technique est due aux bons soins de Maria Effinger, de la bibliothèque universitaire de Heidelberg, et de son équipe, à qui je tiens à exprimer notre reconnaissance.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

Introduction

Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti
et Céline Trautmann-Waller

Il y a sans doute peu de pays en Europe où la question du monument comme médium de la mémoire historique se soit posée de manière aussi aiguë et virulente qu'en Allemagne et en Autriche. Au XIX^e siècle, les réflexions et les débats autour de la « patrimonialisation », de la conservation et de la restauration, et donc de la valeur artistique et mémorielle des monuments, y furent, comme ailleurs, très vifs. Dès cette époque, beaucoup de critiques s'élevèrent contre un véritable « déluge » de monuments, une conjoncture inouïe de la culture mémorielle. Celle-ci culmina ensuite dans les innombrables monuments à la mémoire des soldats tombés au front lors de la Première Guerre mondiale.

Après 1945, les enjeux politiques des processus de monumentalisation se durcissent dans les pays germanophones, en tant que « pays des bourreaux ». À la place d'une définition nationale et affirmative des monuments s'impose une polarité entre destruction et reconstruction, présence et absence, silence et dénonciation. Les débats deviennent plus véhéments et engageant, au-delà du rapport au temps, celui – à la fois éthique et politique – à l'histoire. Paradigmatique est à cet égard le débat autour du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) à Berlin, qui dura de 1988 à son inauguration en 2005. Comme le souligne la préface d'une première publication d'envergure rassemblant en 1999 les positions centrales du débat, les discussions autour de ce monument offrent une « coupe à travers l'âme de la nation ». Le titre de cette documentation, *Der Denkmalstreit – das Denkmal?*, pose la question de savoir si le monument n'a pas déjà rempli une partie de sa mission avec les violentes controverses qu'il a suscitées¹. Le Mémorial a de nouveau fait l'objet de polémiques dans un passé récent, par exemple lorsque, en 2017, le porte-parole du parti d'extrême droite Alternative für Deutschland (AfD) en Thuringe, Björn Höcke, l'a qualifié de « monument de la honte » (*Denkmal der Schande*) et a exigé un « tournant à 180 degrés en matière de politique mémorielle » lors d'un discours amplement discuté par la suite². Il est significatif qu'il n'ait pas utilisé le terme (technique) historique de « marque

1 Ute Heimrod (éd.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Dokumentation, Berlin/Vienne, 1999.

2 Voir des extraits du discours en ligne : « Die Höcke-Rede von Dresden in Wortlaut-Auszügen », 18 janvier 2017, <https://www.sueddeutsche.de/politik/parteien-die-hoecke-rede-von-dresden-in-wortlaut-auszuegen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-170118-99-928143> [accès vérifié en septembre 2020].

d'infamie» (*Schandmal*) – connu depuis le Moyen Âge et pouvant désigner également une catégorie bien particulière de monuments que des coupables ont érigés parfois, bien que rarement, pour rappeler leur propre faute –, mais que, avec l'ordre des mots choisi, il ait caractérisé le monument lui-même comme « honte ».

Certes, peu de monuments font l'unanimité; leur registre formel est assez limité, et monumentalité n'est pas toujours synonyme de qualité artistique. Aujourd'hui, l'intention monumentale peut même parfois paraître risible en soi, peut-être parce que le monumental, en mimant le sacré, peut sembler obscène, provoquer le rire ou la gêne. Faut-il en conclure que notre époque connaît une sorte d'asthénie symbolique? Comment ignorer par ailleurs une prolifération de pratiques monumentales spontanées, notamment après les attentats des dernières années? Que révèle l'attachement à certains monuments tel qu'il a pu s'exprimer, en France mais aussi ailleurs, lors du récent incendie de Notre-Dame de Paris? Ou, inversement, comment expliquer la violence que suscitent certains monuments, les destructions dont ils font l'objet?

Il n'est pas rare, en effet, que les monuments soient couverts de graffitis, mutilés, réduits en poussière, remisés, enterrés. Ou neutralisés dans leur charge idéologique et mémorielle par des stratégies problématiques d'*edutainment* qui souvent aboutissent au kitsch des parcs thématiques, comme dans les exemples remarquables de la galaxie post-soviétique, polarisés entre nostalgie et démythification : le Memento Park à Budapest (1993), le Grūto Parkas en Lituanie (2001), le parc des statues du musée de l'Art socialiste à Sofia (2011).

À Spandau, près de Berlin, a été inauguré en avril 2016, sous le titre « Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler » [Dévoilements. Berlin et ses monuments], un musée des monuments politiques écartés de l'espace urbain. Cette création fait suite aux débats sur le devenir des monuments de l'ancienne RDA, dont certains furent détruits lors d'actions spontanées, d'autres démontés sur décision officielle et remisés dans des dépôts, détruits ou enterrés. Exposant également des monuments datant de l'époque wilhelmienne, de la République de Weimar ou du III^e Reich dans une ligne historique qui n'est pas sans poser problème, le musée de Spandau soulève ainsi la question du monument comme déchet ou résidu de l'histoire, des « cimetières » de monuments ou de leur recyclage. Il illustre à la fois la violence des rapports de pouvoir et des ruptures politiques, l'« usure » symbolique des monuments, la vulnérabilité des statues (que ce soit à l'érosion ou à des actes violents), qui contraste avec le caractère apparemment indestructible des matériaux (granit, marbre, béton, verre, bronze). Pour souligner cette vulnérabilité, il a été décidé à Spandau de ne pas réparer ou restaurer les statues mutilées ou usées.

D'une certaine manière, le musée de Spandau constitue un contrepoint par rapport à l'installation *Souvenirs de Berlin-Est* que Sophie Calle avait réalisée en 1996, combinant photos et interviews dans une réflexion sur le vide laissé par le retrait de nombreux symboles et monuments de l'ex-Allemagne de l'Est à

Berlin après la chute du Mur, et sur leurs traces ou leur absence de traces dans les mémoires. On peut en effet penser qu'il n'y a pas de pire destruction ou négation du monument que l'indifférence. Robert Musil le soulignait avec ironie dans son essai « Monuments », souvent cité. Faits pour susciter l'attention, les monuments étaient selon lui en même temps, pour ainsi dire, « imprégnés » contre celle-ci : « Entre autres particularités dont [les monuments] peuvent se targuer, la plus frappante est, paradoxalement, qu'on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible³. » Ainsi Musil énonça-t-il le caractère intrinsèquement paradoxal de tout dispositif de remémoration : conçu pour rappeler, il se transforme en machine à oublier. Sa conclusion était que les monuments devraient se donner un peu plus de mal. Comparant la statuaire aux poupées des vitrines autrement plus efficaces, il se demandait pourquoi les figures de marbre ne clignaient pas des yeux, ne tournaient pas sur elles-mêmes, ne portaient pas d'écriteaux qui en vantaient les qualités – en un mot, n'imitaient pas les stratégies de la publicité.

Peut-on dire que, après 1945, la critique ironique de Musil a porté ses fruits ? Du monument impossible au monument « embarrassant » (*unbequem*), de la faillite du monument au monument « détourné » ou « transformé », de nouveaux langages artistiques autour du monument émergent. Ce sont non seulement de nombreux débats qui se cristallisent dans la question du monument, mais aussi les artefacts eux-mêmes qui deviennent le point de départ de controverses sociales centrales. Depuis la nécessité de maintenir vivante la mémoire de la Shoah ou les interrogations quant à l'usage possible des résidus encombrants du nazisme ou du stalinisme jusqu'aux débats très violents sur le sort réservé aux traces de la RDA, aux polémiques récentes autour des projets de reconstruction et aux évolutions actuelles du *public art*, la question se pose toujours de savoir ce qu'un monument – sa réalisation, sa reconstruction ou sa destruction – « dit » ou « ne dit pas », « fait » ou « ne fait pas », comment cela engage l'avenir et quel rôle jouent à cet égard sa forme artistique spécifique et sa matérialité. À tel point que l'on peut se demander si la valeur principale des monuments – pour reprendre la notion rieglienne de *Denkmalwert* – ne réside pas, aujourd'hui du moins, dans le fait de susciter le débat public.

Peut-on tenter une définition actuelle du monument, au vu de ces situations, significations et conditions inédites ? Comment la pratique artistique et la réflexion théorique s'entremêlent-elles ? Voilà les principales questions auxquelles essayait de répondre, en juin 2012, le colloque interdisciplinaire « Le monument en débat. Théories et pratiques de la monumentalisation en Allemagne après 1945 », inscrit dans le cadre du projet « Monument. Nonument. Politique de l'image mémorielle. Esthétique de la mémoire matérielle » du Collège international de philosophie (Paris) et élaboré en collaboration par le Centre allemand d'histoire de l'art (Paris), le Centre d'études et de recherches

3 Robert Musil, *Œuvres pré-posthumes*, Paris, 1965, p. 78.

sur l'espace germanophone (CEREG, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) et Punctum, le Centro di Studi sull'Immagine de l'université de Bergame. Les contributions rassemblées dans le présent volume sont le fruit de cette rencontre.

Dans le débat autour des monuments se trouve en jeu en dernier ressort la question centrale du rapport entre médias textuels et visuels qui exige une approche interdisciplinaire associant des méthodes issues des études littéraires et historiographiques avec des thèmes relatifs à l'histoire de l'art et à l'esthétique. Par ailleurs, l'étude des monuments et des débats qu'ils suscitent reste trop souvent inscrite dans des récits et des cadres nationaux. Dans ce volume, on s'efforce donc d'aborder la réflexion sur le monument et la monumentalité dans le cas spécifique de l'Allemagne et de l'Autriche d'après 1945 dans une perspective élargie, internationale et pluridisciplinaire. C'est aussi dans l'espace germanique que naît la première tentative de distinguer différentes valeurs (mémorielles) propres aux monuments, que cette valeur ait été voulue consciemment (monuments intentionnels) ou qu'elle soit née au fil de l'histoire (monuments non intentionnels). Nous espérons que les contributions rassemblées ici inciteront à penser le monument, y compris au-delà de l'espace germanophone, à la fois dans la réflexion historique et dans la pratique contemporaine, de façon critique et renouvelée, comme « lieu de mémoire » au sens le plus littéral et d'une manière tout à fait particulière.

Septembre 2020

Prologue. Valeurs de contemporanéité. Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl*

Gabi Dolff-Bonekämper

Remarque préliminaire

Chaque fois que je reprends *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, l'ouvrage phare publié en 1903 par Aloïs Riegl, je suis saisie par la force et la densité de son argumentation¹. Pas à pas, Riegl développe, quasiment sous mes yeux, ses propositions sur la manière et la possibilité de penser la mise en valeur sociale des monuments. Concernant les présupposés de sa démarche, il ne manque jamais de faire preuve de réflexion critique ni de prudence. Les concepts qu'il fonde et introduit ne sauraient s'entendre « comme un catalogue de "qualités" qui appartiendraient en propre, dans une plus ou moins large mesure, au monument² », ils servent au contraire à déterminer le rapport social au monument. Ils conduisent à lui assigner, après avoir bien pesé les choses, différentes valeurs, ces attributions trouvant leur justification dans la réception sociale actuelle du monument, elle-même gouvernée par les besoins contradictoires de chaque époque particulière.

Le texte de 1903 conserve, aujourd'hui encore, une grande force de suggestion et une solide crédibilité professionnelle. C'est ce que soulignent tous les

* Ce texte a été primitivement rédigé et publié en allemand : « Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie », dans Hans-Rudolf Meier et Ingrid Scheurmann (éd.), *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege. Georg Mörsch zum 70. Geburtstag*, Berlin/Munich, 2010, p. 27-40. Il a été pour moi l'occasion de confronter les théories de Riegl à mon expérience à l'agence berlinoise pour les monuments (*Landesdenkmalamt*) et à mes activités professorales, notamment en matière de conservation patrimoniale. L'article a paru, sous forme légèrement modifiée, dans la *Revue de l'art*, 208/2020-2, p. 65-73.

1 Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne/Leipzig, 1903. Le livre a été traduit et publié pour la première fois en français en 1984. Une nouvelle édition, revue et commentée, a paru aux éditions du Seuil en 2012 : Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, avant-propos de Françoise Choay, Paris, 2012. Voir aussi Ernst Bacher, *Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Vienne/Cologne/Weimar, 1995 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, t. 15) ; Marion Wohlleben (éd.), *Georg Dehio, Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, postface de Georg Mörsch, Brunswick/Wiesbaden, 1988 (Bauwelt-Fundamente, t. 80).

2 Bacher, 1995 (note 1), p. 23.

auteurs qui, depuis la mort de Riegl, se sont employés à rééditer ses écrits ou à les analyser et à les mettre en perspective historique dans leurs propres travaux scientifiques. Suivant différentes approches analytiques, on a lu Riegl de façon très diverse – non seulement son essai sur les monuments, mais aussi d'autres textes théoriques. Pour certains – Hans Sedlmayr ou Wolfgang Kemp par exemple –, il importe de positionner Riegl dans l'histoire de l'histoire de l'art, d'identifier les paradigmes de sa méthode qui font signe vers l'avenir et n'ont rien perdu de leur validité, et d'en reléguer certains autres au second plan³. D'autres auteurs – comme Michael Gubser – entendent considérer au contraire Riegl à travers le filtre de la « fin de siècle » viennoise et faire ressortir ce qui, dans sa pensée, se rattache intrinsèquement à son époque⁴. D'autres encore – Marion Wohlleben et Georg Mörsch au premier chef⁵ – lisent Riegl en tant que théoricien de la conservation des monuments, dans l'histoire et le contexte de cette discipline particulière, et s'efforcent de vérifier, dans toute sa complexité, la cohérence de son édifice conceptuel et la solidité de ses prévisions.

Quant à moi, j'appartiens sans doute à un quatrième groupe de lecteurs, très nombreux peut-on estimer, qui souhaitent appliquer aujourd'hui les notions de valeurs introduites par Riegl et abordent donc son texte en cherchant à y découvrir précisément les pensées et les formulations qui pourront leur permettre de réfléchir à leur propre façon de raisonner et d'agir en matière de conservation des monuments. Ernst Bacher a excellemment résumé pour eux l'utilité de la théorie de Riegl :

« Ce n'est pas une check-list de valeurs que l'on peut cocher selon les cas [...], mais un modèle de pensée mûrement réfléchi, qui inclut toutes les dimensions historiques et épistémologiques de la question, mais qui permet aussi la projection sur la pratique, sur la discussion des possibilités et des limites pratiques de la conservation des monuments, c'est-à-dire sur l'intervention efficace appliquée au monument⁶. »

Je mettrai donc en avant dans les pages qui vont suivre le rapport au présent, inévitable et inhérent à toute application des catégories de valeurs rieglennes, ou,

3 Hans Sedlmayr, « Die Quintessenz der Lehren Riegls », introduction à l'édition *Gesammelte Aufsätze* de Riegl publiée en 1928, reprise dans Bacher, 1995 (note 1), p. XI-XXXIV, ainsi que la postface de Wolfgang Kemp, p. 207-222.

4 Michael Gubser, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-siècle Vienna*, Detroit, 2006. Le chapitre 8 est particulièrement important pour ce qui nous occupe ici : « History and the Perception of Monuments », p. 141-149.

5 Wohlleben, 1988 (note 1) ; *id.*, *Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende*, Zurich, 1989 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, t. 7) ; *id.*, « Ist Alois Riegls Vision gescheitert? », dans Peter Bogne (éd.), *Revisionen*, Vienne, 2006 (Kunstgeschichte, t. 22-23), p. 81-85 ; voir aussi Georg Mörsch, « Wozu Denkmale? Über Vertrautheit, Fremdheit, Identität », dans Marion Wohlleben (éd.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, Munich, 2008, p. 185-192.

6 Bacher, 1995 (note 1), p. 26.

pour mieux dire, le rapport impliqué dans sa théorie à des présents sans cesse et toujours nouveaux. Cela étant, je ne vise pas à donner une interprétation plus ou moins précise de ce que, selon moi, Riegl a vraiment pensé en son temps, mais à formuler une actualisation tout à fait personnelle de sa théorie. Il me paraît essentiel de souligner ici que Riegl parle certes à l'occasion dans ses textes des significations du monument, mais n'offre expressément aucune définition abstraite, normative, de ses possibles significations. Quelle est, et pour qui, la signification d'un monument? Comment peut-il être éprouvé et interprété dans sa spécificité par des individus ou des groupes? Autant de questions qu'il ne serait guère facile de saisir en suivant un fil méthodique. L'évaluation des monuments en revanche, qui s'effectue – en termes systématiques – selon le constat de leur signification, se laisse effectivement structurer, comme Riegl nous le montre, par des paramètres aisément compréhensibles⁷.

Valeurs de remémoration et valeurs de contemporanéité

Riegl partage ses catégories en deux familles : les valeurs de remémoration (*Erinnerungswerte*) et les valeurs de contemporanéité ou valeurs actuelles (*Gegenwartswerte*). Au nombre des valeurs de remémoration, qui visent ce qui, dans le monument, ressortit au passé, il compte la valeur d'ancienneté, la valeur historique et la valeur de remémoration intentionnelle. Parmi les valeurs de contemporanéité, qui doivent établir la capacité du monument à s'inscrire dans le présent, il énumère la valeur d'usage, la valeur de nouveauté et la valeur d'art relative.

La valeur d'art relative

C'est uniquement dans la notion de « valeur d'art relative » que Riegl a lui-même opéré un entrecroisement des deux perspectives, c'est-à-dire de l'attention portée, dans un monument, à ce qui relève du passé (*Vergangenheitshaltigkeit*) et de celle prêtée à sa capacité de s'accorder au présent. Voici comme il la définit :

« Il n'appartient pas seulement à la valeur d'art relative de nous permettre d'apprécier les œuvres des générations passées en tant que manifestations du pouvoir créateur de l'homme et de son rapport dominateur à la nature; elle nous introduit en outre à des expressions comme à des agencements

7 Cet article se fonde sur des textes que j'ai publiés antérieurement : Gabi Dolf-Bonekämper, « Wahr oder falsch. Denkmalpflege als Medium nationaler Identitätskonstruktionen », dans Otto Gerhard Oexel (éd.), *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, Göttingen, 2004 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, t. 23, n° 2), p. 231-285; *id.*, « Lieux de mémoire et lieux de discordie. La valeur conflictuelle des monuments », dans *Victor Hugo et le débat patrimonial*, éd. par l'Institut national du patrimoine, Paris, 2003, p. 121-144.

de formes et de couleurs particuliers. D'un point de vue moderne, qui nie l'existence d'un canon artistique objectivement valable, un monument ne peut évidemment présenter une valeur artistique pour les générations ultérieures : il en aura d'autant moins qu'il est plus ancien, et séparé de l'époque moderne par un écart plus grand dans le temps ou par l'évolution artistique. L'expérience montre néanmoins que nous plaçons souvent des œuvres datant de plusieurs siècles bien au-dessus de certaines créations modernes. [...] Le fait que nous plaçons certaines œuvres anciennes au-dessus des modernes doit donc s'expliquer autrement que par l'existence d'une valeur d'art absolue, purement fictive. L'œuvre d'art ancienne ne peut répondre au vouloir artistique moderne que par certains aspects⁸. »

Et plus haut :

« S'il n'existe pas de valeur d'art éternelle, mais seulement une valeur relative, moderne⁹, alors la valeur d'art d'un monument n'est plus une valeur de remémoration, mais une valeur actuelle¹⁰. »

Riegl considérait donc que celui qui s'occupe de conservation des monuments est lié par une double contrainte : il tient son bagage intellectuel de sa propre formation et de sa propre socialisation esthétique dans l'époque qui est la sienne. Il a dès lors pour tâche d'actualiser les valeurs esthétiques du monument qui viennent du passé, sans négliger pour cela leur spécificité. Celle-ci se révèle à lui par l'historisation du vouloir artistique (*Kunstwollen*) qu'il pense identifier. Ce que le conservateur découvre, ce sont des correspondances, « certains aspects » de l'apparence esthétique du monument qui se portent au-devant du « vouloir artistique moderne ». Le trait dialectique essentiel de cette construction méthodologique se fait encore plus évident aussitôt que l'on considère que le vouloir artistique historique n'apparaît pas au conservateur comme une gran-

8 Riegl, 2012 (note 1), p. 117-119. Par le concept de « vouloir artistique » (*Kunstwollen*), qu'il avait forgé dans certains textes antérieurs et pour d'autres contextes, Riegl introduit un facteur de médiation entre les attaches historiques et la volonté de création, une sorte de vouloir artistique collectif qui serait commun aux artistes d'une même époque. Ce concept lui a permis de considérer les créations et les formes du passé s'écartant des canons esthétiques modernes non comme des produits insuffisants d'artistes de moindre valeur, mais comme l'expression d'un vouloir artistique explicite, mais autre. Dans d'autres écrits, Riegl associe à ce concept des connotations de longue portée, par exemple des réflexions d'ordre psychologique qui lui sont inspirées par la parenté entre *Kunstwollen* et pulsion artistique (*Kunsttrieb*). Le concept riegléen de vouloir artistique est devenu l'objet de multiples interprétations contradictoires. Le lecteur pourra se reporter à une publication récente sur ce sujet : Matthew Rampley, « Zwischen nomologischer und hermeneutischer Kunstwissenschaft. Alois Riegl und das Problem des Kunstwollens », dans *Kritische Berichte* 314, 2003, p. 5-19.

9 Riegl emploie l'adjectif *modern* aussi bien dans l'acception qui désigne la période historique s'ouvrant à la Renaissance que dans l'acception la plus commune, où il est synonyme d'« actuel » ou de « contemporain » et vaut donc pour n'importe quel moment de l'histoire. [N.d.T.]

10 Riegl, 2012 (note 1), p. 50.

deur objective, mais que celui-ci doit d'abord la déduire. Ce vouloir artistique historique, le conservateur peut seulement le définir sur un mode hypothétique, du point de vue du présent, ce n'est en définitive qu'une projection de sa pensée actuelle. Ainsi la catégorie de la valeur d'art relative est-elle déjà envisagée en soi comme dialectique.

Mais qu'en est-il des autres catégories ?

Discutées en long et en large ces dernières années, les recherches sur la mémoire collective et culturelle ont fait apparaître que la remémoration traite certes du passé, mais qu'elle est chaque fois, en tant que telle, l'objet d'une reconstruction dans le présent actuel de celui qui se souvient. Il y a donc, inévitable dans l'acte de remémoration, un perpétuel rapport au présent. Un même rapport est inhérent à l'acte d'évaluation des monuments, indépendamment de l'âge qu'ils peuvent avoir en substance – l'évaluation ne peut s'effectuer que dans le présent et peut se répéter le cas échéant, aux fins d'en vérifier la justesse, dans des présents toujours nouveaux. Dans ses analyses des réflexions de Riegl sur le temps et la temporalité, Michael Gubser fait remarquer que le savant viennois était parfaitement conscient de l'historicité de sa propre entreprise de recherches :

« In *The Modern Cult of Monuments*, Riegl set out to examine the temporal and cultural constitution of historical perception. Because there was no absolute vantage point from which to render aesthetic judgment, the art historian had to reflect on the temporal dynamics inherent in the act of judging itself; he had to investigate the historical relationship between artistic form and cultural perception¹¹. »

Les valeurs de remémoration sont donc elles aussi, dans tous les cas, des valeurs de contemporanéité. Car même si l'évaluation nuancée permise par les concepts rieglens reconnaît certaines qualités du monument qui existent peut-être depuis longtemps, les valeurs ainsi constatées ne sont pas elles-mêmes des qualités intrinsèques du monument, pas plus qu'elles ne s'y agrègent. Elles ne cessent au contraire de lui être attribuées socialement, dans des présents encore et toujours nouveaux. L'évaluation s'opère toujours dans le champ de tension entre les élaborations formelles et sémantiques effectuées dans le passé, leurs transformations successives et le vouloir actuel. C'est donc une variable, peu importe qu'il s'agisse concrètement de la valeur d'ancienneté, de la valeur historique, de la valeur de remémoration, de la valeur artistique, de la valeur d'usage ou de nouveauté. Il faut par conséquent admettre que la valeur et, logiquement avec elle, la qualité de monument définie dans la loi n'appartiennent pas, tout compte fait, en propre et par essence au monument, mais qu'elles lui sont tout pareillement attribuées socialement.

¹¹ Gubser, 2006 (note 4), p. 143.

Si cela est facile à dire, il n'est pas tout à fait aisé en revanche d'en supporter les conséquences. Car si l'on admet que ce qu'il signifie et ce qu'il vaut n'est pas déterminé a priori dans le monument lui-même, mais que le sens et la valeur sont des attributions sociales, impossible dès lors, dans les controverses avec les adversaires d'un monument, d'en appeler à l'autorité de l'œuvre. Au reste, l'autorité de l'œuvre – bien connue des historiens de l'art, des théoriciens de la réception et des médiateurs artistiques – ne saurait être un état de fait : en tant que concept culturel, elle est elle-même une détermination sociale. Effectuée un jour, à une époque et dans des circonstances déterminées, l'évaluation du monument se trouve ainsi relativisée, sans qu'elle apparaisse pour autant quelconque ou n'engageant à rien. C'est justement parce qu'il s'agit d'une convention sociale déterminée dans l'espace et dans le temps qu'un caractère d'obligation lui est au contraire conféré par décision humaine. L'évaluation d'un monument est tributaire de processus de négociation entre des supports d'intérêts et des supports de fonctions, même si le statut de monument est fixé en détail par un acte administratif souverain préparé par des experts. Le caractère d'obligation, de même que l'attribution particulière d'un sens, peut être remis en cause par des acteurs qui entrent ultérieurement en jeu. Ceux-ci s'approchent à leur tour du monument comme s'il s'agissait non pas d'une « matière brute », de valeur neutre et dénuée de toute signification, mais d'un objet venu à eux chargé d'interprétations antérieures qu'ils peuvent reprendre, mais aussi contester. Surgissent ici une foule de questions sur la souveraineté, la certitude et les divergences d'interprétation dont je traiterai plus bas. Mais je voudrais tout d'abord rappeler un à un les concepts de valeur rieglens et éclairer de plus près le rapport que chacun d'eux entretient avec le présent.

La valeur d'ancienneté

Pour ce qui est de la valeur d'ancienneté, que Riegl attache de manière essentielle, mais non exclusive, aux traces de vieillissement, aux signes de dégradation matérielle, à la surface extérieure du monument, on voit avec une immédiate clarté qu'elle ne peut être perçue que dans le présent. Cette valeur ne véhicule ni plus ni moins que le fait que le monument est vieux, que du temps a passé depuis son édification. Elle s'adresse au sentiment, dans la mesure où elle actualise symboliquement l'expérience existentielle humaine du devenir et de la disparition. Le rang qui lui est attribué dans l'échelle générale des valeurs se détermine selon la demande ou le désir de l'époque actuelle envers l'ancienneté et l'âge des choses. La valeur d'ancienneté d'un monument ne dépendra donc pas, en définitive, de son âge que l'on peut déterminer dans l'absolu, ni des traces de vieillissement que l'on peut mesurer sur l'objet, mais de son appréciation sociale. Laquelle peut osciller, comme Georg Mörsch l'a déjà signalé lorsqu'il s'est opposé à l'hypothèse de Riegl affirmant que c'est dans la valeur

d'ancienneté, dans les traces d'érosion portées sur le monument, compréhensibles par tout un chacun, que l'on reconnaîtra à l'avenir la valeur la plus importante des monuments. Mörsch voit les choses tout autrement :

« Pas plus qu'on ne saurait l'observer dans les rencontres empiriques que chacun de nous fait avec les monuments, il n'est pas établi non plus dans le plan de construction de notre identité d'être humain que notre ardent désir de traces laissées par l'homme doive se tourner vers leur reconnaissance rendue impossible, vers leur dissolution dans le flux matériel de la substance¹². »

La valeur historique

Par sa définition de la valeur historique, Riegl cherchait à localiser et à évaluer le monument au sein de l'évolution artistique, dont il pouvait considérer les époques historiques comme closes et immuables et où chaque objet a sa place. La valeur historique d'un monument « réside dans le fait qu'il représente pour nous un stade particulier, en quelque sorte unique, dans le développement d'un domaine de la création humaine¹³ ». Les conservateurs emploient pourtant depuis longtemps ce critère de la valeur historique dans un tout autre sens. Ils misent sur une valeur documentaire ou testimoniale de l'œuvre, dans son acception la plus large et se rapportant à la fois aux événements et aux processus historiques : elle témoigne de certaines conditions sociales, de souveraineté et d'oppression, du changement politique, du progrès technique – par exemple à Berlin de la rivalité des systèmes, de la volonté de reconstruction manifestée par la population berlinoise, de la guerre froide et, récemment, du tournant, de la chute du Mur et de l'époque postérieure.

Celui qui veut interpréter et évaluer le monument en tant que témoin de l'histoire se trouve dans la même situation que celui qui souhaite en déterminer la valeur artistique (relative). Il a pour tâche de présentifier la valeur historique du monument. Il n'y réussira qu'à condition de procéder en même temps à son historicisation, c'est-à-dire d'étudier et de reconstruire les conditions de sa genèse. Présentification et historicisation se conditionnent l'une l'autre. Il obtiendra de cette façon le matériel pour le travail de persuasion qu'il lui faudra ensuite accomplir. Car le conservateur de monuments passe certes pour un expert, mais il n'est nullement autonome. Il est tenu d'attirer l'attention publique sur le monument, de présenter une demande pour ses projets, de réunir les moyens financiers nécessaires, de susciter la bienveillance des architectes, des bailleurs de fonds, de l'administration et du monde politique et de les amener à un consensus en faveur des mesures qu'il projette.

12 Mörsch, 2008 (note 5).

13 Riegl, 2012 (note 1), p. 81.

Il s'efforce de guider certains intérêts et agit en étant lui-même guidé par d'autres intérêts, au point qu'il est souvent impossible de distinguer après coup si ses actes et ses tractations ont été ou non le fruit d'une réflexion délibérée. À ses questions contingentes et conditionnées par le présent où il vit, il a trouvé dans le monument des réponses qui ont gouverné son interprétation.

Quelqu'un d'autre posera – ultérieurement ou peut-être au même moment – au même monument d'autres questions. Cela se déroule selon une suite potentiellement infinie, avec une issue ouverte. La valeur historique d'un monument ne saurait donc être déterminée que de façon relative, dans des présents qui se renouvellent sans cesse et toujours. Je propose donc non seulement de déplacer cette catégorie pour la faire entrer dans les valeurs de contemporanéité, mais de la relativiser foncièrement et de parler en conséquence de « valeur historique relative ».

La valeur de remémoration intentionnelle

La valeur de remémoration intentionnelle, indique Riegl, « ne revendique rien de moins pour le monument que l'immortalité, l'éternel présent, la pérennité de l'état originel¹⁴ ». Ce concept vise à identifier ou à réaliser un dépôt historique de sens, qui s'inscrit – au sens d'ailleurs littéral, puisqu'il s'agira généralement d'un signe ou d'une statue avec une inscription – dans le monument par l'image et le texte. S'il doute certes explicitement que l'intention du fondateur d'un monument quant à son effet puisse vraiment se perpétuer dans l'« éternel présent », Riegl laisse cependant ouverte la question de savoir si l'on doit l'affirmer durablement en prenant des mesures de conservation du monument ou en vérifier de façon active la force de liaison dans des présents toujours renouvelés. C'est un point qui me paraît encore une fois d'une nécessité absolue, car le message fondé autrefois sur l'autorité se révélera peut-être indésirable dans une constellation politique qui aura changé. La question de savoir si la valeur de remémoration qui fut un jour intentionnelle l'est encore ne dépend pas, dès lors, de la force du dépôt historique de sens, mais de son évaluation actuelle, négociée dans le champ de tension du présent.

Il peut s'avérer que les intentions du fondateur quant à l'effet d'un monument aient versé depuis longtemps dans l'obsolescence et qu'elles n'aient donc plus aucun impact sur le plan politique. La valeur de remémoration intentionnelle devient alors historisable, tout comme le monument lui-même, et se transforme en valeur (de témoignage) historique. Mais il peut arriver aussi que dans un présent controversé le dépôt historique, autrement dit le monument voulu un jour par un parti, soit revendiqué comme point de référence et qu'il reprenne du même coup un caractère d'actualité : la valeur de remémoration

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

intentionnelle est renouvelée, fût-ce peut-être avec un mandat modifié. Que le monument puisse également être une œuvre d'art, à laquelle seront assignées d'autres valeurs que celle dont il est question ici, est une chose évidente; mais ce qui m'importe, c'est qu'on ne se détourne pas trop vite de la réflexion et de la discussion sur le mandat attribué un jour au monument pour passer à d'autres constructions de valeurs.

La valeur d'usage

La valeur d'usage – une valeur de contemporanéité d'une singulière évidence – détermine selon Riegl la faculté d'un monument à se prêter à des fonctions actuelles dans la vie des hommes. Elle a pour condition que l'édifice puisse être visité sans danger majeur, utilisé de façon pertinente et entretenu à coût raisonnable. Bien entendu, on doit également s'attendre ici à des controverses, dans la mesure où il existe toutes sortes d'idées sur l'éventuelle utilité d'un monument. Ainsi la simple visibilité d'un monument peut-elle avoir un intérêt, voire, dans un cas extrême, sa non-visibilité, lorsque dans un conflit politique l'un des camps la fait valoir à son avantage sur le plan rhétorique.

La valeur de nouveauté

La valeur de nouveauté, qui devrait au fond s'opposer au statut de monument de l'objet en question, lequel ne saurait, par nature, être nouveau, vise à apprécier l'intégrité parfaite de son apparence extérieure, de sa surface. Habituellement, elle ne sera obtenue qu'au prix d'une restauration complète («éclatant comme au premier jour») et durera seulement jusqu'à la réapparition de traces de vieillissement ou de dégradation. Comme la valeur d'ancienneté, la valeur de nouveauté est facile à constater et n'importe quel spectateur saura la comprendre. Beaucoup de maîtres d'ouvrage actuels voient dans la valeur de nouveauté produite le succès de leur investissement. La valeur de nouveauté, Riegl l'écrivait déjà, est en permanente tension avec la valeur d'ancienneté. Le rang qu'elle occupe dans l'échelle globale des valeurs se détermine selon le désir propre à chaque époque quant à l'intemporalité et à l'intégrité des choses. Est-ce que le remplacement de monuments disparus auquel on procède de nos jours ou, pour être plus exact, l'érection de monuments identiques dans leur forme, mais complètement nouveaux pourtant dans leur substance, représente l'accomplissement ultime de ce désir? Je ne crois pas. En tout cas pas si nous suivons Riegl, qui se préoccupait de l'ancien qui a l'air neuf, et non du monument de remplacement, bâti à nouveaux frais et qui a l'air vieux.

La valeur conflictuelle

La valeur conflictuelle n'est pas une catégorie rieglienne. J'ai moi-même introduit ce concept il y a quelques années et je commencerai par le présenter ici, avant d'en analyser le statut dans la structure générale de la théorie des valeurs. Si toutes les valeurs du monument se déterminent donc toujours dans le présent comme des dotations attribuées socialement et qui doivent être à chaque fois négociées par les acteurs concernés, il est alors nécessaire de poser ici la question de savoir qui les négocie et avec qui, à quelles conditions. De même, on peut se demander comment ce concept se distingue du procédé – que je connais bien pour l'avoir moi-même pratiqué pendant des années dans l'exercice de ma profession – consistant à récolter les avis soigneusement mûris et raisonnés d'experts dûment mandatés, à les poser au fondement de mises sous protection souveraines, à les faire ensuite connaître au public de la façon la plus convaincante possible et, si nécessaire, à se battre pour les imposer. Dans ce dernier modèle, le conservateur de monuments et la société se font face. Or, le conservateur s'inscrit lui aussi dans la société; et dans cette société nullement homogène existent et agissent des groupes divers, aux intérêts et aux désirs d'interprétation divergents à l'égard du monument et de toutes les valeurs qu'il peut assumer. La constellation des acteurs est donc relativement complexe, les alliances et les oppositions peuvent changer, les controverses se déplacer. La question de savoir ce qu'est un monument et ce qu'il signifie dans le présent des personnes qui agissent ne saurait être réglée par l'exercice du pouvoir ou sur décision de la majorité. C'est le concept de la négociation qui en tiendra compte.

Toute personne qui prend part à la discussion se détermine – selon le système étatique et la structure administrative – en fonction de la portée du cas particulier en question, de l'engagement individuel des acteurs du débat et du degré de mobilisation civique. La négociation sur les valeurs prêtées au monument et sur les interprétations qui sont au fondement de ce jugement de valeur ne se joue donc pas dans l'espace, échappant à toute domination, du plaisir désintéressé, mais au milieu des tensions et des conflits politiques, culturels et économiques actuels. L'inégalité des acteurs au regard de leur savoir, de leur volonté et de leur fortune est partie prenante de la question. Pourtant, on ne peut jamais clairement savoir d'avance qui aura le dessous ni qui sera, le cas échéant, le gagnant dans une controverse. La dispute autour d'un monument peut déployer en effet une dynamique qui lui est totalement propre.

Si l'on considère que, dans une société démocratique et pluraliste, ce ne sont pas seulement le consensus et la disponibilité au consensus, mais aussi la dissension et la capacité de dissension qui peuvent être des forces positives, on comprendra alors qu'un monument contesté – donc un monument qui vaut la controverse – puisse être important. Important non pas en dépit, mais en raison même de la polémique qu'il suscite sur son propre compte. Dans la querelle autour d'un monument s'énoncent des évaluations sociales divergentes du

passé. Il s'agit de tout ce qu'elle englobe : souveraineté, certitude et divergences de jugement, jugements de valeur. Les conservateurs de monuments doivent donc compter non seulement avec l'opposition à l'encontre de leur propre jugement, mais aussi avec des publics qui s'opposent entre eux. Dans ce cas, on fera appel à eux non seulement en tant qu'acteurs capables de porter la dissension *pro domo*, mais aussi à titre de modérateurs susceptibles d'organiser, si ce n'est un consensus, du moins une communication entre les parties.

Même si toutes les valeurs qui apparaissent dans les catégories de Riegl peuvent aussi être, fondamentalement, des valeurs conflictuelles, c'est cependant autour de la valeur historique ou de la valeur de témoignage, surtout quand elle concerne des monuments de l'histoire contemporaine, que s'articulent, comme l'expérience nous l'apprend, les conflits les plus violents.

Monuments « voulus comme tels » ou « non voulus », « devenus tels » ou « non devenus »

Aloïs Riegl distingue, lui-même, dans son article de 1903, les « gewollte Denkmale » et les « ungewollte Denkmale », c'est-à-dire, traduit à la lettre : les « monuments voulus » et les « monuments non voulus ». Il distingue donc des monuments construits avec un mandat pour l'avenir, donc avec un vouloir explicite de future commémoration, des bâtiments ou des œuvres initialement réalisés pour des propos et des usages pratiques et contemporains, qui sont devenus monuments au fil du temps. Mais il me paraît plus en accord avec la dialectique du modèle riegléen, surtout avec son désir d'historiciser le devenir des monuments à travers leurs interprétations successives, de remplacer dans une analyse contemporaine et donc rétrospective le terme « monument non voulu » par le terme « monument devenu », et donc d'employer les termes « 'gewollte Denkmale' » et « 'gewordene Denkmale' ». Cette interprétation et l'adaptation des mots sont en réalité, depuis longtemps, tout à fait courantes dans l'usage qu'on fait du modèle riegléen parmi les conservateurs et chercheurs germanophones, sans qu'on puisse dire exactement qui les a introduites, quand et où.

Cela dit, il faut prendre en compte le fait que la réception et les interprétations qu'ont connues le modèle et les catégories de valeur de Riegl en France, reposent toutes sur l'excellente traduction effectuée par le germaniste Daniel Wiczorek, publiée en 1984 avec une préface de Françoise Choay. Wiczorek choisit d'employer « monument intentionnel » et « monument non-intentionnel », termes à son avis plus souples et plus français que « monuments voulus » et « monuments non voulus »¹⁵. Par ce choix, Wiczorek amplifie l'antinomie verbale entre « gewollt » et « ungewollt » de Riegl : le terme de 'non-intentionnel'

15 Il expliqua ainsi son choix de mots au cours d'une communication téléphonique avec l'auteur au mois de février 2013.

transforme celui de ‘ungewollt’, qui pourrait encore passer pour une action ou une omission inaperçue, en l’expression explicite d’un non-vouloir, qui se situe dans le passé. L’intentionnel et le non-intentionnel sont ainsi situés au même moment initial de la création de l’œuvre. Ainsi l’autre perspective, celle du présent de l’héritier qui porte le jugement est ignorée. La dialectique qui sépare et réunit, dans la pensée de Riegl, le passé et le présent, est obscurcie. Il devient alors difficile de s’expliquer comment un bâtiment sans mandat commémoratif initial peut subir une valorisation postérieure qui permettra, à partir d’un moment défini dans le temps, de le nommer, en effet, monument.

Reprenons en main le texte de Riegl qui s’est lui-même aperçu de l’inconsistance de ses propres termes ‘gewollt’ et ‘ungewollt’. Il écrit :

« Par opposition aux monuments ‘intentionnels’ (gewollt), les monuments historiques sont ‘non-intentionnels’ (ungewollt). Mais il va de soi que tous les monuments intentionnels peuvent être simultanément considérés comme non-intentionnels, tout en ne représentant qu’une partie minime de ce dernier ensemble. Étant donné que les producteurs des œuvres qui nous apparaissent aujourd’hui comme des monuments historiques cherchaient essentiellement à satisfaire leurs propres besoins pratiques ou leurs exigences d’idéal, c’est-à-dire ceux de leurs contemporains ou, tout au plus, ceux de leurs héritiers directs; et comme, en général, ils n’ont sans doute nullement songé à léguer ainsi aux générations futures des témoignages de leur activité artistique et culturelle, la dénomination de ‘monument’ ne peut être comprise dans un sens objectif, mais uniquement subjectif. Ce n’est pas leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monuments; c’est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons. Qu’ils soient intentionnels ou non, les monuments présentent une valeur de remémoration, et c’est pourquoi, dans les deux cas, nous parlons de ‘monuments’¹⁶. »

16 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l’allemand par Daniel Wiczorek, avec une préface de Françoise Choay, Paris, 1984, p. 43. Jaques Boulet, dans sa traduction de 1982, traduit plus littéralement « monuments voulus » et « monuments non voulus », mais il a omis, dans sa publication, l’ouverture programmatique de l’article, dans laquelle Riegl introduit sa notion des « gewollte Denkmale ». Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, traduit et présenté par Jaques Boulet, Paris/Budapest/Turin, 2003, p. 59. Voici le texte original : « Historische Denkmale sind nun im Gegensatz zu den ‚gewollten‘ ‚ungewollte‘ : es ist aber von vornherein klar, daß alle gewollten Denkmale zugleich ungewollte sein können und nur einen kleinen Bruchteil der ungewollten darstellen. Da die einstigen Hersteller mit diesen Werken, die uns heute als historische Denkmale erscheinen, hauptsächlich bloß gewissen praktischen oder idealen Bedürfnissen ihrer selbst, ihrer Zeitgenossen und höchstens deren nächster Erben genügen wollten und in der Regel wohl gar nicht daran gedacht haben, damit den Nachlebenden in späteren Jahrhunderten Zeugnisse ihres (der Hersteller) künstlerischen und kulturellen Lebens und Schaffens zu hinterlassen, kann die Bezeichnung ‚Denkmale‘, die wir diesen Werken trotzdem zu geben pflegen, nicht in objektivem, sondern bloß in subjektivem Sinne gemeint sein: nicht den Werken selbst kraft ihrer ursprünglichen Bestimmung kommt Sinn und Bedeutung von Denkmalen zu, sondern wir moderne Subjekte sind es, die ihnen dieselben unterlegen. In beiden Fällen – den gewollten wie den ungewollten Denkmalen – handelt es sich um einen Erinnerungswert, und deshalb sprechen wir ja auch da wie dort von ‚Denkmalen‘ [...] ». Aloïs Riegl (Bacher, 1995 (note 1), p. 58-59).

On ne pourra donc pas faire une distinction catégorielle et définitive entre « 'gewollte' » et « 'ungewollte' Denkmale », parce l'un contient toujours l'autre. C'est ce paragraphe même de Riegl qui justifie, à mon avis, le changement d'un mot et la création du couple catégoriel des « 'gewollte' et 'gewordene' Denkmale », en usage aujourd'hui. Si ces termes n'ont pas été formulés ainsi par Riegl lui-même, ils s'inscrivent néanmoins dans le sens de sa pensée. La distinction des « gewollte Denkmale » des « gewordene Denkmale » – des « monuments voulus » des « monuments devenus » – articule davantage la dimension historique, si chère à Riegl; elle rend saisissable l'évolution et la transformation des monuments à travers les siècles, le changement de leur statut à travers les époques et les systèmes politiques, et la formation des cadres culturels et sociaux de leur interprétation. Il est évident que tous les monuments doivent être soumis à l'histoire et au débat. Ils peuvent tous subir des sémantisations postérieures, qui traduisent le vouloir explicite d'autres époques, et ceci jusqu'à nos jours. Ainsi, leur devenir n'est jamais clos. Comme le dit Riegl : « Ce n'est pas leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monuments; c'est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons¹⁷. »

La réception de Riegl en France a été initiée et fortement influencée par Françoise Choay, qui cite et explique sa théorie et ses catégories de valeur dans son livre *L'Allégorie du patrimoine*¹⁸, un livre ayant connu un écho important dans le monde entier. Dans son premier chapitre, « Monument et monument historique », elle propose de faire une distinction systématique entre 'monument' et 'monument historique' en se réclamant de la pensée de Riegl lui-même :

« [...] Le monument est une création délibérée (*gewollte*) dont la destination a été assumée *a priori* et d'emblée, tandis que le monument historique n'est pas initialement voulu (*ungewollte*) et créé comme tel; il est constitué *a posteriori* par les regards convergents de l'historien et de l'amateur, qui le sélectionnent dans la masse des édifices existants, dont les monuments ne représentent qu'une partie¹⁹. »

Et, plus loin, elle résume : « Le premier, Riegl pose sans ambiguïté la distinction que j'ai tenté de développer entre le monument et le monument historique [...] »²⁰. À mon avis, cette distinction, que je trouve difficile à appliquer dans un

17 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, avant-propos de Françoise Choay, Paris, 2012, p. 43.

18 Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, 1992, nouvelle édition revue et corrigée, actualisée en 2007.

19 *Ibid.*, p. 21.

20 *Ibid.*, p. 124-125. Dans la traduction allemande de son livre on lit : « Als erster unterscheidet Riegl ganz eindeutig zwischen Denkmal und Baudenkmal. » Françoise Choay, *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*, traduit du français par Christian Voigt, Brunswick/Wiesbaden, 1997, p. 125. Après cette double transmission, la terminologie de Riegl n'est plus reconnaissable.

contexte où tout est nécessairement historique, n'a rien à voir avec le premier théorème de Riegl.

Il serait erroné de concevoir que le caractère voulu/non voulu/devenu soit une qualité innée du monument. Ces notions reflètent au contraire les circonstances des attributions, qui dépendent du temps et de la situation, de sa réception et de sa mise en valeur sociales. Il faut prendre en compte l'instabilité permanente du statut sémantique et social d'un « Denkmal ». Un mandat commémoratif primaire peut facilement expirer, un autre peut le remplacer – ou non. Un bâtiment, banal ou beau, grand ou petit, peut subir, à travers un événement ou un acte volontaire, une sémantisation postérieure qui peut très bien en faire, pour une période courte ou longue, un monument « voulu », donc, pour utiliser le terme que propose Choay, un « monument » tout court – sans pour autant cesser d'être et de devenir toujours à nouveau, un « monument historique »²¹.

Riegl ne s'est pas soucié de retracer les débats controversés qui ont pu accompagner la création ou la patrimonialisation d'un bâtiment qu'il peut nommer « Denkmal ». Il n'entre pour ainsi dire en matière qu'une fois que l'édifice ou l'œuvre d'art sont devenus monuments. Dès que l'on cherche à savoir plus précisément qui a voulu, quand et pourquoi, le monument, on s'aperçoit que ce concept contient obligatoirement aussi son contraire, parce qu'on ne peut exclure que, au même moment et au même endroit, d'autres ne voulaient pas ce même monument. Cela vaut aussi bien pour le cas où ce sont les autorités qui érigent des monuments dont la population, ou du moins une partie de celle-ci, ne veut pas ou en tout cas pas de cette façon, que pour le cas où ce sont des groupes sociaux qui veulent dresser des monuments que les autorités ne veulent ni n'admettent.

Lorsque les dirigeants de la RDA ont chargé, dans les années 1980, le sculpteur soviétique Lev Kerbel de réaliser un monument à la mémoire de Thälmann²² dans le quartier de Prenzlauer Berg à Berlin, on a vu aussi bien les artistes est-allemands qu'une partie de la population se dresser contre la forme et le concept de cette œuvre. Ils ne voulaient pas ce monument-là, mais un autre. On présenta des propositions alternatives. Comme le pouvoir était toutefois aux mains des dirigeants et non dans celles des artistes, ce fut quand même le monument conçu par Lev Kerbel qu'on finit par ériger²³.

21 Un exemple clé pour un monument qui a été « voulu » à plusieurs reprises, qui témoigne aujourd'hui de son devenir à travers ses transformations matérielles et sémantiques, est la *Neue Wache* de Karl Friedrich Schinkel à Berlin, voir note 29.

22 Ernst Thälmann (1886-1944), homme politique allemand. Sous la pression de Staline, il devient secrétaire général du Parti communiste d'Allemagne (KPD) en 1925. Il est arrêté par les nazis le 3 mars 1933, aussitôt après leur prise de pouvoir. Une vaste campagne pour sa libération est relayée par le mouvement antifasciste international. La figure de Thälmann devient un symbole de la résistance allemande, et de la résistance communiste en particulier. Après un long séjour à la prison d'État de Bautzen, il est subitement transféré au camp de concentration de Buchenwald, où il est tué le 18 août 1944. Sa dépouille est jetée aux chiens. Dans la presse nazie, on présente sa mort comme une conséquence du bombardement du camp par les Alliés, le 24 août 1944. [N.d.T.]

23 Voir Gabi Dolff-Bonekämper, « Kunstgeschichte als Zeitgeschichte. Der Streit um das Thälmann-Denkmal in Berlin », dans Wolfgang Kersten (éd.), *Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject : O.K. Werckmeister*, Zurich, 1997, p. 134-145.

Au début des années 1980, quand s'accrut en Argentine la résistance contre le régime militaire et que les mères des disparus s'installèrent sur la place devant le palais présidentiel pour réclamer la libération de leurs fils et de leurs filles ou au moins des informations sur leur sort, elles se mirent à porter des foulards blancs et à peindre en blanc sur le pavé des foulards de forme stylisée et des silhouettes vides avec les noms et les dates des disparus. En dépit de leur nature éphémère, ces signes étaient des monuments intentionnels, dont la dictature au pouvoir, bien entendu, ne voulait pas et qui furent par conséquent interdits²⁴.

Manifestement, il est facile de se représenter le contraire d'un monument « voulu comme tel » – à savoir un monument non voulu. Mais qu'est-ce que le contraire d'un monument « devenu tel » ? Un monument non devenu ? Ce serait une contradiction en soi. Un non-monument ? Ce serait logique, mais d'une façon ou d'une autre, cela pourra paraître décevant, en tout cas pour ceux qui aiment les monuments. Devrait-on parler alors de « candidats qui n'ont pas obtenu le statut de monuments » ? Si elle semble certes compliquée et peu engageante, cette proposition a du moins le mérite de révéler clairement que le fait de devenir un monument n'est pas un processus neutre, qui s'accomplirait par la seule vertu du « temps qui passe », mais un processus de négociation conflictuel, tout pénétré d'antagonismes et d'oppositions d'intérêts, qui s'opère « dans le temps » et peut lui-même être analysé en tant que tel.

Pourquoi un bâtiment devient-il monument et un autre non ?

Après l'effondrement de la RDA, le mur de Berlin et le palais de la République furent pareillement contestés l'un et l'autre, et l'on pouvait observer, attachée à ces deux édifices, une valeur conflictuelle de très haute intensité, peut-être encore plus aiguë dans le cas du Mur que pour le palais, parce qu'il était, pour les Berlinoises de l'Ouest comme de l'Est, le témoignage du danger, de la souffrance, de la peur, de l'enfermement et de la séparation. Au début de la controverse sur la valeur de monument des vestiges et des traces du Mur, les services d'entretien et de protection des monuments historiques se sont trouvés seuls, avec leurs quelques rares partisans, contre l'écrasante majorité des citoyens et des représentants politiques. Ce qu'aujourd'hui plus personne ne croit, car entre-temps le Mur est passé du statut d'une architecture abhorrée à celui d'un monument tout d'abord conflictuel, puis, de plus en plus rapidement, désiré par tous. Et le palais de la République – que beaucoup de gens aimaient –, à deux doigts d'être devenu un monument, a fini par être démolé malgré tout, parce qu'un autre monument

24 Voir Gabi Dolff-Bonekämper, « Die Denkmaltopographie der Diktatur in Buenos Aires. Vorschlag für ein thematisches Inventar », dans *id.* et Birgit Franz (éd.), *Sozialer Raum und Denkmalinventar. Vorgehensweisen zwischen Erhalt, Verlust, Wandel und Fortschreibung*, Dresde, 2008 (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege, t. 17), p. 87-91.

devait être élevé à nouveaux frais à sa place – mais à quel titre a-t-il disparu? En tant que non-monument puisqu'il ne l'est pas devenu? Ou en tant que monument quand même, parce qu'un grand nombre de citoyens l'a jugé tel? Cela soulève la question de savoir à partir de quand un bâtiment est un monument, ou dans quelles circonstances il peut être nommé ainsi.

N'est-ce qu'à partir du moment où l'administration compétente l'a inscrit en bonne et due forme sur la liste des monuments? Tous les bâtiments absents de cette liste seraient alors non encore reconnus tels, autant dire en somme que ce ne serait pas des monuments.

Ou est-ce plutôt dès que la majorité de la population tient l'édifice pour un monument? Alors, les monuments peu aimés ou appréciés seulement par une minorité n'en seraient pas. Il faudrait pourtant considérer ici que la plupart, si ce n'est la totalité des campagnes réussies pour la préservation d'un ou de plusieurs monuments ont d'abord été menées, comme on le sait, par une petite minorité, qui a convaincu ensuite une majorité. Dans ce processus, quand donc le bâtiment a-t-il commencé à devenir un monument?

Ou est-ce au contraire après qu'un groupe d'éminents experts, dans le jugement desquels on a foi, a pu dire en toute certitude qu'il s'agit d'une œuvre significative, digne de valeur?

Je crois que ce ne sont ni les minorités ni les majorités, ni les autorités ni les experts qui peuvent ou doivent décider seuls à partir de quand un monument est un monument ou peut être nommé tel. C'est précisément pour cela que je parle d'un processus de négociation, et non de la constitution d'une majorité ou d'une décision souveraine.

Il devrait être désormais clair que le concept rieglien de monuments voulus et de monuments non voulus/devenus nous conduit à reconnaître le versant conflictuel de toute patrimonialisation, et ce non seulement au cas où nous nous trouvons confrontés à des monuments contestés de l'histoire contemporaine, comme dans le Berlin d'après la chute du Mur, mais de manière tout à fait fondamentale. Il n'y a aucune garantie qu'un monument depuis longtemps « historique » restera pour toujours un monument et qu'il ne suscitera jamais une nouvelle controverse. Il n'existe pas de statut patrimonial définitivement acquis et libéré de tout conflit potentiel.

Aloïs Riegl et les autres

Après en avoir fait usage pendant des années, aussi bien dans ma propre pratique de la conservation des monuments que dans les débats universitaires spécialisés, je n'ai pu constater de lacune ou de manque dans le système conceptuel rieglien. En tenant compte des options de son évaluation sociale, il aiguise aussi le regard sur les qualités du monument et en facilite la compréhension adéquate – et cela est encore une fois au bénéfice d'un jugement pondéré sur le bien-fondé de telle

ou telle mesure de restauration qu'on projette. Pour les besoins actuels, je propose néanmoins, comme je l'ai fait plus haut, de mettre plus fortement l'accent sur le rapport au présent de tous les jugements de valeur et sur la structure fondamentale dialectique de l'édifice théorique de Riegl.

Quand on y regarde de plus près, la valeur conflictuelle que j'ai présentée n'apparaît pas comme une catégorie de valeur autonome, qui viendrait s'ajouter aux autres. Le conflit traverse tous les processus sociaux de mise en valeur; la valeur conflictuelle s'adjoint donc à chacune des autres valeurs à titre de possibilité, en tant que forme que chacune est susceptible d'adopter. Car toute valeur peut être objet de conflit, disons mieux : il peut y avoir conflit sur toute application concrète de tel ou tel concept de valeur à un objet, tant pour ce qui est de la pertinence et du bien-fondé d'une telle application qu'au sujet du rang de telle ou telle valeur dans l'évaluation globale. Je tiens dans ce cas la dispute, qui est manifestement inhérente à tout devenir-monument, pour une activité productive sur le plan culturel, capable d'approfondir les choses aussi bien quant à la question elle-même que dans la société. Disant cela, je pars, je dois bien l'admettre, de l'hypothèse qu'aucun mal ne soit entre-temps infligé, du fait de l'exercice du pouvoir de la part des autorités ou de toute autre violence, ni aux personnes impliquées dans le conflit ni à la chose qui en est l'objet. En d'autres termes : je suppose que le conflit a lieu dans un État démocratique ou du moins dans une communauté régie par la loi et dotée d'une Constitution égalitaire. Hypothèse dont Riegl, lui, en sa qualité de conservateur impérial et royal du grand Empire multinational austro-hongrois – lequel, si libéral qu'il ait su se montrer sur le plan culturel, restait tout de même une monarchie –, ne pouvait partir. Lorsqu'il écrit, en parlant de la valeur de nouveauté, qu'« on se trouve ici (dans le contexte de la valeur de nouveauté) confronté à la possibilité d'un conflit avec la valeur d'ancienneté, qui dépasse en acuité tous les autres déjà évoqués » et qu'« en fait, la valeur de nouveauté est l'ennemi le plus redoutable de la valeur d'ancienneté²⁵ », ce n'est probablement pas qu'une simple question de syntaxe si, au lieu de nommer les acteurs en présence, il fait des concepts de valeur les sujets de sa phrase, les élevant du même coup au rang de principes opérants.

D'autres tentatives de saisir conceptuellement la transmission des qualités des monuments, ainsi que leur portée et leur évaluation sociales, méritent d'être signalées : dans son introduction à la publication des actes des « Entretiens du patrimoine » de 1998, le philosophe et écrivain français Régis Debray propose une classification typologique des monuments en « monument trace », « monument message » et « monument forme », et déroule une longue série de possibles mises en valeur et réactions sociales qui seraient caractéristiques de l'un ou l'autre type de monuments²⁶. Debray élabore toutefois sa taxinomie en par-

25 Riegl, 2012 (note 1), p. 103.

26 Régis Debray, « Le monument ou la transmission comme tragédie », dans *L'abus monumental? Actes des Entretiens du patrimoine, théâtre national de Chaillot*, Paris, 1999, p. 11-32, ici p. 31-32.

tant uniquement du monument, et non de l'instance sociale, conditionnée par l'époque, qui lui prête sens. S'il peut certes montrer ainsi les effets du monument, il ne saurait en revanche tenir aucun discours théorique sur les qualités appartenant en propre au monument ni sur celles qui lui sont attribuées.

Le projet d'atelier sur les valeurs d'héritage culturel, réalisé de 1997 à 2000 et publié par le Getty Conservation Institute de Los Angeles, n'a eu que peu d'écho en Europe et y a donc été injustement ignoré. Les contributions dont font état les deux articles «Values and Heritage Conservation» et «Assessing the Values of Cultural Heritage» sont pourtant riches en pensées théoriques mûrement réfléchies sur les valeurs des monuments et leurs rapports à la société. Elles réunissent d'autres notions de valeur et d'autres concepts, principalement sociaux et économiques, qui n'atteignent cependant pas, en définitive, à la clarté dialectique de la théorie de Riegl. Il serait indispensable néanmoins qu'on en prenne connaissance dans les débats spécialisés européens sur la question²⁷.

La substance de la signification – la signification de la substance

Si donc il est vrai que les significations et les valeurs des monuments ne leur appartiennent pas en propre, mais qu'elles leur sont assignées socialement, il nous faut encore jeter au moins un coup d'œil sur ce qui leur est effectivement spécifique, à savoir leur forme, leur substance et leur lieu dans l'espace et le temps. Sans cela, on pourrait avoir à la fin l'impression que le discours sur les monuments serait déjà suffisant et complet, que leur évaluation, parce qu'elle est affaire de négociation sociale, se laisserait établir facilement et sans peine, et qu'aucune connaissance spécialisée particulière ne serait requise pour se lancer sur leurs traces. Je reviens donc encore une fois à l'inégalité des acteurs impliqués dans la négociation des significations et des valeurs – inégalité par rapport à leurs connaissances, à leur volonté et à leurs moyens financiers. Si chacun peut sans doute prétendre participer à la discussion sur l'importance du monument, il doit néanmoins être clair que l'analyse, la compréhension et l'interprétation de sa forme, de sa substance et de sa localisation dans l'espace et le temps nécessitent l'expertise professionnelle que seuls des spécialistes bien formés et exercés dans la pratique peuvent apporter. L'expertise ne saurait être remplacée

27 Erica Avrami, Marta de la Torre et Randall Mason, *Values and Heritage Conservation*, rapport de recherche, Los Angeles, 2000, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf [accès vérifié en septembre 2020]; Marta de la Torre, «Assessing the Values of Cultural Heritage», rapport de recherche, Los Angeles, 2002, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf [accès vérifié en septembre 2020]. Voir aussi Alois Riegl, «The Modern Cult of Monuments. Its Character and its Origin», dans Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley et Alessandra Melucco Vaccaro (éd.), *Historical and Philosophical Issue in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, 1991 (Readings in Conservation, t. 1), p. 69-83.

par l'engagement civique, le traitement analytique des monuments n'est pas une affaire de bonne volonté, mais de savoir.

S'il est certain en outre que les observations sans cesse nouvelles sur la substance et la forme des monuments ont eu des effets sur leur évaluation, l'inverse l'est également : fruit de la négociation sociale, les nouvelles évaluations ont pu déterminer certaines stratégies de restauration, lesquelles à leur tour ont constamment modifié au fil du temps la forme et la substance des monuments. La doctrine qui prévaut dans le domaine de la conservation des monuments tient compte et considérera le monument dans son état d'aujourd'hui, non idéal, non homogène, et respectera les transformations, les conversions et les traces de restaurations antérieures comme étant constitutives de sa persistance historique. Ainsi le monument dans sa substance sera-t-il envisagé comme la somme de ses transformations.

Qu'en résulte-t-il alors pour l'histoire de ses interprétations et de ses évaluations, rattachées et conditionnées par le temps, comme je l'ai montré ? Est-ce que celles-ci s'additionnent elles aussi ? Ou n'est-ce jamais que la couche la plus récente qui fait foi, la dernière strate dans laquelle toutes les interprétations et toutes les évaluations antérieures sont dépassées ou abolies ? Je crois que les traces des appropriations antérieures restent conservées aussi bien dans la substance que dans la signification attribuée au monument et véhiculée par la transmission sociale. On ne saurait se débarrasser des évaluations qui ont pris un jour effet dans l'espace public. Des mises en valeur plus récentes auront beau venir les recouvrir par surimpression, elles restent néanmoins disponibles et il sera possible de les convoquer de nouveau à n'importe quel moment. Cela vaut aussi et en particulier dans le cas d'évaluations contradictoires. Elles ne se neutraliseront pas l'une l'autre, mais demeureront antithétiques, une fois qu'elles seront devenues, toutes ensemble, historiques²⁸. Qui veut élaborer pour un monument une nouvelle évaluation – peu importe selon quelles catégories rieglennes ou non rieglennes – devra tenir compte des dépôts de sens sociaux antérieurs.

Si les interprétations et les évaluations antérieures du monument ne sauraient donc, il est vrai, être annulées, mais qu'elles peuvent toujours être développées et transformées dans un processus sans terme historique, si le statut sémantique du monument n'est par conséquent jamais définitivement établi, il peut toujours arriver que la nécessité d'une controverse sur le monument se fasse de nouveau sentir. Les certitudes peuvent être ébranlées, un examen à nouveaux frais du monument peut produire de tout autres conclusions et des explications foncièrement différentes. Étant entendu tout d'abord qu'il soit

28 Le bâtiment de la « Nouvelle Garde » à Berlin, *die Neue Wache unter den Linden*, nous fournit un bon exemple de cette situation : après avoir été achevé en 1818, le bâtiment a été aménagé en lieu de culte national par au total cinq gouvernements successifs radicalement opposés, qui lui ont prêté des significations fondamentalement antithétiques. Voir Christoph Stölzl (éd.), *Die Neue Wache unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, Berlin, 1993 ; Gabi Dolf-Bonekämper, « La Neue Wache (Nouvelle Maison de la Garde royale) à Berlin », dans *Les Temps modernes*, 58^e année, n° 625, 2003, p. 164-185.

toujours là et qu'on ne l'ait pas fait disparaître. La nature à jamais ouverte des processus d'interprétation rend donc la substance du monument d'autant plus précieuse qu'elle recèle des réponses à des questions que personne n'a encore posées. Aussi avons-nous, nous autres conservatrices et conservateurs des monuments, une relation certes critique à leur signification, mais un rapport affirmatif à leur substance – telle est la conclusion que je voudrais donner en reprenant une formule de Georg Mörsch²⁹.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

²⁹ Comme il me l'a dit le 13 juillet 2009 à Berlin, lors d'une rencontre de travail pour une publication commune.

I

Traces du trauma

Introduction. Faire voir l'indicible – la mémoire de la Shoah comme défi aux images

Andreas Beyer

En Allemagne, la question de la forme et de l'opportunité d'une mémoire de la Shoah agite encore et toujours les esprits et ne saurait aucunement être tenue pour réglée, comme l'illustre le persistant débat autour de la décision prise en 2004 par le conseil municipal de Munich de ne pas autoriser l'installation, dans l'espace public, des *Stolpersteine*. Ces «pierres d'achoppement» sont une création du sculpteur colonais Gunter Demnig : il s'agit de petits cubes de béton de dix centimètres de côté, portant sur leur face supérieure une plaque de laiton où sont gravés les noms et les dates de naissance et de mort de personnes qui furent victimes, pendant le régime nazi, de persécutions et d'assassinat. En règle générale, elles sont fichées dans le sol devant le dernier domicile connu des personnes évoquées. Quelque 50 000 «pierres d'achoppement» ont été mises en place dans 1 200 villes et 18 pays; il y en a, par exemple, à Berlin, Hambourg ou Francfort. Un nouveau décret promulgué en juillet 2015 par ce même conseil municipal de la capitale bavaroise n'a fait que renforcer l'interdiction. La controverse s'était enflammée lorsque des citoyens avaient argué que ces pavés implantés dans le sol bafouaient la mémoire des victimes – puisque celle-ci était, littéralement, piétinée. Il était donc préférable, selon eux, d'installer des stèles et des plaques commémoratives sur les façades des maisons et d'ériger un monument collectif avec les noms des disparus, afin d'en célébrer le souvenir. Si le débat munichois autour des *Stolpersteine* nous intéresse ici, c'est qu'il témoigne avec éloquence de l'impossibilité de clore définitivement la discussion sur la bonne façon d'en user avec la mémoire de la Shoah – une question qui domine la culture mémorielle allemande, ou du moins ouest-allemande, depuis la fin de la dictature nazie.

Voilà pourquoi nous avons consacré une section spéciale de notre colloque à la mémoire de la Shoah et à la manière dont celle-ci s'énonce à travers les monuments. Dans l'espace germanophone, il n'est guère d'intellectuel qui ait apporté à ce chapitre une contribution plus décisive et prégnante que l'historien bielefeldois Reinhart Koselleck (1923-2006). Koselleck a soutenu que, dans le cas de choses qui, à l'instar des crimes nazis, sont réputées échapper au langage, il est possible de les saisir et d'en cultiver le souvenir sous des formes esthétiques. C'est sur sa «sémiotique de l'aphasie» que Marian Nebelin se penche dans son article. Dans les débats autour du «monument aux Juifs assassinés d'Europe», ce

qu'on appelle le « mémorial de l'Holocauste » à Berlin, Koselleck est certes resté fidèle à sa conviction foncière de la possibilité d'un travail de mémoire qui s'effectuerait à travers les images, mais il n'a pas manqué de prévenir contre le danger d'isoler certains groupes de victimes et d'aboutir ainsi à une hiérarchisation des monuments aux morts, ce qui reviendrait finalement à hiérarchiser les victimes elles-mêmes. Il préconisait en lieu et place de cette déclinaison un « monument aux criminels », un *Tätermal*, qui évoquerait les responsables des crimes et où s'articuleraient deux fonctions, celle du souvenir et celle de la mise en garde, et qui célébrerait indistinctement la mémoire de toutes les victimes. Âprement contestée, la position de Koselleck – qui traitait de nouveau des limites de la remémoration collective et du caractère fugace de toute évocation individuelle du souvenir – insistait sur la nécessité d'une esthétique ayant un fondement anthropologique, la seule qui sache reconnaître aux arts visuels la capacité de faire percevoir l'indicible et d'en permettre l'expérience, dans son ineffabilité même. Il s'agit cependant de soumettre l'art à une exigence qui n'ignore rien de son débordement incontrôlable ni de sa dynamique subversive propre, et ne cherche pas non plus à reconduire, mimétiquement pourrait-on dire, l'expérience de la terreur. Koselleck a donc forgé le concept d'« iconologie politique » : une démarche qui réclame la verbalisation de l'expérience esthétique et élève la discursivité intellectuelle, scientifique de l'expérience sensible au rang d'indispensable pré-supposé à toute évocation mémorielle réellement opérante. Ce qui est délégué à l'art, au monument, doit aussi pouvoir lui être repris. L'indicible devient visible et, à travers le discours sur sa forme apparente, se laisse enfin énoncer.

En retraçant l'histoire de la culture du souvenir par les monuments dans l'ancien camp de concentration de Dachau, Kai Kappel montre clairement quels intérêts, quelles forces nationales, religieuses et laïques ont été à l'œuvre, entre 1945 et 1968, lors de la réalisation des projets de monuments pour ce lieu. Or, l'exemple de Dachau, où tous les acteurs ont soigneusement évité que les choses soient débattues publiquement, prouve que, en passant sous silence les enjeux esthétiques, on court le risque de vider les monuments d'une part considérable de leur efficacité. Non sans raison, on a pu dire que ce sont les controverses nourries pendant des années autour du projet du « mémorial de l'Holocauste » à Berlin qui ont constitué en somme le monument proprement dit. L'expérience sensible requiert d'être dite pour pouvoir être communiquée, partagée. Dans le cas de Dachau, il convient d'ajouter qu'il s'agit spécifiquement d'une culture mémorielle sélective. Albert Knoll, dans l'ouvrage qu'il a dirigé, a déroulé l'histoire de la longue lutte menée pour que soit perpétuée de manière adéquate la mémoire des 292 détenus qui y furent enfermés pour cause d'homosexualité et qui ont fini par trouver la mort à Dachau ou dans un autre camp de concentration¹. Le nombre des homosexuels incarcérés à Dachau s'élevait à un

1 *Der Rosa-Winkel-Gedenkstein. Die Erinnerung an die Homosexuellen im KZ Dachau*, éd. par Albert Knoll, vol. 13 de la série « Splitter » publiée par le Forum Homosexualität München, Munich, 2015.

total d'environ 800 personnes. Après que les couleurs des trois groupes des sociaux (noir), des « droit commun » (vert) et des homosexuels (rose) eurent été enlevées, sous la pression du Comité international de Dachau (CID), du « relief des triangles » du monument international conçu par le sculpteur Nandor Glid, il fallut des décennies de lutte pour que les homosexuels soient enfin nommés, à partir de 1990, lors des célébrations annuelles de la libération du camp, et que les associations homosexuelles munichoises aient le droit de déposer officiellement des couronnes. Et il fallut encore cinq autres années pour que la « pierre commémorative du triangle rose » (*Rosa-Winkel-Gedenkstein*) soit érigée dans la salle du musée de Dachau réservée au recueillement et à la mémoire des déportés. À ma connaissance, aucune initiative similaire n'a été lancée pour les deux autres groupes de victimes discriminés.

C'est autour de la question de l'avenir de la mémoire, d'une forme actuelle et perpétuellement changeante de la mémoire de la Shoah, que gravite l'étude de Kirstin Frieden sur le « monument virtuel » à l'ère d'Internet et des nouveaux médias. À partir de l'exemple du profil Facebook de Henio Zytomirski (1933-1942) créé en 2009 par l'historien polonais Piotr Brozek – d'abord sous la forme d'un profil actif, puis à partir de 2010 comme simple page commémorative –, elle montre comment les formes traditionnelles de l'évocation du souvenir se perpétuent tout en explorant de nouveaux supports de communication. Ce profil Facebook n'est que la toute dernière transformation en date de la mémoire de l'Holocauste. Frieden met clairement en évidence le danger de verser dans la trivialité et de se trouver livré à des modes d'exposition dépourvus de toute protection, comme il advient partout aujourd'hui dans les réseaux sociaux virtuels. Mais, en même temps, elle plaide en faveur de ce tout nouvel « espace de manœuvre » qui s'ouvre à la commémoration et à la communication : en tant qu'espace symbolique de recueillement, il pourrait déjà parfaitement fournir un support actuel à l'évocation de la Shoah et à l'entretien d'une mémoire qui, entre les images et les mots, se bat pour que l'indicible puisse être énoncé et montré.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent



1 Mémorial du camp de concentration de Dachau, vue depuis le Monument international sur la chapelle catholique (Todesangst-Christi-Kapelle) au bout de l'allée principale du camp

Le Mémorial du camp de concentration de Dachau. Communautés du souvenir et volonté créatrice*

Kai Kappel

C'est à Dachau qu'a été installé, le 22 mars 1933, l'un des premiers camps de concentration permanents de l'État nazi¹. Ce qui commença ici devait trouver son point final à Auschwitz et dans d'autres camps d'extermination. Aussi ce nom est-il synonyme, bien au-delà des frontières de l'Allemagne, de l'appareil d'oppression nazi et de son mépris de la personne humaine. À la différence d'Auschwitz, la signification de Dachau en tant que lieu de la souffrance était déjà répandue dans de larges cercles de la population allemande au temps du nazisme. Si le nom de Dachau est très connu aussi dans le monde anglophone, cela tient notamment au fait que des photographes américains comme Lee Miller (1907-1977), alors *embedded journalist* dans les armées alliées, ont pu révéler au public d'outre-Atlantique l'horreur du camp de concentration aussitôt après sa libération².

Portée par les ardents débats sur la mémoire et l'évocation du passé, la recherche scientifique s'est beaucoup intéressée depuis les années 1990 à l'usage fait après la guerre des anciens camps de concentration et en particulier à leur conversion en sites commémoratifs. Le présent article traite d'un épisode marquant de la « seconde histoire » de l'ancien camp de concentration de Dachau : les disputes autour des lieux profanes et religieux du souvenir entre 1945 et 1968³.

* Les recherches pour le présent article se sont achevées avec la soumission de ce dernier en décembre 2012.

- 1 Voir à ce sujet, parmi les publications récentes, les études générales de référence suivantes : Barbara Distel et al., *Konzentrationslager Dachau 1933 bis 1945. Text- und Bilddokumente zur Ausstellung*, Munich, 2005 ; Stanislav Zámečník, « Dachau-Stammlager », dans Wolfgang Benz et Barbara Distel (éd.), *Frühe Lager: Dachau, Emslandlager*, Munich, 2005 (Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, t. 2), p. 233-274 ; Wolfgang Benz et Angelika Königseder (éd.), *Das Konzentrationslager Dachau. Geschichte und Wirkung nationalsozialistischer Repression*, Berlin, 2008.
- 2 Voir à ce sujet, pour un aperçu général, Ludger Derenthal, *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marbourg, 1999, p. 16-28.
- 3 Le présent article est un résumé très condensé de mes recherches de longue haleine sur la « seconde histoire » du camp de concentration et du mémorial de Dachau. Voir Kai Kappel, *Religiöse Erinnerungs-orte in der KZ-Gedenkstätte Dachau / Dachau Concentration Camp Memorial Site. Religious Memorials*,

Lieu et mémoire

Le souvenir, on le sait, est rattaché aux lieux. Or, dans quelle mesure le site d'un ancien camp de concentration est-il aujourd'hui authentique? Ce n'est pas seulement à Buchenwald, à Flossenbürg et à Dachau que les vestiges des camps de concentration ont été minorés dans les années d'après-guerre. Les monuments de cette époque ont cédé la place aux monuments à la mémoire de cette époque : interprétations mémorielles et constructions susceptibles de fonder un sens⁴. Ainsi les baraquements délabrés de l'ancien camp de détenus de Dachau ont-ils été démolis au début des années 1960 (on en retracera par la suite les contours au sol, tandis que deux baraquements seront reconstruits sur la place d'appel). Sur l'ancienne place d'appel s'élève aujourd'hui le Monument international des associations de détenus, inauguré en 1968. De l'autre côté, à l'extrémité nord du camp, moins importante du point de vue historique, se dressent aujourd'hui cinq lieux de culte religieux (ill. 1) : la chapelle catholique dessinée par Josef Wiedemann (Todesangst-Christi-Kapelle, 1960, érigée à titre de bâtiment central, dans l'axe de l'allée principale du camp), à l'arrière le couvent de carmélites « Heilig Blut » conçu par le même Josef Wiedemann (1964, juste au-delà de l'enceinte de l'ancien camp), au nord-ouest l'église protestante de la Réconciliation bâtie par Helmut Striffler (1967, l'édifice le plus remarquable sur le plan de l'histoire de l'architecture), au nord-est le Mémorial juif de Hermann Zvi Guttmann (1967), et enfin, érigée entre le camp de détenus et la zone des fours crématoires, la chapelle russe orthodoxe de la Résurrection de Valentin Utkin (1995). Quiconque parcourt aujourd'hui la vaste esplanade grise où s'élevaient autrefois les baraques sera pris

Berlin/Munich, 2010, où l'on trouvera une bibliographie détaillée sur les édifices religieux. Sur l'histoire du site de l'ancien camp de concentration après 1945 et sur l'histoire du mémorial de Dachau, on pourra se référer aux études fondamentales suivantes : Harold Marcuse, « Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevollen Weg zur Gedenkstätte 1945-1968 », dans *Dachauer Hefte* 6, 1990, p. 182-205; Detlef Hoffmann, « Dachau », dans *id.* (éd.), *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmal 1945-1995*, Francfort-sur-le-Main/New York, 1998, p. 36-91; Kathrin Hoffmann-Curtius, « Memorials for the Dachau Concentration Camp », dans *Oxford Art Journal* 21/2, 1998, p. 21-44; Harold Marcuse, *Legacies of Dachau. The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933-2001*, Cambridge, 2001, qui est l'ouvrage de référence par excellence; Isabelle Engelhardt, *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington DC*, Francfort-sur-le-Main et al., 2002, p. 97-121; Barbara Distel, « Das Konzentrationslager Dachau nach der Befreiung: Sechzig Jahre Nachkriegsgeschichte », dans Benz/Distel, 2005 (note 1), p. 275-282; Insa Eschebach, *Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik*, Francfort-sur-le-Main/New York, 2005, p. 167-174; Stefanie Endlich, « Orte des Erinnerns – Mahnmale und Gedenkstätten », dans Peter Reichel, Harald Schmid et Peter Steinbach (éd.), *Der Nationalsozialismus – die zweite Geschichte*, Munich, 2009, p. 350-377, ici p. 358 et suivante.

4 Detlef Hoffmann, « Die Problematik der Mahn- und Gedenkstätten auf den Plätzen ehemaliger Konzentrationslager im Nachkriegsdeutschland », dans Ulrich Borsdorf et Heinrich Theodor Grütter (éd.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte*, Francfort-sur-le-Main/New York, 1999, p. 267-283, ici p. 276; Gabi Dolff-Bonekämper, « Orte des Geschehens, Orte der Kunst, Orte der Erinnerung », dans Günter Schlusche (éd.), *Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedankkultur*, Berlin, 2006, p. 114-117; Stefanie Endlich, « Orte der Erinnerung. Relikte, Überformungen, Interpretationen », dans Thomas Schaarschmidt (éd.), *Historisches Erinnern und Gedenken im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main et al., 2008, p. 91-107, ici p. 99.

d'un sentiment physique de désolation et d'abandon. Même si les historiens et les chercheurs sont parfois d'un autre avis⁵, ce sont justement cette étendue et ce vide qui font éprouver la présence des quelque 206 000 détenus du camp de concentration de Dachau. De grandes parties des murs d'enceinte aujourd'hui visibles, l'entrée du camp avec la fameuse et cynique inscription *Arbeit macht frei* (« Le travail rend libre ») surmontant la grille et plusieurs miradors sont des reconstructions. « Dans les deux États allemands, la façon d'envisager et de traiter les lieux des crimes nazis a toujours été un indicateur de la capacité de la société à faire face à l'histoire⁶ », comme Stefanie Endlich l'a fait observer à très juste titre.

Réalisations et « taches aveugles » des communautés du souvenir de Dachau

Deux communautés du souvenir ont assumé un rôle de premier plan dans la reconfiguration du camp de Dachau à des fins de commémoration dans les années d'après-guerre : d'un côté les anciens détenus, organisés en associations, de l'autre les religieux autrefois incarcérés ici, au premier rang desquels l'évêque auxiliaire de Munich Johannes Neuhäusler (1888-1973) et le père Leonhard Roth (1904-1960). Se sont également fait entendre pour finir les proches des victimes, pour qui il était particulièrement important que des lieux de recueillement soient aménagés sur le site du camp.

À travers leurs édifices, ces communautés du souvenir ont proposé leur interprétation de l'histoire du camp. À présent, cela apparaît de façon plus qu'évidente dans la disposition totalement antithétique du Monument international, à l'une des extrémités de l'allée principale du camp, et des nombreux lieux de culte religieux à l'autre. Les divers projets confessionnels étaient pour certains en accord, pour d'autres en concurrence avec les desseins des associations de détenus, réunies sous la bannière du Comité international de Dachau (CID). Dans les sources historiques, on voit s'exprimer avec insistance la volonté de créer ici des lieux d'expiation, de recueillement, de réconciliation, aussi et justement pour faire pendant aux projets de mémorial purement profane du Comité international de Dachau⁷. Si le père Roth, qui devait s'acquitter jusqu'à sa mort de ses fonctions pastorales et liturgiques sur l'ancien emplacement du camp, s'est battu avec passion pour l'érection d'un mémorial, il ne manquera pas de souligner, si totale que fût la compréhension qu'il témoignait par ailleurs à l'action des associations de détenus, la nécessité d'une présence religieuse en ce lieu, ne fût-ce que pour des raisons morales. De même, c'est la crainte de voir

5 Alexandra Klei, *Der erinnerte Ort. Geschichte durch Architektur. Zur baulichen und gestalterischen Repräsentation der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Bielefeld, 2011, p. 79 et suivante.

6 Endlich, 2009 (note 3), p. 350.

7 À ce sujet, voir en particulier Kappel, 2010 (note 3).

l'ancien camp de concentration « rabaissé au rang de mémorial neutre, voire de site touristique⁸ », qui allait animer au début des années 1960 la fondatrice du carmel de Dachau, sœur Marie-Thérèse de l'Amour crucifié.

On ne saurait contester que beaucoup de détenus de confession chrétienne ont enduré leur souffrance comme un martyr ou une imitation de la Passion du Christ. Comme je le montrerai, le sentiment de communauté éprouvé dans la chapelle du camp, installée dans la baraque 26, fut pour de nombreux prêtres une raison déterminante à l'édification de lieux de commémoration religieux. On peut y ajouter les tendances marquées à une rechristianisation de la société allemande après 1945, la forte présence traditionnelle de chapelles et de signes chrétiens dans l'espace public du Sud de l'Allemagne, ainsi que l'impératif chrétien de la commémoration en général⁹. On alla parfois jusqu'à reconvertir certaines reliques historiques en éléments de preuve d'une interprétation religieuse de l'histoire : la souffrance des détenus était mise de cette façon en rapport avec la Passion du Christ. À considérer les choses avec recul, il apparaît aujourd'hui problématique de constater que dans les années d'après-guerre les événements qui s'étaient déroulés dans le camp de concentration ont été interprétés par l'Église dans le sens d'une histoire générale du Salut, qu'une théologie du sacrifice proclamée à grand renfort d'images et de paroles a tenu à distance une confrontation individuelle, pourtant nécessitée de toute urgence en Allemagne, avec les questions de la responsabilité et de la faute, et qu'on en est arrivé dans ce contexte à une déréalisation et à une déshistorisation des crimes nazis.

Naturellement, tout cela n'est pas spécifique à l'Église, mais s'inscrit dans le cadre des efforts intenses entrepris en Allemagne dans l'après-guerre pour réintégrer, en faisant le moins de bruit possible et sans autres discussions, les criminels nazis et leurs acolytes dans la vie publique. C'est ce que Ralph Giordano, en 1987, a nommé avec une parfaite clarté « le second crime¹⁰ » des Allemands. Même à Dachau, un ancien camp de concentration hautement significatif, les protagonistes n'auront eu en général aucun problème à associer à leurs projets certaines personnalités au lourd passé politique. L'exhumation et l'analyse scientifiques de ces processus ne font guère que commencer¹¹ et je me limiterai à mentionner succinctement ici les cas les plus éclatants.

À la fin des années 1940, on aménagea sur le site de l'ancien camp de concentration la cité de Dachau-Est et les protestants qui s'y installèrent se virent

8 Cité d'après Kappel, 2010 (note 3), p. 36.

9 Voir à ce sujet et sur ce qui suit Eschebach, 2005 (note 3), p. 164, 168 et suivante.

10 Ralph Giordano, *Die zweite Schuld oder Von der Last, ein Deutscher zu sein*, Munich, 1990.

11 Sur les exemples que j'évoque ici, voir en particulier Ilka Backmeister-Collacott, *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten 1910-2001*, Tübingen, 2006, p. 15-36; Oliver Schröm et Andrea Röpke, *Stille Hilfe für braune Kameraden. Das geheime Netzwerk der Alt- und Neonazis*, Berlin, 2006; Kappel, 2010 (note 3), p. 26-28; Björn Mensing, « Die Bedeutung der Versöhnungskirche in der Dachauer Gedenkstättenarbeit », dans Kai Kappel, Matthias Müller et Felicitas Janson (éd.), *Moderne Kirchenbauten als Erinnerungsräume und Gedächtnisorte*, Regensburg, 2010 (Bild-Raum-Feier, t. 9), p. 93-107, en particulier p. 106, note 5.

attribuer en la personne d'Ernst Daum (1901-1991) un pasteur qui avait précédemment occupé des fonctions de premier plan au sein de l'Union des prêtres protestants, d'obédience nationale-socialiste, et qui comptait parmi les chefs de file des « chrétiens allemands ». Daum fut dépêché à Dachau-Est par ses autorités régionales, par mesure de protection. De même, les accointances avec le nazisme devaient également jouer un rôle dans le choix des architectes appelés à concevoir ou à exécuter le futur hall à la mémoire des victimes de Dachau, qui sera érigé dans le cimetière des camps de concentration de Leitenberg. En 1959-1960, lorsqu'il fut question de bâtir en manière de symbole une chapelle catholique à l'extrémité nord du camp, l'évêque Neuhäusler allait réussir à s'assurer le concours de l'illustre architecte munichois Josef Wiedemann (1910-2001). Celui-ci avait rejoint dès 1933 les rangs de la SS et avait activement œuvré, pendant l'époque nazie, aux chantiers de l'Obersalzberg, dans les Alpes bavaroises, et de Linz, la « ville du Führer », en Autriche. En dépit de recours circonstanciés, c'est Wiedemann qui allait bâtir en 1960, dans le cadre du mémorial de Dachau, la chapelle catholique Todesangst-Christi et, en 1963-1964, le carmel Heilig Blut. En 1960, Hjalmar Schacht (1877-1970), ancien président de la Reichsbank et ministre de l'Économie du régime nazi, participa en qualité d'invité d'honneur à l'inauguration de la chapelle – bien qu'il eût été lui-même interné dans divers camps de concentration, notamment à Ravensbrück et à Dachau, des voix s'élevèrent à ce moment-là pour protester contre le régime de faveur dont sa personne avait bénéficié. Outre la dimension de la rémission chrétienne des péchés, il a sans doute été déterminant que l'évêque Johannes Neuhäusler ait été non seulement un éminent détenu de Dachau et l'un des principaux acteurs qui œuvrèrent à l'édification de bâtiments catholiques dans le mémorial, mais aussi un membre du comité de direction de l'« Aide silencieuse pour les prisonniers de guerre et les internés », une association conservatrice fondée en 1951, qui considérait les criminels nazis comme des victimes de la justice des vainqueurs et croyait devoir leur assurer une protection contre une menace de cet ordre.

Les premiers lieux de recueillement religieux

La forte présence des édifices religieux à l'extrémité nord de l'ancien camp de détention de Dachau est aujourd'hui difficile à comprendre, arrogante, voire douloureuse pour beaucoup de visiteurs, qu'il s'agisse de personnes éloignées de ce type de préoccupations, d'adeptes d'autres confessions ou d'athées. Les chercheurs se sont emparés à leur tour de ce thème, avec enthousiasme et un avis parfois tranchant¹². Si l'on considère cependant la genèse des lieux du

¹² Ainsi Martin Schmiendl défend-il par exemple une position très abrupte dans son livre *Postwar Exhibition Design. Displaying Dachau*, Cologne, 2010 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, t. 42), p. 264 et suivante (p. 265 : « I opt for a complete removal of all religious structures from the memorial site in the future »).

souvenir à Dachau avec le recul historique, en se replaçant dans le contexte de l'époque et en tenant compte des éléments d'archives, on pourra mieux en saisir les intentions et les développements structuraux¹³.

Il est une chose que généralement on ignore et qui mérite d'être rappelée : la présence de l'Église au camp de concentration de Dachau a une histoire continue, qui débute bien avant sa libération. Entre 1933 et 1936, des offices religieux catholiques et protestants ont pu y être célébrés, de façon sporadique tout au moins. Grâce aux efforts reconduits surtout par le Vatican, une chapelle a été installée en 1941, donc en pleine période nazie, dans une salle du baraquement 26, pour les 2720 prêtres et pasteurs de l'Europe entière réunis et incarcérés ici. En 1943, une donation extérieure permit à la chapelle de s'orner d'une Vierge qui fut bientôt vénérée sous le titre de « Notre-Dame de Dachau », dispensatrice de consolation, et qui se trouve aujourd'hui au carmel. En 1944, Karl Leisner (1915-1945) s'y faisait ordonner prêtre – de façon clandestine, mais au su des autorités ecclésiastiques. L'aménagement liturgique de la chapelle du camp, en partie fabriqué sur place avec les moyens les plus élémentaires, en partie composé de donations venant de l'extérieur, fait encore aujourd'hui l'objet d'un culte très ardent. Un dispositif muséal le présente au visiteur dans la cour du carmel. On a également enchâssé, à la manière d'une relique pourrait-on dire, une partie de l'autel de l'ancienne chapelle du camp dans le bloc formant l'autel du couvent.

Trois jours après la libération du camp de Dachau, d'anciens détenus polonais ont érigé sur la place d'appel une croix en bois d'une hauteur de douze mètres à l'occasion de la célébration de la fête nationale de leur pays. Le camp dans son ensemble et plus encore la place d'appel, si essentielle pour les souvenirs des détenus, disposaient désormais d'un signe chrétien visible de loin. Dans les mois qui ont immédiatement suivi la libération du camp, des cercles catholiques réunis autour du cardinal Michael von Faulhaber (1869-1952) allaient projeter l'édification d'une église ou d'un couvent expiatoire, le four crématoire du camp de Dachau devant même être recouvert par une grande église (et ne plus subsister par conséquent qu'à l'état de crypte). On en resta heureusement au stade des projets. L'idée de bâtir une église ou un couvent expiatoire sur le site de l'ancien camp a hanté le père Leonhard Roth tout au long des années 1950, l'évêque Neuhäusler s'en est lui-même préoccupé à plusieurs reprises – et c'est à lui qu'il devait finalement revenir de transposer ces différentes idées, entre 1960 et 1964, dans la chapelle Todesangst-Christi et le carmel Heilig Blut.

Au cours de la deuxième moitié de l'année 1945, d'anciens SS internés à Dachau et revenus au sein de l'Église et de présumés criminels de guerre ont bâti sur la place d'appel du camp l'église de la Sainte-Croix. Principal artisan de ce projet, le père Leonhard Roth sut convaincre ses anciens bourreaux de Dachau de construire ce sanctuaire expiatoire. La consécration de l'église fut conduite

13 Voir en dernier lieu sur ce sujet Kappel, 2010 (note 3), p. 11-20.

le jour de Noël 1945 par le cardinal von Faulhaber, l'évêque auxiliaire Johannes Neuhäusler était l'un des autres prêtres qui participaient à la cérémonie.

De 1948-1949 jusqu'au début des années 1960, les autorités bavaroises aménagèrent dans les anciens baraquements du camp de concentration la « cité de Dachau-Est », à l'usage des réfugiés et des personnes déplacées. On y trouvait deux églises, parmi lesquelles le temple protestant de la Grâce, élevé sur l'ancienne place d'appel (1951-1952) – un bâtiment dessiné par Otto Bartning, dans le cadre de son programme de « chapelles de la diaspora », églises types, préfabriquées et produites en série.

La lutte pour des lieux profanes du souvenir (1945-1965)

Qu'en était-il alors, dans les années qui ont suivi 1945, des associations de détenus ne se réclamant d'aucune confession religieuse, organisées en règle générale par nations ? À la fin des années 1940, elles devaient mettre sur pied, avec le concours des autorités d'occupation et de la ville de Dachau, des cérémonies commémoratives ; dans les années 1950, une association baptisée « Communauté de travail de Dachau » s'occupa d'agir en ce sens sur les lieux mêmes du crime¹⁴. En matière de politique mémorielle, on en était alors à « l'heure de l'Église » et à une attitude de dénégation adoptée aussi bien du côté de la municipalité que de celui de l'État et qui consistait à faire comme s'il ne s'était rien passé. S'est ainsi développée en Allemagne fédérale, surtout au début de l'ère Adenauer et jusqu'au milieu des années 1950, une « histoire négative de refoulement, de minimisation ou de déni des crimes [nazis]¹⁵ ». On peut d'ailleurs observer à Dachau des tendances de cet ordre. Du côté des autorités, on ne parla bientôt plus que de l'« ancien camp d'internement » ; en 1951, les activités de la Communauté de travail de Dachau à la mémoire des détenus furent désavouées au prétexte qu'elles cachaient des menées communistes et on institua à leur place une « semaine à la mémoire des prisonniers de guerre allemands ». À leur grande indignation, les anciens détenus du camp de concentration virent s'élever, sur les lieux mêmes de leurs souffrances, un quartier d'habitation avec des rues et des commerces animés, où l'on finit même par trouver un restaurant « Au crématoire »¹⁶. C'est uniquement dans la zone des fours crématoires qu'existait, dans l'immédiat après-guerre, un petit site commémoratif aménagé par d'anciens détenus : on pouvait y visiter une exposition qui fonctionnait avec les moyens les plus réduits et qui fut menacée plusieurs fois de fermeture, ainsi que le monument à la mémoire des détenus

14 Voir à ce sujet et sur ce qui suit Marcuse, 1990 (note 3), où les sources sont abondamment citées, et en particulier Marcuse, 2001 (note 3).

15 Voir en dernier lieu Barbara Distel, « München und das Konzentrationslager Dachau », dans Stefanie Hajak et Jürgen Zarusky (éd.), *München und der Nationalsozialismus. Menschen. Orte. Strukturen*, Berlin, 2008, p. 123-132, ici p. 131.

16 Engelhardt, 2002 (note 3), p. 97 et suivante.



2 Fritz Koelle, statue du prisonnier inconnu de Dachau, 1950, bronze, Mémorial du camp de concentration de Dachau, zone du crématoire

érigé par Fritz Koelle (1895-1953), dans la ligne esthétique des monuments aux travailleurs (ill. 2)¹⁷. Le fait qu'à Buchenwald, situé en Allemagne de l'Est, une exposition avait été présentée dès 1954-1955 allait encourager sans réserve les associations de Dachau. Même le père Roth ne manquera pas de se référer par la suite aux mémoriaux à ce titre exemplaires aménagés dans les anciens camps de concentration de Buchenwald et de Ravensbrück¹⁸.

17 Voir Hoffmann, 1998 (note 3), p. 54-65.

18 Voir Engelhardt, 2002 (note 3), p. 105.

La commémoration profane officiellement souhaitée s'accomplissait dans ces années-là à quelques kilomètres au nord de Dachau, dans le cimetière des camps de concentration de Leitenberg, situé à l'écart et resté longtemps dans un complet abandon. Après l'échec de plusieurs projets conçus dès 1945, le gouvernement de l'État de Bavière y fit ériger en 1950-1952 un hall polygonal à la mémoire des victimes (ill. 3), dessiné par l'architecte conservateur Harald Roth



3 Harald Roth, hall à la mémoire des victimes du camp de concentration de Dachau, 1952, cimetière des camps de concentration de Leitenberg près de Dachau

(1910-1991)¹⁹. En sa qualité de collaborateur de Paul Bonatz (1877-1956) et de Hermann Giesler (1898-1987), Roth avait participé aux chantiers du régime nazi. Son édifice, qui se dresse tout seul au revers de la colline, présente une surface extérieure sans ornement, hermétiquement close, tandis qu'on découvre à l'intérieur les armoiries des diverses nations qui eurent à souffrir des persécutions nazies. Le bâtiment fait penser aux baptistères des débuts du christianisme et aux tours fortifiées de l'époque des Staufer, de même qu'il rappelle (comme c'était déjà le cas des projets de 1945) les nécropoles du Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, le Service pour l'entretien des sépultures militaires allemandes à l'étranger fondé en 1919. Ces monuments commémoratifs avaient été construits à partir des années 1930 sur les plans des architectes Robert Tischler (1886-1959) et Wilhelm Kreis (1873-1955) en Silésie, dans les Balkans et jusqu'en Afrique du Nord pour finir²⁰. Du point de vue architectural et iconographique, ces édifices s'inspirent souvent du Castel del Monte, le château fort construit au XIII^e siècle dans les Pouilles par l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen, et du monument de Tannenberg, érigé entre 1924 et 1927 près de Hohenstein, en Prusse-Orientale, pour commémorer la bataille de Tannenberg (1914) et la victoire allemande sur les envahisseurs russes lors de la Première Guerre mondiale. Il est caractéristique de la politique mémorielle de l'«ère Adenauer» (de ses débuts jusqu'au milieu des années 1950 tout au moins) de ne pas faire clairement le partage entre les monuments dressés en l'honneur des soldats allemands et ceux érigés à la mémoire des morts et des souffrances subies dans les camps de concentration nazis. On peut y reconnaître les schémas élaborés par les Allemands pour s'exonérer de leurs fautes, un processus qu'on a suffisamment étudié et qui prend d'ailleurs et justement appui sur le postulat d'une communauté internationale réunie dans la souffrance.

En 1955 s'opère ensuite un tournant pour le site du camp de Dachau : la République fédérale d'Allemagne s'engage, dans le cadre des accords de Paris, à entretenir des lieux commémoratifs et le Comité international de Dachau se refonde à Bruxelles. Ses statuts prévoient explicitement l'établissement d'un centre de documentation et d'un musée, ainsi que l'érection d'un mémorial²¹. Les anciens détenus du camp de concentration réunis au sein du CID vont désormais déployer, en collaboration avec un comité d'administration bavarois, d'intenses activités. Peu à peu, l'état d'esprit de la classe politique et de l'opinion publique allemandes se convertit en faveur de la transformation de l'ancien camp de concentration de Dachau en un lieu de mémoire.

19 Hoffmann-Curtius, 1998 (note 3), p. 29-32; Marcuse, 2001 (note 3), p. 189-192 [sur les premiers projets de 1945/1946] et 194-198; Kerstin Schwenke, *Dachauer Gedenkortorte zwischen Vergessen und Erinnern*, Munich, 2012 (Dachauer Diskurse, t. 4), p. 45 et suivante, 61-69.

20 Voir Hoffmann-Curtius, 1998 (note 3), p. 30-34; voir aussi Christian Fuhrmeister, «Der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge im 20. und 21. Jahrhundert. Bemerkungen aus Sicht der politischen Ikonographie», dans Ellen Ueberschär (éd.), *Soldaten und andere Opfer?*, Rehburg-Loccum, 2007 (Loccumer Protokolle, 2005, t. 73), p. 45-66.

21 On trouvera ces statuts partiellement reproduits chez Distel, 2005 (note 1), p. 215.



4 Nandor Glid, Monument international, 1968, Mémorial du camp de concentration de Dachau, place d'appel

Le Monument international sur la place d'appel

Lorsque le Mémorial du camp de concentration de Dachau put enfin être inauguré le 9 mai 1965, deux décennies après sa libération, ce fut d'abord et avant tout un succès grandiose pour le Comité international de Dachau. Ce n'est pourtant qu'en 1968, avec le dévoilement du Monument international érigé sur la place d'appel (ill. 4), que son projet allait être réalisé dans sa totalité²². Selon le vœu du CID, l'ancienne place d'appel du camp de concentration, qui symboli-

22 On trouvera un aperçu détaillé de l'histoire du projet et de sa réalisation effective chez Hoffmann, 1998 (note 3), p. 67-75 (Hoffmann soutient que se trouve déjà énoncée, dans les projets du CID, l'idée d'un « chemin de purification »); Hoffmann-Curtius, 1998 (note 3), p. 41-44; Marcuse, 2001 (note 3), p. 258-261. Voir aussi Distel, 2005 (note 1), p. 220.

sait, en tant que lieu, les souffrances subies à Dachau, devait être largement rendue à son état primitif et le Monument international se dresser exactement à cet endroit. Après la pose de la première pierre célébrée dès l'automne 1956, deux concours furent lancés à cette fin en 1959 et 1965, le CID siégeant à Bruxelles en était le maître d'ouvrage. C'est finalement à l'artiste juif Nandor Glid (1924-1997), originaire de Belgrade, que revint la charge de planifier et de réaliser le monument. Glid, dont la famille avait été assassinée à Auschwitz et qui s'était lui-même engagé dans la résistance, dédia pour l'essentiel son œuvre aux victimes du nazisme. Il s'agit d'un aménagement qui se parcourt et se découvre par étapes successives, d'un chemin profane de purification censé conduire à une société future libérée de la terreur et de l'arbitraire. Parmi les éléments capitaux du monument, on peut mentionner le sentier délibérément non orthogonal qui s'enfonce dans les profondeurs du sol et le traitement artistique de la clôture du camp d'une part (poteaux en béton et en bronze) et, de l'autre, des détenus qui ont perdu la vie en s'y jetant, avec leurs corps complètement désarticulés par les décharges électriques. Le comité ouest-allemand du CID s'était élevé en vain contre le caractère abrupt et direct d'une telle représentation, une position qui ne s'explique pas seulement par l'impératif d'abstraction qui régnait alors dans



5 Nandor Glid, Monument international, 1968, « Relief des triangles », représentant les insignes d'identification des détenus

le champ de l'art et par les débats sur la possibilité d'une représentation artistique de la Shoah. Dans sa partie supérieure, le Monument international prend la forme d'un triptyque. Au point le plus bas du sentier qui s'enfonce dans le sol, on découvre, liés les uns aux autres comme les maillons d'une chaîne, les signes distinctifs employés par les SS pour identifier les différentes catégories de détenus (ill. 5). Tandis que tous les insignes figuraient encore dans le projet du monument, on devait renoncer ensuite de façon significative lors de sa réalisation aux triangles rose, noir et vert stigmatisant les « homosexuels », les « asociaux » et les « criminels de droit commun ».

Les lieux de recueillement religieux au nord du camp de Dachau

Les réactions religieuses à ces projets profanes de transformer l'ancien camp de concentration en mémorial furent très diverses : le père Leonhard Roth, ancien détenu de Dachau et à ce moment-là prêtre aumônier de la cité de Dachau-Est, insista publiquement sur la nécessité d'y œuvrer ensemble – pour lui, la zone du camp était un sanctuaire universel qui méritait protection. En tant que délégué des prêtres au sein du Comité international de Dachau, Roth lutta également pour la conservation des églises dont il avait la responsabilité sur l'ancienne place d'appel du camp. Les choses prirent cependant un autre cours : à partir de l'automne 1959, l'évêque auxiliaire Neuhäusler allait élaborer le projet alternatif d'un site de monuments d'inspiration religieuse implanté au nord de l'ancien camp de concentration. Le 11 novembre 1959, Roth annonçait à Neuhäusler que le CID avait donné son accord à la proposition des prêtres d'ériger désormais à l'extrémité septentrionale du camp une église à la mémoire des victimes (explicitement désignée comme un « anti-monument » destiné à faire pendant au Monument international projeté sur la place d'appel), un temple protestant et une synagogue. Neuhäusler ne s'employa toutefois qu'à mettre en œuvre la construction de la chapelle catholique de la Todesangst-Christi (1960), en tant que « lieu eucharistique du sacrifice » (ill. 6). Il proposa aux croyants des confessions protestante et juive de partager l'usage de ce sanctuaire – une offre que les deux communautés refusèrent. La volonté de Neuhäusler de doter le site de Dachau d'un seul lieu de culte chrétien bâti au nord du camp s'inscrivait dans le sillage de la vision défendue alors par les théologiens catholiques, selon laquelle les souffrances et la mort de *toutes* les victimes étaient inséparablement rattachées à la Passion du Christ. Dans cette perspective, la souffrance et la mort de n'importe quel détenu du camp étaient envisagées comme une sorte d'imitation du Christ.

À quoi ressemblait le projet de l'évêque Neuhäusler et de son architecte-conseil Josef Wiedemann pour les lieux de recueillement religieux ? Les axes tracés par les allées principales de l'ancien camp de concentration conservaient à leurs yeux un caractère contraignant. Peut-être inspirés par la configuration des



6 Josef Wiedemann, chapelle catholique (Todesangst-Christi-Kapelle), 1960, Mémorial du camp de concentration de Dachau

cimetières militaires aménagés en Normandie²³, ils optèrent pour un agencement qui devait convertir l'ancienne zone du camp en une sorte de parc ou de jardin paysager. Les quelques chênes qui entourent aujourd'hui la chapelle en sont sans doute une ébauche sommaire, mais ils font également beaucoup penser aux bosquets d'honneur des monuments de guerre allemands. Pour tracer le

23 Je remercie Stefan Schweizer de Düsseldorf d'avoir aimablement attiré mon attention sur ce point.

plan de leur chapelle qui ressemble en gros à une tour s'ouvrant dans l'axe de l'allée centrale du camp, Neuhäusler et Wiedemann se sont appuyés sur un des sept schémas architecturaux progressistes développés entre 1938 et 1947 par Rudolf Schwarz (celui de l'Heiliger Aufbruch ou de l'anneau ouvert)²⁴, mais aussi sur l'édifice érigé à la mémoire des victimes du camp de Dachau dans le cimetière tout proche de Leitenberg, dont il a été question plus haut. Ce n'est qu'ultérieurement que sera créé le voisinage des trois lieux de recueillement religieux dans la zone nord du camp, avec la chapelle catholique de la Todesangst-Christi au centre, flanquée sur sa gauche de l'église protestante de la Réconciliation, forme sculpturale brisée et irrégulière en béton apparent qui s'enfonce dans le sol du camp (1967, ill. 7), et sur sa droite du Mémorial juif, une construction en pierre de lave noire qui épouse la courbe d'une parabole (1967, ill. 8).



7 Helmut Striffler, église protestante de la Réconciliation, 1967, Mémorial du camp de concentration de Dachau

24 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Salzburg, 1998, p. 54-77, en particulier p. 55.

Remontant à une initiative d'un groupe de protestants hollandais, le temple de la Réconciliation bâti sous la responsabilité de l'Église évangélique en Allemagne (EKD) est l'œuvre de l'architecte Helmut Striffler (1927-2015). Cet édifice compte parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse d'après-guerre en Europe. Il s'agit d'un bâtiment en béton apparent, brut de décoffrage, aux formes sculpturales organiques qui s'agencent pour dessiner une sorte de parcours. Ayant à l'esprit la structure de l'ancien camp, Striffler s'était fixé pour objectif d'éviter l'angle droit. Membre de la génération dite des *Flakhelfer*, ces jeunes gens nés entre 1926 et 1928 qui furent engagés à la fin de la guerre pour actionner les batteries antiaériennes de la Luftwaffe, l'architecte transposa en outre sa propre expérience personnelle en faisant s'enfoncer son église dans le sol, puisqu'il avait dû se réfugier un jour dans un fossé pour échapper à une attaque alliée à basse altitude²⁵.

Le Mémorial juif conçu par Hermann Zvi Guttmann (1917-1977), l'un des architectes juifs les plus renommés de l'Allemagne d'après-guerre, a été construit à l'initiative de la Fédération des communautés de culte israélites en Bavière. Le Monument international érigé sur la place d'appel, le Mémorial juif et le temple protestant de la Réconciliation rendent hommage aux souffrances et à la mort subies dans l'ancien camp de concentration par un geste très similaire, dans la mesure où ces constructions s'enfoncent toutes trois dans le sol. Ces lieux de recueillement religieux s'inscrivaient ainsi dans le sillage du projet du Monument international qui les avait précédés et dont ils reprenaient un élément formel caractéristique. C'est à l'instigation de l'architecte Helmut Striffler et au prix d'âpres négociations avec l'évêque Neuhäusler que l'on précisa la disposition spatiale des trois édifices religieux. Il est significatif de noter que, à un stade déjà avancé de la planification du Mémorial juif, Guttmann fut contraint de réduire d'un tiers la taille de son projet²⁶.

En l'état actuel, les sources ne nous fournissent aucune preuve qui pourrait venir à l'appui de la thèse défendue par la spécialiste des religions Kathrin Hoffmann-Curtius, qui soutient que la disposition de ces monuments religieux devait servir le projet de conférer au site du camp de Dachau le caractère symbolique du Golgotha – avec le Mémorial juif à la place du mauvais larron²⁷. Heinz Meier (1912-1993), alors président de la Fédération des communautés de culte israélites en Bavière, en a donné en 1967 une tout autre explication : les trois édifices religieux représentaient à ses yeux le chemin de souffrance et de mort échu en partage à tous les détenus ; ils devaient encourager chacun à se porter garant des idéaux d'humanité et de paix sur la terre créée par Dieu. De même aura-t-il été essentiel pour les sœurs du Carmel construit en 1964 que leur cou-

25 C'est Helmut Striffler en personne qui m'a aimablement livré cette information. Voir aussi Helmut Striffler, « Evangelische Versöhnungskirche in der KZ-Gedenkstätte Dachau. Baugedanke und Realisierung », dans Kappel/Müller/Janson, 2010 (note 11), p. 79-92, ici p. 86, 88.

26 Je dois également cette indication à la bienveillance de Helmut Striffler.

27 Hoffmann-Curtius, 1998 (note 3), p. 38 et suivante.



8 Hermann Zvi Guttman, Mémorial juif, 1967, Mémorial du camp de concentration de Dachau

vent soit rattaché à l'ancien camp de détenus, à l'endroit où la croix dessinée par ses contours prend appui sur le sol.

Pour ce qui est du Mémorial juif inauguré en 1967²⁸, la genèse du monument, qui remonte à 1960, et l'histoire de sa planification manifestent une volonté croissante d'implanter une architecture du souvenir sur la terre même des criminels : au début, le projet se réduisait à l'apposition d'un simple signe emblématique, celui de l'étoile de David ; on envisagea ensuite d'édifier une synagogue à la mémoire des victimes, une idée à laquelle il fallut cependant renoncer, car il n'existait plus de communauté juive qui aurait pu entretenir ici les traditions religieuses. On érigea donc, en lieu et place, un mémorial (*mazevah*), un « monument à la mémoire des martyrs juifs des années 1933 à 1945 » qui, s'il est certes destiné, *stricto sensu*, aux victimes du camp de concentration de Dachau, entend aussi évoquer, plus largement, toutes les victimes de la Shoah (ill. 8). Parmi les

28 Voir en dernier lieu à ce sujet Kappel, 2010 (note 3), p. 66-74 ; Harold Marcuse, « Memorializing Persecuted Jews in Dachau and Other West German Concentration Camp Memorial Sites », dans Bill Niven et Chloe Paver (éd.), *Memorialization in Germany since 1945*, Basingstoke, 2010, p. 192-204.

lieux de recueillement religieux de Dachau, le Mémorial juif est le bâtiment qui traite de la façon la plus concrète la violence nazie et les incommensurables souffrances des victimes : à travers sa rampe d'accès s'enfonçant dans le sol, qui symbolise la nécessité de se cacher à laquelle les Juifs eurent à se plier pendant toute la période nazie, par la pierre de lave de couleur gris-noir, par les inscriptions se référant à des faits historiques précis et appelant à la vigilance, et par les rapports formels qui se créent entre les grilles de fer bordant la rampe d'accès au monument et les barbelés du camp.

Si l'on fait le compte, il existait et il existe dans la seule zone du camp de Dachau huit lieux commémoratifs religieux : quatre églises, deux chapelles et un couvent, ainsi que le Mémorial juif. S'y ajoute encore la chapelle de Maria Regina Pacis, une chapelle néoclassique italienne inaugurée en 1963 sur le site du cimetière de Leitenberg. C'est un nombre remarquable, si l'on considère qu'églises et chapelles n'ont été que très rarement construites près des camps de concentration ou sur leur site. La Bavière et l'Autriche dessinent à cet égard une sorte de centre de gravité géographique, la vieille tradition des chapelles votives et des calvaires s'étant perpétuée dans ces deux régions. Le premier édifice sacré construit après la guerre est l'église de la Sainte-Croix évoquée plus haut, bâtie dans la seconde moitié de l'année 1945 sur le site du camp de Dachau : une église dressée par les coupables pour les coupables. Les chapelles qui la suivent chronologiquement sont celles qui ont été élevées dans les anciens camps de concentration de Flossenbürg (1946-1947), de Hinzert (1948) et de Mauthausen (1948-1949), qui furent expressément dédiées en revanche à la mémoire des victimes. C'est à un groupe de *displaced persons* polonaises que l'on doit au premier chef l'élaboration du concept du mémorial de Flossenbürg, avec sa volonté de s'inscrire dans le paysage, tout au bout de la « vallée de la mort », dans l'axe de la chapelle expiatoire – avec les deux musées fondés à Majdanek (1944) et à Auschwitz-Birkenau (1947), ce monument allait marquer le départ du travail de réflexion sur les mémoriaux qui seraient aménagés par la suite dans les camps de concentration en Europe²⁹.

Les chapelles et les églises ne sont construites à proximité des anciens camps ou sur leur site que dans les premières années après la fin de la guerre, entre 1945 et 1949; il faut attendre ensuite 1960-1965 pour assister à une seconde vague d'édifices de ce type (Dachau; l'église expiatoire de Bergen; l'église Sainte-Thérèse de Linz, en Autriche; le couvent d'Esterwegen). En analysant la culture mémorielle en Allemagne de l'Ouest, on s'aperçoit que cela correspond exactement aux deux époques où, parallèlement au silence qu'on fait habituellement régner, on observe l'émergence d'un processus de reconnaissance des

29 Voir Kai Kappel, « Die KZ-Gedenkstätte Flossenbürg (1946/47) – ein kaum bekanntes deutsch-polnisches Kulturerbe », dans Dieter Bingen, Peter Oliver Loew et Dietmar Popp (éd.), *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939 / Wizualne konstrukcje historii i pamieci historycznej w Niemczech i w Polsce po 1939 roku*, Varsovie, 2009 (Das Gemeinsame Kulturerbe / Wspólne Dziedzictwo, t. 5), p. 277-290; Jörg Skriebeleit, *Erinnerungsort Flossenbürg. Akteure, Zäsuren, Geschichtsbilder*, Göttingen, 2009, en particulier p. 97-105, 152.

crimes ou d'examen critique, tout au moins, de ce qui venait de se produire³⁰. Système idéologique oblige, il n'y avait pas d'espaces religieux de cette sorte dans les mémoriaux des camps de concentration situés en Allemagne de l'Est, même si à Buchenwald, la descente aux lieux dédiés à la mémoire des victimes et la remontée jusqu'à la tour et au monument proprement dit véhiculent elles aussi, sans aucun doute, des connotations religieuses.

Si l'on considère que dans un camp de concentration, ce sont aussi bien des juifs, des chrétiens, des adeptes d'autres confessions religieuses, des agnostiques et des athées qui ont souffert, le geste d'y dresser en bonne place des croix et des églises ne s'est pas fait et ne saurait se faire sans soulever des controverses (que l'on songe à ce qui a eu lieu à Auschwitz entre 1984 et 1993). Le sentiment de malaise provoqué par de telles initiatives n'a pas attendu pour se faire jour la culture mémorielle d'aujourd'hui, spécifiquement tournée vers les victimes. Lorsqu'on eut en 1948 le projet de convertir la baraque de la laverie de l'ancien camp de concentration de Mauthausen en chapelle, la question de savoir si un tel sanctuaire ne prendrait pas uniquement en compte les confessions chrétiennes fut débattue jusque sur les tables des ministères³¹. Résultat : deux espaces de commémoration existent désormais l'un à côté de l'autre à Mauthausen, un oratoire religieux et un lieu profane.

En s'intéressant à l'histoire de la réception du camp de concentration de Dachau, une histoire âgée à présent de soixante-sept ans, on apprend que les monuments et les constructions édifiés ici depuis 1945 sont des réalisations liées à l'époque où elles ont vu le jour. Quand on examine les documents historiques, les discours prononcés en leur temps et l'architecture elle-même, on devine que notre culture mémorielle actuelle n'est pas celle des premières années d'après-guerre, ni celle des années 1960. Le même constat vaut aussi pour les questions théologiques, par exemple la conception catholique de l'expiation. Les monuments et les édifices de Dachau sont à la fois des sites historiques et des lieux vivants du souvenir, ce qui ne va pas sans difficulté pour les gens qui y travaillent.

Le monument en débat ?

Comme on l'a montré, les projets de monuments et d'édifices à la mémoire des détenus du camp de Dachau qui ont été élaborés entre 1959 et 1968 aboutissent à une différenciation claire entre mémoriaux profanes et lieux de recueillement

30 Voir à ce sujet l'étude pénétrante de Norbert Frei, « Deutsche Lernprozesse. NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945 », dans *id.*, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, Munich, 2005, p. 23-40. Sur les différentes phases de la politique mémorielle en Europe, voir désormais Arnd Bauerkämper, *Das umstrittene Gedächtnis. Die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*, Paderborn *et al.*, 2012, p. 369-382.

31 Voir Bertrand Perz, *Die KZ-Gedenkstätte Mauthausen. 1945 bis zur Gegenwart*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2006, p. 98-100.

religieux, pour ce qui touche aussi bien à leur emplacement qu'à leur contenu. Toutefois, le monument et l'anti-monument n'apparaissent pas ici sous la forme d'une antithèse de nature esthétique, mais comme un face-à-face dichotomique où de nombreux éléments formels s'enchevêtrent³². Ainsi l'idée d'une relation de dialogue se trouve-t-elle par exemple étayée par le fait que la grande couronne d'épines au-dessus de l'entrée de la chapelle catholique de la Todesangst-Christi n'est pas sans rapport avec le fil barbelé du Monument international, lequel est lui-même configuré de manière significative en forme de triptyque. De même, à la sortie orientale de ce mémorial, les cendres du déporté inconnu sont conservées dans un autel formant un bloc, derrière lequel se dresse un mur également agencé en triptyque³³.

On ne saurait donc constater de véritable *Kulturkampf* durant la phase d'élaboration du mémorial de Dachau examinée ici. Les principaux acteurs engagés dans cette entreprise étaient pour la plupart des survivants ou des proches de victimes qui avaient perdu leur vie dans le camp. Si les diverses communautés soucieuses d'entretenir le souvenir de ce qui s'était produit à Dachau ont évité entre elles des controverses publiques, cela a sans doute tenu davantage à la gravité du thème qu'à la prégnance ininterrompue de l'élément chrétien dans la société bavaroise : dans l'Allemagne d'après-guerre, on avait trop longtemps fait le silence sur le crime et sa responsabilité, des lieux authentiques comme celui-ci s'étaient vu trop souvent dépouiller de leur force expressive. Contre cela, il convenait de lutter ensemble et en toutes circonstances. Il faut encore ajouter que jamais aucun acteur de Dachau n'aura eu la volonté d'évoquer telle ou telle histoire tragique individuelle, mais que tous s'étaient résolument fixé pour but d'ériger des monuments collectifs.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

32 Comme Hoffmann le soulignait déjà en 1998 (note 3), p. 67.

33 On en trouvera une illustration chez Hoffmann, 1998 (note 3), p. 70, et chez Hoffmann-Curtius, 1998 (note 3), p. 42, ill. 17.

L'indicible comme tel. La sémiotique de l'aphasie de Reinhart Koselleck et la querelle des monuments en Allemagne*

Marian Nebelin

Le 17 janvier 1967, dans la grande salle de l'hôtel Roosevelt à New York, un jeune écrivain allemand échouait dans sa tentative de parler, devant des membres du

* Les recherches pour le présent article se sont achevées début décembre 2012. J'ai volontairement réduit les références bibliographiques au strict nécessaire. Les réflexions qui suivent s'inscrivent dans le sillage de mon article « Ikonologische Kämpfe. Reinhart Koselleck im Denkmalstreit », dans Hubert Locher et Adriana Markantonatos (éd.), *Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie*, Berlin/Munich, 2013 (Transformationen des Visuellen, t. 1), p. 54-69. Sur l'iconologie de Koselleck, je renvoie aux autres articles de ce volume; le lecteur se reportera en outre aux analyses fondamentales d'Hubert Locher, « Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm *Zur politischen Ikonologie* », dans *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3/4, 2009, p. 81-96. Depuis que j'ai mis un terme aux travaux préparatoires à la rédaction de cet article, l'état de la recherche sur Koselleck s'est considérablement enrichi et diversifié. Parmi les contributions récentes ayant rapport avec le sujet que je traite (et plusieurs autres parues après coup, dont je n'ai pu tenir compte ici), je signalerai la sélection suivante : sur l'historiographie et la conception de l'histoire en général chez Koselleck, voir par exemple Diego Fusaro, *L'orizzonte in movimento. Modernità e futuro in Reinhart Koselleck*, Bologne, 2012, et Gennaro Imbriano, *Der Begriff der Politik. Die Moderne als Krisenzeit im Werk von Reinhart Koselleck*, Francfort-sur-le-Main, 2018; mais on pourra se référer aussi à l'ouvrage déjà ancien de Louis Quéré, *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique. Essais d'épistémologie des sciences sociales*, Paris, 1999, p. 160-175. Le livre de Sebastian Huhnholz, *Von Carl Schmitt zu Hannah Arendt? Heidelberger Entstehungspuren und bundesrepublikanische Liberalisierungsgeschichten von Reinhart Kosellecks Kritik und Krise*, Berlin, 2019 (Wissenschaftliche Abhandlungen und Reden zur Philosophie, Politik und Geistesgeschichte, t. 95) est la toute dernière contribution à la vaste discussion sur le lien intellectuel crucial (et déterminant aussi pour l'interprétation de la position qui fut la sienne dans la querelle des monuments) de Koselleck avec Carl Schmitt d'un côté (voir désormais à ce propos *Reinhart Koselleck/Carl Schmitt, Der Briefwechsel. 1953-1983 und weitere Materialien*, édition établie par Jan Eike Dunkhase, Berlin, 2019) et Hannah Arendt de l'autre. On y trouvera également une bibliographie afférente. Sur le contexte générationnel, voir par exemple Marian Nebelin, « Das Preußenbild Reinhart Kosellecks », dans Hans-Christof Kraus (éd.), *Das Thema „Preußen“ in Wissenschaft und Wissenschaftspolitik vor und nach 1945*, Berlin, 2013 (Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, nouvelle série, t. 12), p. 333-384, ici p. 340-345. Dans son article « Der Sinn der Erinnerung. Zur Geschichtsethik Reinhart Kosellecks » (*Mittelweg* 36, 2013, p. 41-52), Reinhard Mehring souligne l'« expérience existentielle et sceptique de l'absurdité » qui a durablement marqué Koselleck, même si celle-ci reste également prise dans des systèmes de représentation propres à l'époque. C'est dans ce contexte que doit en effet s'inscrire cette « absurdité » de l'histoire ressentie et postulée par Koselleck, dont Jan Eicke Dunkhase a donné une méticuleuse analyse dans *Absurde Geschichte. Reinhart Kosellecks historischer Existentialismus*, Marbach-sur-le-Neckar, 2015 (*Aus dem Archiv*, t. 8). Une série de photographies que Koselleck a prises dans les années 1990 présente par ailleurs un intérêt pour qui veut comprendre comment celui-ci s'est frotté à la question des lieux commémoratifs :

Jewish American Congress, de la politique allemande après 1945¹. Témoin de la scène, une femme rapportera par la suite que « de toute la soirée », l'écrivain n'avait pas réussi à prononcer une « seule phrase sensée² ». Face à un auditoire composé de victimes des nazis et de leurs proches, il s'était heurté à la difficulté non seulement de parler de manière adéquate de la façon dont on envisageait désormais politiquement le passé en République fédérale d'Allemagne, mais d'en parler tout court³. Confronté à la douleur des victimes, le jeune auteur laissait éclater au grand jour son manque d'assurance, parce que de toutes parts le passé occupait l'espace, un passé non traité, en quelque sorte encore brut et tout vif, infiniment douloureux. Il s'avérait que le jeune homme était aspiré dans le tourbillon d'une faute qu'il était impossible de mesurer ni d'effacer. Uwe Johnson, l'« écrivain des deux Allemagnes », glissait dans l'aphasie.

Cette chute dans l'aphasie que Johnson eut à subir définit une difficulté essentielle contre laquelle viendra buter quiconque prétend traiter du crime de masse nazi : les morts par millions marquent un territoire où il se peut que le langage échoue à remplir son office – même s'il n'est pas nécessairement voué à cet échec. C'est ce qu'atteste d'ailleurs la scène évoquée : elle est tirée du premier volume de la tétralogie romanesque de Johnson, *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl* (1970-1983), et emprunte aux observations de l'héroïne, qui assiste à l'échec et au basculement dans l'aphasie du moi littéraire de l'auteur – et qui s'en moque. De toute évidence, l'écrivain Johnson était incapable d'énoncer directement l'épouvante et l'indignation réelles qu'il éprouvait en propre devant la douleur des victimes qui avaient été torturées et tuées durant sa jeunesse dans son pays natal ; il était pris dans une impossibilité de parler dont il pouvait cependant traiter le thème, par le biais du roman tout au moins : l'auteur réel Johnson fait succomber son moi littéraire à cette aphasie qui le caractérisait lui-même dans la réalité. Ainsi l'esthétique poétique pouvait-elle devenir indirectement le moyen d'exprimer quelque chose qu'il était proprement impossible, selon

Adriana Markantonatos, « geDENKstätte – Reinhart Koselleck in Buchenwald. Eine unveröffentlichte Fotostrecke aus dem Nachlass Reinhart Kosellecks (1923-2006) », dans Wolfgang R. Assmann et Albrecht Graf von Kalnein (éd.), *Erinnerung und Gesellschaft. Formen der Aufarbeitung von Diktaturen in Europa*, Berlin, 2011, p. 155-166. Sur l'interminable et douloureuse controverse autour du « Mémorial de l'Holocauste » de Berlin, voir aussi, en complément, Jan-Holger Kirsch, *Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust-Mahnmal“ für die Berliner Republik*, Cologne/Weimar/Vienne, 2003 (*Beiträge zur Geschichtskultur*, t. 25), qui traite aussi de divers autres aspects et des positions adoptées par Koselleck dans le débat ; en ce qui concerne directement les interventions de Koselleck dans la double « querelle des monuments » et sur son contexte, voir aussi Mehring (*supra*), p. 50-52, ainsi que Christina Morina, « Reinhart Koselleck und das Überleben in Trauer nach den Umbrüchen von 1945 und 1989 », dans *Zeitschrift für die Geschichtswissenschaft* 63, 2015, p. 435-450. Ces diverses études peuvent être considérées comme des compléments aux analyses que je propose ici, elles ne s'en distinguent pas fondamentalement.

1 Uwe Johnson, *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, traduit de l'allemand par Anne Gaudu, 3 vol., t. 1, Paris, 1975-1979, p. 284-290 (entrée du 3 novembre 1967).

2 *Ibid.*, p. 287.

3 *Ibid.*

Johnson, de mettre en mots : à savoir la mort, le crime et l'assassinat de masse à l'époque du nazisme, ainsi que l'épouvante et l'affliction qui en résultent.

Tout comme Johnson, l'historien Reinhart Koselleck (1923-2006)⁴ a défendu l'idée que certaines formes esthétiques de remémoration sont susceptibles de recueillir des éléments de souvenir qui se dérobent en général à tout acte de langage. Dans ce contexte, lui-même s'est pourtant intéressé en priorité aux monuments aux morts, aux monuments commémoratifs et aux mémoriaux qui étaient selon lui les supports d'une « sémiotique de l'aphasie », laquelle devait peut-être permettre de « définir l'indicible comme tel de façon que l'on puisse en avoir une idée⁵ ». Koselleck, qui s'était fait connaître pour avoir été pendant des décennies l'éditeur des *Geschichtliche Grundbegriffe*, son « dictionnaire historique du langage politique et social en Allemagne » en neuf volumes⁶, et qui était considéré depuis lors en Allemagne comme le doyen de l'histoire conceptuelle, déplaçait ainsi le champ de ses recherches en les faisant passer de la sémantique du langage à la sémantique des images⁷. Ce faisant, il savait que la sémiotique des monuments aux morts réclamait une mise en mots ; c'était seulement par ce biais qu'on pouvait l'ouvrir à une analyse scientifique et débattre des monuments et de leur signification. La tâche de leur analyse et aussi, en dernière instance, de son énonciation scientifique devait incomber à une « iconologie politique de la mort violente ». Comment Koselleck a-t-il donc pu parler d'une « sémiotique de l'aphasie » ? N'y a-t-il pas là une contradiction qui surgit ? Est-il seulement possible qu'une telle sémiotique soit exploitée sur le plan scientifique ? Et quel rapport la sémiotique et l'iconologie entretiennent-elles l'une à l'autre ? En somme : de quelle façon « l'indicible comme tel » peut-il être dit, se faire acte de langage ?

4 Sur la vie et l'œuvre de Koselleck, voir désormais la biographie intellectuelle de Niklas Olsen, *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, New York, 2012 ; et le résumé de son parcours chez Kari Palonen, *Die Entzauberung der Begriffe. Das Umschreiben der politischen Begriffe bei Quentin Skinner und Reinhart Koselleck*, Münster, 2004 (*Politische Theorie*, t. 2), en particulier p. 180-309 ; ainsi que les importants articles d'Ute Daniel, « Reinhart Koselleck », dans Lutz Raphael (éd.), *Von Fernand Braudel bis Natalie Z. Davis*, Munich, 2006 (*Klassiker der Geschichtswissenschaft*, t. 2), p. 166-194, et de Willibald Steinmetz, « Nachruf auf Reinhart Koselleck (1923-2006) », dans Hans Joas et Peter Vogt (éd.), *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, Berlin, 2011, p. 57-83.

5 Reinhart Koselleck, « Bundesrepublikanische Kompromisse. Die Deutschen und ihr Denkmalskult. Rainer Metzger sprach mit Reinhart Koselleck », dans *Kunstforum* 134, 1996, p. 467-469, ici p. 467.

6 Dans les années 1970 et 1980, Koselleck a dirigé avec Werner Conze et Otto Brunner, puis seul après leur mort, le titanesque projet des *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, un dictionnaire des concepts historiques fondamentaux en neuf volumes, environ 9 000 pages et 212 contributions, de « Adel » (Noblesse) à « Zivilisation » (Civilisation), la plus longue, « Volk, Nation » (Peuple, nation) comptant 290 pages. L'ouvrage, devenu depuis une référence dans les milieux universitaires germanophones, expose l'histoire des concepts dans le langage politique et social allemand. Il n'a jamais été traduit en français. Dans sa préface à *L'expérience de l'histoire* de Koselleck (Paris, 1997, p. 7), Michael Werner parle à ce propos d'un « véritable "lieu de mémoire" de l'historiographie allemande ». [N.d.T.]

7 Koselleck, 1996 (note 5), p. 468.

Koselleck s'est lui-même heurté doublement aux défis soulevés par ces questions : en premier lieu, il a publié de nombreux essais et articles sur le thème du monument, en s'intéressant en particulier à la comparaison entre la France et l'Allemagne⁸. Ces textes ont fait de lui l'un des pionniers de l'étude systématique, scientifique des monuments. Deuxièmement, Koselleck s'est engagé dans les débats politiques des années 1990 autour de l'aménagement du monument de la *Neue Wache* à Berlin, qui devait être le « site commémoratif central de la République fédérale d'Allemagne », et dans la polémique au sujet du « mémorial de l'Holocauste », le monument « aux Juifs assassinés d'Europe » érigé au centre de Berlin, entre la porte de Brandebourg et la Potsdamer Platz. C'est en se fondant sur des arguments scientifiques, mais aussi sur des motivations personnelles, que l'historien a pris position dans ces controverses⁹. Passer en revue les idées que Koselleck y a fait valoir ouvre une porte sur la possible signification de sa théorie d'une « sémiotique de l'aphasie », en aidant du même coup, par-delà son seul cas personnel, à mieux comprendre certains éléments cruciaux du débat sur les monuments en Allemagne après 1945. À cette fin, je présenterai d'abord dans une première partie les structures fondamentales et les raisons secrètes de l'iconologie politique de la mort violente élaborée par l'historien. Je m'attarderai ensuite sur quelques-uns des caractères majeurs de ses prises de position sur la *Neue Wache* et le mémorial de l'Holocauste, avant de tenter d'analyser pour finir, sur la base de ces deux ensembles d'observations, ce qui se cache derrière la théorie koselleckienne d'une « sémiologie de l'aphasie ».

Survivance et mort : l'iconologie de la mort violente

Koselleck a plus souvent parlé d'iconologie que de sémiotique; la première devait être, à l'évidence, la méthode indiquée pour l'analyse des phénomènes de la seconde espèce. Sa méthode comportait pourtant toujours quelque chose d'implicite; pour corser les choses, il faut ajouter qu'il est bien difficile d'identifier les modèles et les sources d'inspiration de son iconologie politique. Certains textes récemment exhumés dans les papiers que l'historien a laissés après sa

8 Voir en particulier Reinhart Koselleck, *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*, Bâle, 1998 (Jacob Burkhardt – Gespräche auf Castelen, t. 3), un ouvrage auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1998a.

9 Sur ces deux controverses, voir en particulier la reconstruction historique élaborée par Hans Georg Stavginski, *Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ in Berlin (1989-1999)*, Paderborn, 2002. Les prises de position essentielles ont été recueillies dans les anthologies suivantes : Michael S. Cullen (éd.), *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, Zurich, 1999; Ute Heimrod, Günter Schlusche et Horst Seferens (éd.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Dokumentation, Berlin, 1999; Christoph Stölzl (éd.), *Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, Berlin, 1993; Michael Jeismann (éd.), *Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse*, Cologne, 1999. Sur l'argumentaire de Koselleck, avec tous les documents, voir Nebelin, 2013 (note *) ; voir en outre Olsen, 2012 (note 4), p. 128-288.

mort permettent cependant d'en faire remonter la trace jusqu'à de possibles origines aux débuts des années 1960. Les recherches de Huber Locher font apparaître que la théorie des images d'Arnold Gehlen (« penser en images »), certaines remarques artistiques de Max Imdahl et l'iconologie d'Erwin Panofsky ont dû exercer une influence marquante sur le concept koselleckien d'iconologie politique¹⁰. Le fait que Koselleck ait entamé en 1963 une première ébauche théorique par une analyse du rapport entre le langage et l'image indique probablement aussi que l'historien s'est intéressé à ses débuts à la métaphorologie de Hans Blumenberg¹¹. Quoi qu'il en soit, Koselleck en arrive dès cette époque, tout comme Blumenberg, à la conclusion qu'« une strate iconique [...] est toujours immanente à notre langage¹² ».

Les images recèlent, selon Koselleck, un fascinant surplus de signifiante, un certain pouvoir subversif et une dimension incontrôlable qui les distinguent du langage¹³. L'image précède le mot, mieux : « L'image peut tromper sans mot, en se substituant au mot, à ce qui doit être entendu¹⁴. » Ce pouvoir de « tromperie » a son fondement dans l'esthétique de l'image ; c'est une capacité où les images l'emportent sur le langage, estime Koselleck¹⁵. En tant que méthode historique, l'iconologie politique vise donc à analyser les transformations de ce que Locher, en paraphrasant un concept koselleckien, a nommé « l'espace politique d'expérience médiatisé par les sens¹⁶ » : il s'agit de sonder les strates sémantiques accumulées d'une image pour faire apparaître les mutations dont elles témoignent et révéler les contextes auxquels sont soumis la genèse, le développement et l'interprétation des images ; en d'autres termes, la méthode de Koselleck a pour objectif de « combiner une analyse de la force d'attraction esthétique de l'image avec l'étude de ce qu'elle signifie du point de vue sociohistorique¹⁷ ». Mais qu'est-ce que cela voulait dire en pratique, dans l'analyse et l'interprétation koselleckiennes des monuments aux morts ?

C'est par une réponse à cette question que se concluait déjà la première publication de Koselleck, qui s'attachait aux monuments aux morts en tant que « lieux de fondation de l'identité des survivants » (1979)¹⁸. Dans le prolongement des réflexions de sa théorie ébauchée en 1964, Koselleck y établissait l'hypothèse générale que « comme toutes les œuvres d'art, les monuments ont un

10 Voir Locher, 2009 (note *), p. 84-89, 94.

11 Voir Reinhart Koselleck, « Zur pol[itischen] Ikonologie », dans Locher, 2009 (note *), p. 83.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.* ; je ne restitue pas ici les marques dont s'orne le fac-similé.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Locher, 2009 (note *), p. 94.

17 *Ibid.*, p. 93-94.

18 Reinhart Koselleck, « Kriegerdenkmale als Identitätsstiftung der Überlebenden », dans Karlheinz Stierle et Odo Marquard (éd.), *Identität*, Munich, 1979 (Poetik und Hermeneutik, t. 8), p. 255-276, ici p. 274-275. On trouvera ce texte traduit en français par Diane Meur dans *L'expérience de l'histoire* [1997], un recueil d'articles édité et préfacé par Michael Werner, Paris, 2011, p. 177-210.

potentiel excédentaire qui se dérobe à leur finalité initiale¹⁹ ». Le caractère proprement autonome qu'on reconnaît habituellement à l'art et à ses productions et auquel Koselleck fait ici référence se constitue en tant que phénomène esthétique. La plurivocité esthétique des monuments aux morts se rattache dès lors, estime l'auteur, à la fonction et à la persistance spécifiques de ces monuments, de même qu'aux particularités de leur réception selon divers points de vue : tout monument aux morts témoigne de l'événement d'une expérience irrattrapable : la mort d'une ou de plusieurs personnes²⁰. Mais en plus de cela, « les réponses artistiques aux événements singuliers se répètent²¹ » : c'est toujours la mort qu'on prend pour thème. Tel est le message anthropologique des monuments aux morts.

Pourtant – ou peut-être pour cette raison même –, c'est au profit des survivants, et non des morts, qu'on érige des monuments aux morts; c'est à leur survie que les monuments donnent sens, par-delà l'évocation thématique de la mort d'autrui²². Les survivants identifient les morts d'une certaine façon, par exemple comme des héros; « une offre identitaire²³ », qui doit refléter ou définir leur rapport à ces morts, leur est pour ainsi dire soumise. En comparaison, le thème supposé majeur, à savoir la mort de ceux dont le monument rappelle le souvenir, ne joue qu'un rôle secondaire²⁴. De même les fondateurs de monuments destinés à commémorer des morts violentes entendent-ils souligner leur identification avec les victimes²⁵. Cette référence à la fonction collective des monuments explique d'ailleurs pourquoi Koselleck parlait d'une iconologie *politique* : comme pour son interlocuteur Carl Schmitt, la notion de politique exprimait pour lui le plus ou moins haut « degré d'union ou de désunion, [...] d'association ou de dissociation²⁶ » entre des êtres humains. « Les monuments sont érigés par des entités politiques qui, du même coup, se démarquent d'autres²⁷ », constate-t-il en conséquence. Le langage visuel des monuments aux morts a donc pour but d'établir la communauté des êtres humains face à la mort, ce qui, selon la définition de Schmitt, est forcément politique. À l'inverse,

19 *Ibid.*, p. 208.

20 Reinhart Koselleck, « Die Transformation der politischen Totenmale im 20. Jahrhundert », dans Ralph Jessen, Klaus Große Kracht et Martin Sabrow (éd.), *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen nach 1945*, Munich, 2003, p. 205-228, un article auquel je renvoie désormais sous Koselleck, 2003a.

21 *Ibid.*, p. 206.

22 *Ibid.*, p. 209. Sur la catégorie de la survivance dans les écrits de Koselleck, voir Michael Jeismann, « Wer bleibt, der schreibt. Reinhart Koselleck, das Überleben und die Ethik des Historikers », dans *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3/4, 2009, p. 69-80.

23 Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 179. Voir aussi les énoncés plus prudents de Koselleck dans son « Introduction » à l'ouvrage *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, éd. par *id.* et Michael Jeismann, Munich, 1994, p. 9-20, ici p. 11, 16.

24 Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 179.

25 *Ibid.*

26 Carl Schmitt, *La notion de politique* [1932], traduit de l'allemand par Marie-Louise Steinhauser, suivi de *Théorie du partisan*, préface de Julien Freund, Paris, 1972, p. 66.

27 Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 198.

la dimension politique d'un monument s'efface à mesure que le lien sensible qu'il établit entre les vivants se relâche.

Ce n'est que sur la toile de fond de cette vision schmittienne qu'on pourra prendre conscience du second aspect des monuments aux morts identifié par Koselleck : à un moment ou à un autre, l'excédent esthétique fait disparaître le message politique originel et ramène de nouveau à l'esprit « l'identité des morts avec eux-mêmes²⁸ », en tant que véritable thème des monuments aux morts dès lors qu'on les considère dans leur fonction de mémoriaux. La mort, écrit Koselleck, reste « toujours aussi la mort des individus dont les survivants portent le deuil²⁹ ». Cet excédent anthropologique tenace, tenu en réserve dans la dimension esthétique, manifeste surtout sa virulence quand les fondateurs – en général les représentants de la génération des survivants – viennent à disparaître³⁰. Des gens non directement concernés prennent à présent leur place. C'est le moment où l'histoire de l'impact d'un monument se modifie : « Les traces sensibles de la mémoire que renferme un monument et les voies de sa réception se mettent – à un moment ou à un autre – à diverger³¹. » La disparition des survivants entraîne aussi celle de l'offre identitaire politique, qui avait été d'une importance cruciale pour les anciens fondateurs du monument. Ce qui subsiste par conséquent, c'est le monument comme œuvre d'art, dont l'esthétique perd sa dimension directement politique, parce que celle-ci ne peut plus ou n'a plus à être comprise. En lieu et place, c'est la « symbolique de la mort », autrefois secondaire, qui tient à présent la vedette³². Désormais, la forme et le sens du monument renvoient de nouveau à une constante anthropologique qui peut être reconnue et comprise comme un état de fait, « car le cas individuel de la mort commémorée a beau être passé, il n'en est pas moins l'avenir de chaque observateur³³ ».

La mort est une expérience non transmissible; aussi la question de savoir ce qui la constitue est-elle à ranger parmi les interrogations sans réponse. Telle qu'elle a été reconstruite par Koselleck, l'histoire de la mort violente à l'époque

28 *Ibid.*, p. 207. Koselleck explique que, à un moment donné, « les signatures ne sont certes plus comprises politiquement, mais restent néanmoins intelligibles. C'est en quelque sorte dans cette marge, dans cette faille, que se glisse l'esthétique qui interroge les formes dans la perspective de leur expression "spontanée". Autrement dit, se rapportant à la réceptivité sensible des observateurs, les facultés d'expression "esthétiques" survivent aux injonctions politiques identitaires qu'elles avaient pour but de fonder » (*ibid.*, p. 210).

29 *Ibid.*, p. 196.

30 *Ibid.*, p. 209-210.

31 Koselleck, 1994 (note 23) p. 10. Seule exception à cette règle, les monuments dont l'expérience ou le message politique est relayé par des institutions sociales. C'est par exemple le cas des monuments nationaux, dont l'entretien est assuré par la communauté d'action politique concernée, voir Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 209. Dans pareil cas, les significations voulues à l'origine peuvent se perpétuer, en risquant toutefois d'être exposées à des tentatives d'actualisation de la part des institutions qui en ont la charge.

32 *Ibid.*, p. 210. Koselleck indique que même s'il perd sa signification politique, le monument ne cesse pas pour autant de « dire quelque chose ».

33 *Ibid.*

moderne interprète l'évolution des monuments aux morts depuis la Révolution française de 1789 comme une voie qui part de la tentative de lui donner un sens pour aboutir à la volonté de se frotter à son absurdité. On s'écarte ainsi de la conception qui, selon Koselleck, avait régné jusqu'alors en soutenant que « la mort violente, la "victime" [...] était la garantie de la survivance, de la libération, de la victoire, voire de la rédemption³⁴ ». C'est au régime nazi et à la Deuxième Guerre mondiale qu'il est revenu pour finir de faire grimper les enchères sur « le symbole de la quête infructueuse de sens », la réalité elle-même ayant versé à leur suite dans un pur « déni de signification³⁵ ». L'absurdité est devenue le sujet des monuments aux morts après 1945.

La « mort des exterminés » du nazisme a constitué le point culminant de l'histoire de la mort violente³⁶. Koselleck y a vu la preuve qu'il était « humainement possible d'éteindre la condition même d'être humain³⁷ ». Il y a eu des gens à qui on a refusé toute forme de souvenir, puisqu'on est allé jusqu'à faire disparaître leurs cadavres en fumée et en cendres³⁸. La destruction et la dispersion, voire la réduction en poussière de leurs corps morts allaient donc inciter à inventer d'autres formes et d'autres lieux de mémoire à travers lesquels serait évoquée l'absurdité de ces morts violentes³⁹. Le mémorial de l'Holocauste conduit en particulier, selon Koselleck, aux limites de ce qui peut être énoncé et représenté ; aussi les monuments qui commémorent le génocide nazi entrent-ils dans une « sphère de non-communicabilité, de non-déchiffrabilité⁴⁰ ». Dans ce contexte, c'est la langue elle-même qui se heurte à ses limites ; même là où les mots – comme dans les expositions permanentes des lieux commémoratifs – sont employés pour expliquer le message de la remémoration, le « défi » consiste, selon Koselleck, à rendre visible et représentable « l'indicible en tant que tel » : « C'est certainement très difficile⁴¹. » Si la langue est sans doute essentielle à l'évocation du souvenir, les monuments peuvent « au moins y aider⁴² » ; cela tient également au fait qu'une mémoire exclusivement transmise par le langage finit à un moment ou à un autre par devenir en quelque sorte stérile : certaines expériences individuelles inexprimables ne peuvent se transmettre par

34 Koselleck, 1994 (note 23), p. 9 ; voir aussi, sur cette évolution, p. 9-10.

35 Koselleck, 2003a (note 20), p. 218.

36 Reinhart Koselleck, « Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses », dans *id.*, *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*, éd. par Carsten Dutt, Berlin, 2010, p. 241-253, auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 2010a, ici p. 245 ; voir aussi Koselleck, 1994 (note 23), p. 19.

37 Koselleck, 2010a (note 36), p. 245.

38 *Ibid.*

39 Voir Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 206-207 ; Reinhart Koselleck, Andrea Seibel et Siegfried Weichlein, « „Mies, medioker und provinziell“ » [1993], dans Thomas E. Schmidt, Hans-Ernst Mittag et Vera Böhm (éd.), *Nationaler Totenkult. Die Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte*, Berlin, 1995, p. 107-110 (auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1993c), ici p. 109.

40 Koselleck, 1996 (note 5), p. 468.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

son truchement, pas plus que la langue n'est en mesure de capter et de restituer la symbolique sensible de l'horreur.

Victimes et criminels : la *Neue Wache* et le mémorial de l'Holocauste

Dans les débats qui ont surgi en Allemagne autour des monuments de la *Neue Wache* et du mémorial de l'Holocauste, Koselleck s'est détourné de ses réflexions analytiques et descriptives pour faire valoir des recommandations et des énoncés normatifs. Les connaissances scientifiques et les opinions personnelles se sont mêlées et ont formé une synthèse. Aussi est-il erroné de prétendre que seul un « déplaisir sans intérêt⁴³ » aura été à la base des déclarations faites dans le cadre de ces controverses. Koselleck, tout au contraire, a pris parti, en étant très profondément marqué par ses expériences de membre de la « génération de 1945 ». Ces gens dits de 1945 ont été une génération meurtrie⁴⁴ : beaucoup d'entre eux avaient le sentiment d'appartenir à une génération de survivants ; ils étaient physiquement et psychiquement « meurtris par l'histoire contemporaine⁴⁵ », comme Uwe Johnson a pu le déclarer un jour. C'est sur les épaules des membres de cette génération que pesaient les charges de la culpabilité et du sacrifice, de la participation et de l'échec, de la reconstruction et du nouveau départ, de la faute et de la honte, de la peur et de la responsabilité ; aussi ont-ils été une génération clé de l'« âge des extrêmes⁴⁶ ». Éprouvés dans la guerre mondiale, le sentiment de la proximité constante de toute vie avec la mort et la conscience de l'avènement possible de cette dernière à tout instant sont devenus une composante essentielle de la mémoire de cette génération et de sa « société des survivants⁴⁷ » (Svenja Goltermann) fondée après la Deuxième Guerre mondiale en Allemagne de l'Ouest. Koselleck réunit lui-même dans sa biographie un bon nombre d'expériences extrêmes de cette génération de la guerre : blessure, bataille de Stalingrad (« le chaudron »), camp⁴⁸.

Si cet arrière-plan biographique devait forcément surgir avec virulence dans la querelle allemande des monuments, c'est que chaque polémique de

43 Comme on peut le lire *ibid.*, p. 467.

44 Sur les recherches modernes, envisagées du point de vue de l'histoire des idées, autour du thème des générations, voir Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter* [2001], 5^e édition, Francfort-sur-le-Main, 2006, p. 330-345.

45 Uwe Johnson, « „Ein verkannter Humorist“. Gespräch mit A. Leslie Willson », dans *id.*, „*Ich überlege mir die Geschichte*“. *Uwe Johnson im Gespräch*, éd. par Eberhard Fahlke, Francfort-sur-le-Main, 1988, p. 281-299, ici p. 281.

46 J'emprunte cette expression à Eric J. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes. Histoire du court xx^e siècle*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 1999.

47 Voir Svenja Goltermann, *Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrungen im Zweiten Weltkrieg*, Munich, 2009.

48 Voir son bouleversant récit dans Reinhart Koselleck, « Glühende Lava, zur Erinnerung geronnen. Vielerlei Abschied vom Krieg: Erfahrungen, die nicht austauschbar sind », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 mai 1995, p. B4 (auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1995a).

ce genre est une bataille iconologique. Par bataille iconologique, on entend un débat portant sur la forme et la signification d'un énoncé sémantique visuel⁴⁹, une lutte autour du signifiant et du signifié d'un objet iconique⁵⁰. En plus de se pencher sur la signification de l'objet, on s'interroge aussi dans ce contexte sur les rôles et les positions de ceux qui prennent part à la controverse. Dans le cas d'une querelle autour d'un monument, il s'agit de la forme et de l'emplacement de celui-ci, mais aussi, au bout du compte, de sa signification. Comme toute bataille iconologique, une querelle au sujet d'un monument est également une controverse qui s'inscrit dans le temps : la forme, le lieu et la signification d'un monument peuvent se modifier à tout moment, par exemple si on change sa configuration, si on le déplace ou si la conscience de sa signification se perd. Les rôles et les positions qui sont débattus dans une querelle autour d'un monument sont complexes et présentent de multiples strates; derrière toutes ces couches identitaires qui se font jour se cachent cependant pour l'essentiel trois constellations de base porteuses de conflits : celle des survivants et de leurs descendants, celle des vainqueurs et des vaincus, celle des criminels et des victimes.

Veut-on considérer en ce sens la querelle allemande des monuments comme une bataille iconologique, il apparaîtra que les opinions défendues par Koselleck et ses prises de position impliquaient aussi sa propre situation et sa biographie individuelle. À cet égard, les controverses autour de la *Neue Wache* et du mémorial de l'Holocauste lui sont toujours apparues comme une unité, étant rattachées selon lui l'une à l'autre parce qu'elles coïncidaient non seulement dans le temps, mais aussi sur le plan du contenu, et parce que les deux débats représentaient un aiguillage à ses yeux décisif pour la forme que prendrait à l'avenir la mémoire communautaire de la République fédérale, de ses concitoyennes et concitoyens⁵¹. Dans le cas de la *Neue Wache*, il s'agissait concrètement de l'aménagement d'un lieu commémoratif majeur de la République fédérale; dans celui du mémorial de l'Holocauste, d'un monument essentiel qui devait évoquer la mort de millions de Juifs à l'époque nazie. L'érection de ces deux monuments avait été précédée par d'amères discussions, certaines prolongées pendant des

49 Dans le sens que nous lui réservons ici, la notion de bataille iconologique se laisse déplier de la même façon que le concept de « batailles sémantiques » élaboré par Koselleck; voir à ce sujet Nebelin, 2013 (note *), p. 54-55; Christoph Dipper, « Reinhart Kosellecks Konzept „semantischer Kämpfe“ », dans *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 5, 2016, p. 32-41.

50 Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration d'Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Jean-Louis Calvet, Paris, 2003, en particulier p. 97-103. Les travaux exemplaires de Tonio Hölscher sur des matériaux antiques démontrent de façon particulièrement confondante la parenté des sémantiques visuelle et linguistique; voir entre autres Tonio Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 1987, t. 2).

51 Voir par exemple Reinhart Koselleck, « Vier Minuten für die Ewigkeit. Das Totenreich vermessen – Fünf Fragen an das Holocaust-Denkmal » [1997], dans Heimrod/Schlusche/Seferens, 1999 (note 9), p. 599-601 (un article auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1997a), ici p. 599; *id.*, « Erschlichener Rollentausch. Das Holocaust-Mahnmal im Täterland », dans Cullen, 1999 (note 9), p. 97-102, ici p. 97.

décennies, sur le bien-fondé, le comment, le où, le quoi et le pourquoi de ces projets; procédures complexes l'une et l'autre, caractérisées toutes deux par des revers et des disputes. Il serait impossible et peu raisonnable de prétendre retracer ici les arguments de Koselleck, dans toutes leurs ramifications, encore moins de vouloir faire état de l'ensemble des discours⁵². Je souhaiterais plutôt pointer du doigt quelques éléments capitaux de sa critique et souligner ce faisant les aspects qui vont au-delà de ce seul problème particulier⁵³.

La mort et le sens

Koselleck a jugé inadéquate la statue, agrandie par Harald Haacke, d'une Pietà de Käthe Kollwitz placée au centre de la *Neue Wache*, parce qu'elle prêtait selon lui à des malentendus iconologiques : il s'agissait à l'origine d'une œuvre destinée à une commémoration d'ordre privé, une « sculpture intime⁵⁴ » qui renvoie à une constellation de deuil anachronique, à savoir celle de femmes pleurant la mort de leurs fils et de leurs époux, une situation qui définissait encore la Première Guerre mondiale. Mais une chose était encore plus grave aux yeux de l'historien : issue de l'iconographie chrétienne, la Pietà excluait en quelque sorte les Juifs en tant que communauté victime du régime nazi (« un geste anti-juif⁵⁵ »). Ce plan de signification confrontait en outre les spectateurs à une promesse de rédemption que Koselleck estimait extrêmement incongrue de la part d'un État séculier. En dernier lieu, la Pietà lui semblait relever d'un « kitsch sentimental⁵⁶ » qui n'était pas en mesure de refléter avec justesse la diversité des victimes politiques et l'absurdité ultime de leur mort.

Victimes et criminels

La difficulté d'embrasser dans leur pleine ampleur ceux dont on voulait évoquer le souvenir a également déterminé les discussions autour de l'inscription par laquelle devait être proclamée et expliquée la fonction de lieu commémoratif de la *Neue Wache*. Koselleck considérait comme un déficit colossal qu'un lieu de mémoire tel que celui-là eût seulement besoin d'une inscription *explicative*⁵⁷. Si l'on peut aussi reconnaître ici une expression de ses difficultés avec les actes

52 Voir note 9.

53 Je renvoie pour plus de détails à Nebelin, 2013 (note *), p. 57-64.

54 Reinhart Koselleck, « Bilderverbot. Welches Totengedenken? », dans Stölzl, 1993 (note 9), p. 200-203 (auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1993a), ici p. 200.

55 Koselleck, 2003a (note 20), p. 218.

56 *Ibid.*

57 Voir Reinhart Koselleck, « Stellen uns die Toten einen Termin? Die vorgesehene Gestaltung der Neuen Wache wird denen nicht gerecht, deren es zu gedenken gilt » [1993], dans Jeismann, 1999 (note 9), p. 44-53 (un article auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1993b), ici p. 51.

de langage, l'insatisfaction que lui inspiraient les inscriptions concrètes était encore plus forte. Pour lui en effet, le défi spécifique consistait, dans la mesure du possible, à intégrer à ce lieu commémoratif central de la République fédérale *tous* les morts politiques de l'histoire allemande, sans verser pour autant dans le même pot les diverses sortes de mort et, avec elles, les criminels et les victimes. Il fallait tenir compte des différences : « Ils ont beau être tous égaux dans la mort, pourtant chacun est mort de façon différente, pour ne pas dire très différente⁵⁸. »

Victimes et hiérarchie

C'est également la question de la différenciation et de l'unité des morts qui a déterminé les prises de position de Koselleck dans les controverses qui se sont élevées autour du mémorial de l'Holocauste. S'il s'était agi précédemment de maintenir la différence entre les criminels et les victimes, Koselleck mettait à présent en garde contre la tentation de distinguer les groupes de victimes selon les critères des criminels : en décidant d'ériger ce monument, la République fédérale avait repris pour ainsi dire les méthodes des nationaux-socialistes, argumentait l'historien. En effet, pour mettre en avant un groupe de victimes, il lui avait fallu opérer d'abord une subdivision parmi ces victimes mêmes. De ce fait, notait Koselleck avec une acuité pénétrante, les responsables avaient adopté les critères de sélection des nazis. L'historien s'élevait par conséquent contre le fait que « les Allemands emploient à présent ces mêmes critères de race pour construire des monuments classés par ordre de quantité⁵⁹ ». Autant dire qu'on reprenait ainsi le langage des assassins et qu'on utilisait la même grille qui avait servi autrefois à désigner les victimes comme base pour l'évocation de leur souvenir et pour le « culte des morts⁶⁰ » qui devait leur être rendu.

On comprend donc que Koselleck ait pu déclarer qu'« un monument commémoratif national central ne saurait se définir selon les races⁶¹ ». Il en résulterait autrement une « hiérarchie des monuments aux morts⁶² » qui aurait forcément été précédée par une hiérarchisation des victimes. On en arriverait ensuite, pronostiquait très justement l'historien, à ce que le gouvernement fédéral soit contraint d'ériger une multitude de monuments qui, « empilés par ordre de grandeur, selon le nombre de victimes », formeraient effectivement cette

58 *Ibid.*, p. 52.

59 Koselleck, 1996 (note 5), p. 468.

60 Koselleck, 1997a (note 51), ici p. 599.

61 Koselleck, 1996 (note 5), p. 468.

62 Koselleck, 1997a (note 51), p. 601; voir *id.*, « „Denkmäler sind Stolpersteine“. Der Historiker Reinhart Koselleck zur neu entbrannten Debatte um das geplante Berliner Holocaust-Mahnmal, Bußübungen in Stein und die Zukunft der Gedenkkultur » [1997], dans Heimrod/Schlusche/Seferens, 1999 (note 9), p. 644-646 (un article auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1997b), ici p. 644.

«hiérarchie des monuments aux morts» tant redoutée⁶³. La décision de construire un mémorial spécialement dédié à un groupe de victimes fondait en effet une obligation morale : «Si les Juifs obtiennent de nous Allemands leur mémorial de l'Holocauste, nous restons alors redevables de leur propre monument à tous les autres groupes que nous avons exterminés⁶⁴.» La «nation des criminels», poursuit Koselleck, est obligée après tout de «commémorer le souvenir de toutes les victimes⁶⁵». Ne pas prendre en considération certaines d'entre elles pourrait être jugé comme une tentative des coupables et de leurs héritiers de se décharger de leurs fautes. En outre, s'il est vrai que les criminels ont eux-mêmes opéré une subdivision parmi les victimes, ils n'ont pourtant fait «aucune différence⁶⁶» en les tuant. Aussi un «monument aux criminels⁶⁷» doit-il nécessairement prendre en considération *toutes* les victimes, contrairement à un «monument aux victimes⁶⁸». Pour cela, on ne saurait penser seulement aux morts : «Les survivants des survivants sont encore largement frappés d'un tabou. Faut-il que nous les oublions nous aussi⁶⁹?»

Les survivants et ceux qui sont nés après

Koselleck a proposé, en guise d'alternative au mémorial de l'Holocauste, un «monument aux criminels» : «Érigeons un mémorial qui rappelle les indicibles forfaits des Allemands», demandait-il, car alors «nous ne pourrions pas reculer devant les millions de morts d'autres groupes que nous sommes également coupables d'avoir assassinés tout autant que les Juifs⁷⁰.» Le problème, estime l'historien, c'est qu'«il est très difficile de transposer directement dans un monument l'indicibilité de ce que nous autres Allemands avons accompli⁷¹». Les crimes indicibles et toutes les victimes qu'ils ont enfantées – voilà ce dont il faudrait toujours évoquer ensemble le souvenir. C'est à la seule condition d'établir un rapport avec ces «crimes indicibles» que les coupables et leurs descendants pourront célébrer le souvenir de toutes les victimes en tant que victimes et celui, pour finir, de tous les morts en tant que morts. Indicibles sont les crimes

63 Koselleck, 1997a (note 51), p. 601.

64 *Ibid.*

65 Koselleck, 1997b (note 62), p. 644.

66 Reinhart Koselleck, «Die Widmung. Es geht um die Totalität des Terrors», dans Heimrod/Schlusche/Seferens, 1999 (note 9), p. 1251-1252 (un article auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1999a), ici p. 1252.

67 Reinhart Koselleck, «Die falsche Ungeduld. [Wer darf vergessen werden? Das Holocaust-Mahnmal hierarchisiert die Opfer]» [1998], dans Heimrod/Schlusche/Seferens, 1999 (note 9), p. 1031-1033 (un article auquel je renverrai désormais sous Koselleck, 1998b), ici p. 1033.

68 *Ibid.*, p. 1032.

69 *Ibid.*, p. 1033.

70 *Ibid.*, p. 1032.

71 Koselleck, 1996 (note 5), p. 469.

de l'Allemagne nazie ; on ne saurait donc les oublier, affirme Koselleck. Mais comment y parvenir, dès lors que l'indicible, du fait même de son caractère effroyable, nous laissant sidérés et sans voix, est donc impossible à énoncer ? Quelle apparence devrait prendre concrètement un tel monument, par lequel les coupables eux-mêmes confesseraient leurs crimes ?

Koselleck ne réclamait ni des « monuments de la honte » ni des « monuments de l'expiation⁷² ». Il s'agissait au contraire pour lui d'ériger un monument du souvenir et de la mise en garde : l'« explication morale » est certes nécessaire – et d'ailleurs sans équivoque dans le cas de la dictature nazie –, mais avec le temps, les arguments s'émeussent sous la pression morale⁷³, ce qui pourrait mettre en péril l'existence du « culte » indispensable à ce qu'un monument puisse continuer de fonctionner au sens où ses fondateurs l'ont voulu⁷⁴. Ce sont les générations d'après qui posent un problème : elles ne sauraient se satisfaire en effet de l'esthétique purement anthropologique, laquelle atteint ses limites quand il s'agit de transmettre des « souvenirs » relativement complets. Koselleck aspirait désormais pour les monuments à une esthétique moins abstraite et plutôt réaliste, tout en confessant pour finir que cela le ramenait du côté de la langue : c'est par « des actes de langage » que s'effectue en définitive la plus large part du travail de mémoire, « ils restent l'alpha et l'oméga de l'évocation du souvenir⁷⁵ ». Dans le cas du mémorial de l'Holocauste, cela signifiait pour lui qu'une coopération avec un centre de documentation était nécessaire, par exemple avec le centre de documentation et d'exposition « Topographie de la terreur » à Berlin⁷⁶. Koselleck signalait toutefois avec force le risque que de telles institutions ne réduisent le mémorial au simple rang de « monument historique⁷⁷ », car la langue a elle-même ses « limites », soulignait-il en indiquant qu'« elle est incapable de transmettre les expériences émotionnelles individuelles, ancrées dans le corps du sujet⁷⁸ ». Et de recommander qu'on maintienne cette conscience des limites en éveil et toujours affûtée⁷⁹.

Koselleck avait manifestement pour espoir de pouvoir perpétuer ainsi la mémoire objective, alors que les expériences individuelles sont nécessairement vouées à disparaître. En matière de politique mémorielle, l'esthétique objective se heurte cependant, par-delà le langage, à des limites pratiques : elle est certes en mesure de symboliser l'indicible en tant que tel, mais comme n'importe quelle autre chose profane, elle réclame d'être entretenue et interprétée. En appelant de ses vœux un « monument aux criminels » amarré à la tradition

72 Voir Koselleck, 1999a (note 66), p. 1251.

73 Koselleck, 1997b (note 62), p. 645.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*, p. 646.

76 Koselleck, 1997a (note 51), p. 600.

77 Koselleck, 1997b (note 62), p. 645.

78 *Ibid.*, p. 646.

79 *Ibid.*

linguistique, Koselleck s'est donc rapproché de l'idée d'une « commémoration avec mode d'emploi⁸⁰ » pour les descendants. Le fait que subsiste, sur cette voie, un reste à jamais impossible à mettre en mots et qui disparaît avec les survivants marque le territoire des pertes irréversibles auxquelles sont exposées les cultures fondées sur la mémoire.

Dans la querelle allemande des monuments, Reinhart Koselleck a donc endossé le rôle d'acteur d'une bataille iconologique. Ses prises de position font clairement apparaître les constellations personnelles et singulières qui entrent en jeu dans une querelle autour d'un monument. À l'arrière-plan de celles-ci, il y avait aussi son identité de vaincu, qui vivait avec l'expérience d'une défaite admise, acceptée et sans doute ressentie d'ailleurs comme justifiée⁸¹. Mais ce qui était essentiel pour lui, c'étaient les rapports entre les victimes et les criminels, entre les survivants et les générations d'après : ces rapports jouaient à ses yeux un rôle catégorique capital. Koselleck refusait aussi bien le nivellement de la différence entre criminels et victimes qu'une hiérarchisation des victimes. Mais d'un autre côté, il insistait sur la dimension anthropologique de toute mort. Si des modes d'approche relativement abstraits ont d'abord pu lui paraître adéquats pour traiter et surmonter, ne fût-ce qu'indirectement, « les indicibles forfaits des Allemands⁸² » et la sidération qu'ils avaient provoquée chez les survivants, il aura finalement souligné la nécessité de recourir au langage pour en perpétuer le souvenir, une mise en mots grâce à laquelle les générations nées après la guerre devaient se familiariser avec cet héritage de l'histoire de leur communauté. Le « défi historique » qu'on devait relever et auquel il fallait réagir en y apportant la bonne « réponse esthétique » consistait à « visualiser l'irreprésentable et à couler l'inexprimable dans les mots⁸³ » à travers un lieu commémoratif – en commençant par sa définition pour aller jusqu'au monu-

80 Selon le titre d'un article de Stefan Reinecke, publié en janvier 1999 et repris dans Heimrod/Schlusche/Seferens, 1999 (note 9), p. 1202-1203.

81 Koselleck se considérait lui-même en conséquence comme vaincu et membre d'une « nation de criminels ». Voir « Reinhart Koselleck im Gespräch mit Renate Solbach. Öffentlichkeit ist kein Subjekt », dans *Iablis* 2, 2003, http://www.iablis.de/iablis_t/2003/koselleck.html [accès vérifié en mars 2021]; Reinhart Koselleck, « Die Diskontinuität der Erinnerung », dans *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47, 1999, p. 213-222 (en particulier p. 221 : « Täternation »); *id.*, « Der 8. Mai zwischen Erinnerung und Geschichte », dans *id.*, *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*, éd. par Carsten Dutt, Berlin, 2010, p. 254-265 (en particulier p. 258-261 sur l'« acceptation » de la défaite; je renverrai désormais à cet article sous Koselleck, 2010b). Dans Koselleck, 1993a (note 54), p. 202, l'historien, en recourant de façon un peu malheureuse à des termes latins, opère une distinction entre le *sacrificium*, en tant qu'offrande rituelle active d'un côté, et, de l'autre, le *victus*, en tant que victime au sens passif de celui qui est vaincu ou tué. Sur la théorie (historiographique) de l'« être-vaincu » élaborée par Koselleck, voir les articles publiés dans *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6/1, 2012, ainsi que Christian Meier, « Sieger, Besiegte und wer schreibt die Geschichte? », dans *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 2009, Berlin, 2009, p. 125-148, <https://doi.org/10.26015/adwdocs-327> [accès vérifié en mars 2021], et Marian Nebelin, « Sieger, Besiegte und Historiker », dans Michael Meißner, Katarina Nebelin et Marian Nebelin (éd.), *Eliten nach dem Machtverlust? Fallstudien zur Transformation von Eliten in Krisenzeiten*, Berlin, 2012 (IMPULSE, t. 3), p. 49-87, en particulier p. 69-76.

82 Koselleck, 1998b (note 67), p. 1032.

83 Koselleck, 1993a (note 54), p. 203.

ment proprement dit, en passant par une éventuelle inscription. Au fondement de ces réflexions et de ces revendications, Koselleck aura posé non seulement ses connaissances d'iconologue de la mort politique, mais aussi ses propres expériences biographiques et les catégories qui en découlaient directement, catégories qui témoignent d'une tentative de dépasser les limites de la commémoration négative par le biais d'une solidarité anamnétique.

Commémoration négative et solidarité anamnétique : la sémiotique de l'aphasie

Le chaînon manquant entre l'iconologie koselleckienne de la mort politique et ses réflexions sur la « sémiotique de l'aphasie », ce sont les empreintes laissées par sa biographie et les événements qui l'ont accompagnée, mais aussi les notions d'expérience qu'ils lui ont inspirées. Les prises de position de Koselleck dans la querelle des monuments, le caractère spécifique de son iconologie, les alternatives qu'il a esquissées – tout cela a été déterminé par l'hypothèse qu'une « sémiotique de l'aphasie » est au fondement de tout monument aux morts. « Tous les monuments montrent dans la mesure où ils passent sous silence⁸⁴ », a-t-il pu déclarer. Au centre de la « sémiotique de l'aphasie », il y a donc une chose qui se laisse formuler comme une question, mais à laquelle on ne peut justement répondre que par la négative : la question du sens de la mort. À considérer les millions de morts et les exécutions de masse au XX^e siècle, la mort violente ne peut plus être justifiée ; toute tentative de lui donner un sens est vouée à l'échec. Ce qui a eu lieu est donc indicible. L'effroi que ces morts suscitent est si grand qu'il ne saurait être articulé, il est littéralement indicible. Ne restent que l'aphasie et l'espoir dans la puissance du visuel. Autant de raisons qui expliquent que Koselleck espérait ou plutôt croyait que les monuments aux morts reposent sur une « sémiotique de l'aphasie » qui permet – peut-être ! – de « définir l'indicible comme tel de façon que l'on puisse en avoir une idée⁸⁵ ». La « sémiotique de l'aphasie » offre une représentation de ce qui ne saurait être énoncé.

L'absurdité n'est pas un thème impossible à traiter, mais il est difficile d'exprimer ce qu'elle veut dire concrètement. Une chose est pourtant capable de réunir absurdité et aphasie sous une même catégorie : la notion de *Betroffenheit*, qui désigne la situation d'une personne concernée par ou impliquée dans les événements historiques affectant la communauté à laquelle elle appartient. C'est cette implication qui constitue, selon Hans Rothfels, l'histoire et la communauté des gens qui vivent à une époque donnée⁸⁶. Elle repose sur l'expérience personnelle,

84 Koselleck, 1998a (note 8), p. 8.

85 Koselleck, 1996 (note 5), p. 467.

86 Hans Rothfels, « Zeitgeschichte als Aufgabe », dans *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 1, 1953, p. 1-8, en particulier p. 2.

ce que Koselleck n'a lui-même cessé de souligner. Ce faisant, il partait de l'hypothèse que les expériences ne se transforment pas toutes automatiquement en objet mémoriel, sans parler du fait qu'elles ne se laissent pas toutes transmettre à autrui. N'importe quelle biographie présente donc elle aussi une forme d'aphasie. Et l'on peut sans doute supposer que l'aphasie à laquelle Koselleck entendait prêter expression par le biais de certaines sémantiques visuelles était d'ailleurs parfois la sienne propre.

Manifestement, il subsistait toujours dans sa biographie un domaine de non-communicabilité : quelque chose d'« indicible », qui était né de l'expérience et de l'observation d'événements impossibles à raconter. Koselleck estimait que sa simple survie était un hasard⁸⁷, qu'elle était aussi dépourvue de sens que la mort des autres. De terribles souvenirs hantent en effet celui qui revient de guerre et de captivité, « des expériences qui se déversent dans votre corps comme une masse de lave incandescente et s'y coagulent. Depuis ce temps-là, vous pouvez constamment les consulter, à tout moment et sans altération. Les expériences de ce genre ne sont pas nombreuses à se laisser transposer en authentique souvenir, mais lorsque c'est le cas, ce souvenir se fonde alors sur leur présence sensible. L'odeur, le goût, le bruit et l'environnement visible, en bref toutes les sensations, dans le plaisir ou la douleur, s'éveillent à nouveau, sans avoir besoin d'aucun travail de mémoire pour être et rester vraies⁸⁸ ». Pour lui qui avait été blessé au combat, le corps trimballant avec lui le souvenir de certains événements est devenu le symbole des expériences, s'est mué en « expérience primaire inaltérable⁸⁹ ». Koselleck ne croyait pas que tout événement vécu en propre soit une expérience primaire de ce type, et encore moins que tout souvenir personnel le soit : les autres souvenirs peuvent changer sous l'action du temps qui passe et du savoir qui se transforme⁹⁰. Seules les expériences primaires demeurent à l'abri de ce changement. Présentes jusque dans la chair, elles sont liées à la personne qui les a vécues ; par rapport à elles, toute autre expérience ne peut être que « secondaire⁹¹ ».

Cela s'applique aussi à l'une des expériences les plus élémentaires : la mort. Le fait que l'expérience de toute mort reste irrattrapable a constitué le point d'ancrage de l'intérêt ambivalent que Koselleck a porté à la thanatologie de Heidegger. L'hypothèse heideggérienne que la vie est toujours déjà orientée vers la mort fascinait l'historien. Mais la perception de la mort d'autrui s'efface toujours, estimait le philosophe, devant l'importance du « tenir-pour-vrai qui

87 Voir Koselleck, 1995a (note 48).

88 *Ibid.*

89 *Ibid.* Sur la notion d'expérience primaire, voir Koselleck, 2003a (note 20), p. 205-206.

90 Koselleck, 1995a (note 48).

91 Voir Koselleck, 2010b (note 81), ici p. 255.

touche à [ma propre] mort⁹² : « La mort *est* chaque fois seulement mienne⁹³. » L'expérience primaire de ma propre mort ne saurait être remplacée par aucune expérience secondaire – qui ne serait tout au plus qu'une observation de son processus⁹⁴. En tant qu'« être-pour-la-mise-à-mort⁹⁵ », l'« être vers la mort⁹⁶ » heideggérien avait constitué une part significative des expériences vécues par Koselleck pendant la guerre. Au contraire de la mise à l'écart de la mort d'autrui opérée par Heidegger⁹⁷, c'est justement celle-ci qui intéressait Koselleck, car, écrivait-il en 2005-2006, ce sont les vivants et les survivants qui doivent se débrouiller avec la mort d'autrui et qui sont influencés par elle dans leur vie⁹⁸. Koselleck estimait que l'affliction liée à cet état de fait est légitime, peu importe l'identité de ceux dont on déplore la mort : en tant que constante anthropologique, le deuil ne saurait être enfermé dans une clôture ; il n'est jamais justifié de le proscrire et d'ailleurs, on n'y réussit jamais⁹⁹.

Si Koselleck, eu égard à ses propres expériences primaires, s'est particulièrement intéressé à la mort de l'homme causée par un autre homme – la mort violente qui réclame d'être justifiée¹⁰⁰ –, l'histoire des « êtres réduits à néant¹⁰¹ », qu'il a covécue pour en avoir été le contemporain, soulevait selon lui une « problématique historique » fondamentale, celle de savoir « comment les crimes doivent être en somme remémorés¹⁰² » : « L'indicibilité de la mise à mort possible de l'être humain et, à l'époque moderne, de l'élimination techniquement parfaite d'une quantité désormais innombrable d'individus stupéfiés, conduit à l'aphasie ou au mutisme¹⁰³. » En considération des difficultés à traiter de ces expériences, Koselleck a parlé d'une « commémoration négative », qui prendrait pour objet

92 Martin Heidegger, *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, et de Jean Lauxerois et Claude Roels, 1986, en particulier les § 47-53, p. 291-322, ici p. 320. Sur la thanatologie de Heidegger, voir Petra Gehring, *Theorien des Todes zur Einführung*, Hambourg, 2010, p. 146-152; Katharina Lacina, *Tod*, Vienne, 2009, p. 51-55; Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit* [1994], 6^e édition, Munich, 2001, p. 188-189 (édition française *Heidegger et son temps*, traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Paris, 1996); Carol J. White, *Time and Death. Heidegger's Analysis of Finitude*, éd. par Mark Ralkowski, 2^e édition, New York, 2016 [2005]. Sur l'exemplaire de *Sein und Zeit* en possession de Koselleck, voir Reinhard Laube, « Zur Bibliothek Reinhart Kosellecks », dans *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3/4, 2009, p. 97-112, ici p. 110.

93 Heidegger, 1986 (note 92), p. 320.

94 *Ibid.*, p. 293 : « Nul ne peut décharger l'autre de son trépas » ; p. 318 : « La mort n'"appartient" pas seulement de manière indifférente au Dasein qui est le mien, mais elle réclame au contraire celui-ci dans ce qu'il a d'unique. »

95 Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 180. Voir la catégorie du « pouvoir-mettre à mort » dans Reinhart Koselleck, « Historik und Hermeneutik », dans *id.*, *Zeitschichten. Studien zu Historik*, avec un texte de Hans-Georg Gadamer, Francfort-sur-le-Main, 2003, p. 97-118, en particulier p. 101-102.

96 Heidegger, 1986 (note 92), p. 289 et *passim*.

97 Voir la critique qu'en fait Lacina, 2009 (note 92), p. 55-56.

98 Voir Koselleck, 2010b (note 81), p. 265.

99 *Ibid.*

100 Voir Koselleck [1979], 2011 (note 18), p. 180 ; Koselleck, 1998a (note 8), p. 6, ainsi que Koselleck, 1994 (note 23), p. 9.

101 Selon le néologisme de « zernichtete Menschen » forgé par Koselleck. Voir *ibid.*, p. 19, ainsi que p. 15.

102 Koselleck, 2010a (note 36), p. 240.

103 Koselleck, 1994 (note 23), p. 20.

des événements infâmes, déplaisants, voire traumatiques, et/ou dont les opérations mémorielles pourraient se refuser à retravailler certains contenus qu'elles « refouleraient » ou « oblitéreraient¹⁰⁴ » au contraire. Face aux crimes de l'époque nazie, les formes habituelles de traitement profane de ces contenus de la mémoire négative sont donc promises à l'échec : la vengeance, la condamnation relevant des tribunaux et d'autres formes d'établissement de la justice ne peuvent plus trouver de point d'accroche devant les dimensions et l'« absurdité » de ces monstrueux forfaits¹⁰⁵. La conséquence, c'est que toute tentative de « fondation de sens » échoue nécessairement, car il est impossible de « rattraper ou [de] s'acquitter rétroactivement [de] la totalité des crimes des Allemands nazis¹⁰⁶ ».

On ne saurait parvenir à une verbalisation complète des souvenirs d'un tel ordre de grandeur ; il se crée donc parfois, dans l'obligation même de se taire, « une authentique forme de remémoration¹⁰⁷ », estime Koselleck. L'impossibilité ainsi pointée de mettre en mots certaines expériences primaires conduit en outre à ce que le transfert d'expériences d'une personne à une autre, déjà difficile en soi, le devienne encore plus, si ce n'est même carrément impossible ; il s'agit de « l'incapacité de maints survivants à transmettre leurs souvenirs aux générations suivantes¹⁰⁸ ». Cela a des conséquences aussi bien sur la mémoire individuelle que sur la mémoire collective : un abîme infranchissable se creuse entre l'expérience primaire de « celui qui a été réellement concerné » et « l'expérience secondaire de ceux qui vivent aujourd'hui¹⁰⁹ ». « Les expériences propres d'un individu se ferment à son prochain, et plus encore aux générations suivantes. Leurs membres ne sont pas des survivants¹¹⁰. »

Davantage encore que l'idée d'une non-transmissibilité de certains souvenirs, l'insistance de Koselleck sur l'expérience de l'individu singulier représente un problème considérable pour les théories mémorielles modernes : ce n'est pas le non-fonctionnement d'un ressouvenir collectif¹¹¹, mais ses limites que l'historien aura placées au cœur de sa théorie de la mémoire. Il cherchait en effet à savoir pourquoi certaines choses ne peuvent pas être communiquées ni transmises¹¹². Les souvenirs partagés perdent en individualité et en concrétude au fur

104 Koselleck, 2010a (note 36), p. 240.

105 *Ibid.*, p. 243 ; voir plus largement p. 241-243.

106 *Ibid.*

107 Koselleck, 2010b (note 81), p. 256 ; voir Koselleck, 1998a (note 9), p. 8.

108 Koselleck, 2010b (note 81), p. 256.

109 Koselleck, 2010a (note 36), p. 246.

110 Koselleck, 2010b (note 81), p. 255.

111 Dans son article de synthèse « Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen », dans Ansgar Nünning et Vera Nünning (éd.), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart, 2008, p. 156-185, Astrid Erll montre bien que la « continuité collective » des souvenirs est au cœur des théories modernes de la mémoire collective.

112 Dans son article « Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze », dans Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zu Historik*, avec un texte de Hans-Georg Gadamer, Frankfurt-sur-le-Main, 2003, p. 27-77, Koselleck fait remarquer que les « progrès du savoir » et l'« échange d'expérience » peuvent aussi entraîner des « pertes » (*ibid.*, p. 62).

et à mesure que s'accroît le nombre de ceux qui les recueillent et que se relâche le lien interpersonnel qui les unit, estime Koselleck¹¹³. Sur le plan pratique, cela veut dire que certaines expériences restent en la possession de l'individu qui les a vécues – et dans le cas des catastrophes du xx^e siècle, en celle de leurs survivants¹¹⁴. Ceux-ci viennent-ils à disparaître de mort naturelle ou non naturelle, leurs récits perdent du même coup leurs supports : c'est en leur qualité d'individus n'en ayant pas eu une expérience directe que les membres des générations suivantes doivent inventer leur propre rapport personnel à ces événements¹¹⁵. Si Koselleck est intervenu avec une telle fougue dans la controverse des monuments berlinois, c'est en conséquence de ces réflexions sur la volatilité des expériences primaires et sur la douloureuse virulence de la mémoire négative. Les survivants disparaissant les uns après les autres, il devait redouter la perte d'expériences essentielles et cherchait donc des moyens de les transposer en souvenirs affermis et transmissibles.

Mais comment enjamber le gouffre entre les survivants et les générations suivantes ? Walter Benjamin a forgé pour cela un jour le concept de remémoration (*Eingedenken*) en tant que forme particulièrement intense d'évocation mémorielle (*Sich-Erinnern*)¹¹⁶ ; une forme de souvenir qui devait produire une « solidarité avec les morts¹¹⁷ », dans laquelle Jürgen Habermas voyait se réaliser l'idée d'une « solidarité anamnétique¹¹⁸ ». Ce n'est toutefois que dans une composante mystique et messianique que Benjamin a pu trouver une solution au problème de la disparition physique des individus directement impliqués dans les événements¹¹⁹. Koselleck, au contraire, a cherché refuge dans une esthétique anthropologiquement élargie : la « sémiotique de l'aphasie » ne devait pas seulement permettre de saisir et de rendre énonçable « l'indicible en tant que tel », elle était censée indiquer d'autre part « une issue mineure » à l'aphasie et au mutisme ; seuls les arts visuels peuvent « symboliser ce qu'il est impossible de dire¹²⁰ ».

113 Koselleck, 2010b (note 81), p. 258.

114 *Ibid.*, p. 256-259.

115 *Ibid.*, p. 255-256.

116 Voir à ce sujet Marian Nebelin, *Walter Benjamin und die Besiegten. Theologie – Verlust – Geschichte*, Hambourg, 2007 (POETICA, t. 96), p. 58, note 303, et p. 83, 90, 94, note 507. Je soulignerai ici la différence entre remémoration et souvenir chez Walter Benjamin avec encore plus de force que je ne l'ai fait dans cet ouvrage ; cf. *id.*, « Heuristischer und Messianischer Materialismus als historische Methode(n). Walter Benjamins eigensinnige Marx-Rezeption », dans Claudia Deglau et Patrick Reinard (éd.), *Aus dem Tempel und dem ewigen Genuß des Geistes verstoßen? Karl Marx und sein Einfluss auf die Altertums- und Geisteswissenschaften*, Philippika 126, Wiesbaden, 2020, p. 297-365, ici p. 346-347.

117 Voir par exemple Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser [1974], t. 3, 4^e édition, Francfort-sur-le-Main, 2003, p. 1237.

118 Jürgen Habermas, *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns* [1995], 4^e édition, Francfort-sur-le-Main, 1995, p. 516-517.

119 Voir Nebelin, 2012 (note 81), p. 68-69.

120 Koselleck, 1994 (note 23), p. 20. Cette « issue » devait être la voie menant à un changement retardé des comportements (*ibid.*).

À la «fondation de sens» devait se substituer une simple «exigence de sens¹²¹». En l'espèce, il ne s'agissait pas seulement pour Koselleck de traiter le thème de «l'indicible en tant que tel» : bien plus, il fallait que chaque mort soit envisagée en tant que mort. Les éléments idéologiques qui entraient en jeu dans l'interprétation de la mort allaient s'effacer avec le temps et ne laisseraient plus subsister que le souvenir de la mort nue, absurde, une impression que tout monument aux morts de bonne qualité devait pouvoir transmettre de manière particulièrement forte¹²². Or il semble que, à un moment ou à un autre, la référence anthropologique ne soit plus parvenue à obtenir que les générations ultérieures aient une impression de cet indicible qu'elles n'avaient pas vécu. Koselleck craignait que les expériences primaires ne soient impossibles à transmettre, parce que l'indicible, justement, ne peut au fond être dit dans ses composantes cruciales. Ne restait pour finir que l'espérance sans doute désespérée d'une verbalisation de l'indicible. Ce qui ne peut être mis en mots, c'est l'esthétique de la mort qui devait le véhiculer. S'il y a une espérance mystique dans le système d'idées élaboré par Koselleck, elle porte alors sur ce point.

L'indicible se refusant à être traduit sans perte dans la langue, c'est aussi sa fixation, sa détermination et, surtout, son élucidation qui échouent. Et je crois que c'est la raison pour laquelle Koselleck n'a pu être satisfait qu'à de très rares occasions par un monument. Cela explique que les querelles autour de la *Neue Wache* et du mémorial de l'Holocauste aient eu tant d'importance pour lui en tant que polémique; on peut même se demander si l'historien n'aurait pas préféré que cette controverse ne prît jamais fin. «La dispute sur la forme adéquate est inéluctable. Et la dispute est nécessaire pour faire apparaître jusque dans le monument les insolubles conflits de notre mémoire, de notre souvenir de la mise à mort, de la mort et du meurtre, de notre souvenir des morts¹²³», un constat qui se charge désormais d'une nouvelle signification : dans les querelles qui ont éclaté en Allemagne autour de ces deux monuments, il ne s'agissait pas seulement pour Koselleck de participer au débat public et de peser avec soin les choses. Il s'agissait à ses yeux de la possibilité même d'existence des monuments aux morts. L'indicible peut-il être rendu sensible? Peut-il exister un monument qui traite de l'aphasie en soi?

Face à ce genre de questions, le débat sur les monuments devait lui-même être envisagé comme élément d'un «insoluble conflit» de la mémoire et donc d'un processus de discussion potentiellement infini. Cela vaut du moins aussi longtemps qu'il y a encore des survivants et des gens dont la biographie a été impliquée dans les événements en question. Et cette conflictualité peut subsister même au-delà de ces générations. Peut-être faudrait-il dès lors, comme

121 Koselleck, 1993c (note 39), p. 109.

122 Koselleck croyait pouvoir mesurer la qualité d'un artiste et de son œuvre commémorative au moyen de la formule suivante : « Plus le désespoir touchant au sens de la mort au combat se reflétera avec persistance, plus la réussite de l'artiste s'avérera grande » (Koselleck, 2003a [note 20], p. 218).

123 Koselleck, 1993b (note 57), p. 46.

Uwe Johnson l'a déclaré un jour, « ne pas exclure totalement les morts de la suite des choses, car les morts continuent d'agir sur nous, dans la mesure où nous continuons de nous en faire des images et qu'ils continuent, à travers l'image qu'ils ont en nous, de nous modifier¹²⁴ ». Koselleck croyait peut-être devoir livrer bataille pour les morts jusque sur le terrain de l'iconologie. Du même coup, l'aphasie pouvait devenir un thème à traiter dans les discussions publiques – avant même qu'il soit question de cette sémiotique visuelle qui devait la véhiculer. Ce qui demeure de la querelle allemande des monuments, c'est la conscience d'un « reste irréductible¹²⁵ », qui apparaît ouvertement dans la recherche de monuments commémoratifs appelés à fonctionner comme des signes d'une aphasie figée à propos de morts absurdes et violentes : des monuments aux morts qui témoignent de l'indicible en tant que tel.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

124 Uwe Johnson, dans un entretien avec Matthias Prangel, le 6 mars 1974 à Rotterdam, dans *id.*/Fahlke (éd.), 1988 (note 45), p. 263-267, ici p. 264.

125 Koselleck, 1997a (note 51), p. 599.

Le monument virtuel – lieu de mémoire de l'avenir ?*

Kirstin Frieden

«L'historien François Furet disait en 1989 que désormais, après deux cents ans, la Révolution française avait disparu de la mémoire vive des Français. En ira-t-il tout pareillement du “Troisième Reich” que de la Révolution française ? C'est bien possible. Il m'arrive parfois de craindre que les monuments restent debout, mais que plus personne n'aille les visiter. Mais l'histoire demeurera¹.»

Il est peu de questions sur lesquelles les diverses disciplines des sciences humaines n'aient cessé de revenir avec plus d'ardeur et qui soient débattues avec autant de subtilité que celle de l'avenir de la mémoire des crimes et des victimes de l'Holocauste². En donnant au présent article un titre en forme d'interrogation, «Le monument virtuel – lieu de mémoire de l'avenir?», j'aimerais contribuer à mon tour à la discussion et, en m'intéressant aux formats de mémoire virtuels, examiner une possibilité nouvelle d'évoquer le souvenir de l'Holocauste ou de se confronter à cet événement. De quoi un monument virtuel est-il éventuellement capable, que le traditionnel monument en pierre évoqué par Saul Friedländer dans la citation mise ci-dessus en exergue ne saurait accomplir ? Mais qu'est-ce qui risque d'autre part de se perdre si la commémoration doit principalement s'effectuer à l'avenir sur Internet et à travers les nouveaux médiums ? En résultera-t-il une « baisse de qualité » ? C'est entre ces deux pôles – les nouvelles occasions et possibilités de se souvenir d'un côté et, de l'autre, les doutes et les risques qui s'y rattachent – que mon argumentation se développera dans les pages qui suivent.

Le présent article tient son élan des médiums traditionnels du souvenir et des monuments à l'Holocauste auxquels, en ayant à l'esprit le danger, signalé par Friedländer, que « plus personne n'aille les visiter », je pose la question de la nécessité de frayer de nouvelles voies dans la culture mémorielle. Aujourd'hui où les discussions s'ouvrent avec soudaineté, où le nombre des témoins oculaires

* Les recherches pour le présent article se sont achevées début décembre 2012. Une bibliographie étendue se trouve dans Kirstin Frieden, *Neuverhandlungen des Holocaust. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas*, Bielefeld, 2014.

1 Saul Friedländer, « Die Naivität der Opfer war ein Schock », dans *Süddeutsche Zeitung*, 10 janvier 2011.

2 Je me contenterai de renvoyer ici à un exemple des plus récents : Aleida Assmann et Geoffrey Hartman, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Constance, 2012.

de l'Holocauste ne cesse de diminuer et où grandit une nouvelle génération qui n'est ni familière ni même culturellement proche de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Holocauste – la chose est fréquente en effet, à l'heure et sous le signe des sociétés de migration –, de nouvelles possibilités de représenter et de transmettre doivent-elle être inventées afin de garder éveillée et vivante la mémoire de l'Holocauste ? À quoi pourrait bien ressembler quelque chose de « neuf » dans ce domaine investi aussi bien socialement que politiquement, proclamé constitutionnellement et culturellement pendant des décennies ? Quelle prétention à l'originalité peut-on seulement y faire valoir ?

Je ne voudrais ni me prononcer en faveur d'un nouveau départ, ni faire un plaidoyer pour une césure ou un tournant chronologique. Reste à constater en premier lieu que certaines formes toutes récentes de la culture mémorielle auxquelles je m'intéresserai ici s'inscrivent au sein d'un discours traditionnellement très puissant, dont elles ne peuvent ou ne veulent se détacher, ni par une exigence d'innovation ni par un changement d'époque et de paradigmes auquel nous nous trouvons de toute évidence confrontés aujourd'hui. Ce qui m'importe, ce ne sont pas les mutations, mais les ruptures, le processus de transformation par lequel les caractéristiques des représentations et des analyses traditionnelles de l'Holocauste se transposent sous de nouvelles formes et de nouveaux formats. Sur le plan concret, j'en fais dériver les questions suivantes : les formes traditionnelles de l'art des monuments, c'est-à-dire les monuments et les mémoriaux de l'Holocauste, mais aussi – dans une interprétation élargie – les musées et les sites commémoratifs, peuvent-elles être transformées en de nouveaux formats innovants, et par exemple en formats virtuels ? Si oui, comment ces lieux virtuels de mémoire et de remémoration peuvent-ils représenter le passé et le faire sans une perte concomitante de « qualité commémorative » qui, dans le domaine de la culture mémorielle de l'Holocauste, passe presque nécessairement par l'étroite arête entre banalisation et minimisation et prête donc vivement à la controverse ? Cette polémique, la discussion sur les lieux actuels et futurs du souvenir, est donc aussi, on ne saurait le négliger, un débat sur l'adéquation des représentations de l'Holocauste à l'ère des nouveaux médiums.

Il s'agira donc aussi de me livrer dans le présent essai à un examen critique, en cherchant à savoir quelles possibilités d'évolution positives s'ouvrent, d'un côté, à travers les offres et les formats mémoriels numériques du réseau, mais aussi quels risques sont éventuellement liés, de l'autre, à ce nouveau type de représentation et de transmission historique. Peut-on tenir les monuments virtuels pour les descendants quasi « naturels » d'une culture du souvenir indexée sur des médiums traditionnels, statiques et voués à l'enregistrement ? Les médiums et les institutions traditionnels de la culture mémorielle restent-ils au contraire, et spécialement pour ce thème sensible, l'autorité qui gouverne tout rapport adéquat avec le passé allemand ?

J'examinerai ces questions à l'aide du schéma suivant. Pour commencer, je présenterai brièvement le champ thématique que je définis comme culture com-

mémorative traditionnelle et sous lequel je regroupe les monuments et la culture muséale classique. Après un court sommaire des diverses institutions, je déplacrai progressivement l'attention sur certaines formes « innovantes » ou ressortissant à une culture des monuments qu'il n'est plus possible en tout cas de tenir pour « traditionnelle ». Ces monuments dits réflexifs – quand on ne les désigne pas sous le nom d'anti-monuments ou de monuments négatifs – forment une passerelle évidente qui conduit tout droit à mes exemples de monuments virtuels. Après une introduction succincte aux différentes possibilités numériques d'une culture mémorielle sur le Web 2.0, je traiterai d'un cas concret. En m'appuyant sur l'exemple du profil Facebook de Henio Zytomirski, un jeune garçon polonais victime de l'Holocauste, je voudrais montrer d'une part comment les formes traditionnelles de la culture commémorative se propagent dans l'espace virtuel et, d'autre part, quelles nouvelles possibilités ce type de format peut créer. En résultera une discussion sur les avantages et les inconvénients d'une culture mémorielle sur le Web, sur la base de laquelle je réexaminerai la question soulevée au seuil de mes réflexions, celle des chances et des risques produits par une mémoire numérique et, plus spécialement, par des monuments virtuels. « Le monument en débat » – le titre du colloque à l'origine du présent texte – et la question de savoir si Internet et plus particulièrement Facebook « fonctionnent » comme des lieux de mémoire de l'avenir m'achemineront vers la conclusion de mon article.

Représentations de l'Holocauste

« Quarante ans marquent le seuil entre deux époques dans la mémoire collective : c'est le moment où la mémoire vivante est menacée par la disparition et où les formes de remémoration culturelle deviennent problématiques. Ce qui est encore aujourd'hui mémoire vive ne se transmettra plus demain qu'à travers des médiums³. »

À considérer le nombre chaque jour décroissant des témoins de l'Holocauste, avec leur mémoire vive, et, en parallèle, le développement des ressources culturelles de l'entretien du souvenir et des lieux de mémoire, force est de constater que la prophétie de Jan Assmann s'est transformée depuis longtemps en réalité vécue. « L'avènement mondial de la mémoire⁴ » et, concomitamment, de formes d'expression médiales en littérature, dans le cinéma, les musées et les sites commémoratifs, est une composante notoire de notre présent culturel. Ce

3 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [1992], 2^e édition, Munich, 2000, p. 11.

4 Pierre Nora, « Gedächtniskonjunktur », dans *Transit 22 : Das Gedächtnis des Jahrhunderts*, 2002, p. 18-31. Version originale française en ligne, sous le titre « L'avènement mondial de la mémoire », <https://www.eurozine.com/lavenement-mondial-de-la-memoire/> [accès vérifié en octobre 2020].

présent ne cesse cependant de se modifier et, avec le changement de génération sur le point de s'opérer du fait de la disparition bientôt complète de la génération des témoins directs, sous l'effet des facteurs de mondialisation, de médiatisation et de commercialisation de notre vie quotidienne, mais surtout aussi en raison de l'orientation du champ d'expérience et de la focalisation de l'attention des sociétés occidentales, les attentes et par conséquent les exigences appliquées à la représentation de l'Holocauste reçoivent un traitement inédit dans les médiums culturels. Sous les prémisses et les réquisits actuels du présent, de nouveaux rapports se créent avec le passé allemand, car – c'est aussi ce que nous apprend la théorie assmannienne de la mémoire – le passé « est une construction sociale, dont la consistance résulte des besoins sensibles et des cadres de référence de chaque présent particulier⁵ ».

Pour se souvenir en dépit de la distance croissante avec l'Holocauste, on voit s'élaborer dans les médiums culturels des démarches toujours neuves, qui se caractérisent notamment par la déconstruction des formes traditionnelles de remémoration et cherchent ainsi à dépasser les mécanismes ritualisés d'évocation du passé et, par-delà la simple conservation, l'élucidation et la documentation de l'Holocauste, à remettre radicalement en question la possibilité d'une représentation qu'on puisse réellement « éprouver ». Outre les multiples tentatives expérimentales de traiter le thème de l'Holocauste en littérature, au cinéma et au théâtre, on peut également identifier, surtout à partir des années 1980, une compétence avant-gardiste s'appliquant aux concepts de la culture des monuments et des arts visuels qui amorce un possible tournant dans la médiatisation de l'Holocauste – il en sera plus précisément question dans la prochaine partie. La polémique qui a fait rage, dans un passé récent, autour d'un monument en pierre, le mémorial de l'Holocauste à Berlin ou monument « aux Juifs assassinés d'Europe », a montré de façon particulièrement frappante à quel point l'avènement de nouveaux concepts dans la culture mémorielle s'accompagne chaque fois de discussions en partie très vives et parfois chargées d'émotion, dans lesquelles on débat toujours, au demeurant, de la question de l'adéquation évoquée plus haut.

La polémique qui s'est déclenchée à la fin des années 1990 et au début des années 2000 autour du mémorial de l'Holocauste à Berlin peut tenir lieu, pour la République fédérale d'Allemagne, d'exemple d'une confrontation violente avec la représentation de l'Holocauste. De la première initiative du cercle pour la promotion du projet jusqu'à l'achèvement du monument – qui comprend aussi, en plus du champ de stèles de Peter Eisenman et Richard Serra, le musée aménagé sous la terre, le « lieu de l'information » –, il s'est écoulé plus d'une décennie. À elle seule, la documentation réunissant les articles parus dans les pages culturelles et les rubriques débats de tous les organes de presse allemands

5 Assmann, 2000 (note 3), p. 48.

compte plus de mille pages⁶. Les discussions auxquelles le monument a donné lieu n'ont cessé de venir se heurter principalement aux questions de l'emplacement, de la dédicace, des dimensions du site à bâtir et, avec une inlassable ténacité, même après que le monument eut été installé, à celle de savoir s'il était au fond raisonnable de vouloir ériger à Berlin un monument aussi gigantesque et central à la mémoire des victimes de l'Holocauste.

Dans les débats, certains aspects d'ordre quotidien ou touchant à l'économie de l'attention ne furent pas les derniers à être mis sur la table. Selon les mots de Gerhard Schröder, qui était alors chancelier fédéral, le mémorial devait être un lieu « où l'on va volontiers⁷ ». Ce disant, Schröder pensait avant tout aux membres de la jeune génération, à qui le monument était explicitement destiné. « Le monument sur lequel nous nous prononçons aujourd'hui s'adresse aux générations futures », avait promis en 1999 Wolfgang Thierse, qui présidait alors le Parlement fédéral allemand. Or, c'est exactement là que se situe, me semble-t-il, le nœud de la problématique soulevée par cette controverse du mémorial de l'Holocauste. En dépit de la plateforme publique, l'écho et l'authentique potentiel de conflit des discussions sont restés amplement circonscrits aux cercles spécialisés des médias, de la politique et des sciences humaines. Le débat était un débat « d'en haut », auquel les vrais destinataires du mémorial projeté, la jeune génération, n'ont pas été associés dans les faits. Leurs porte-parole ne se sont pas mêlés aux discussions, pas plus qu'on n'a vu les classes d'âge relativement jeunes émettre des propositions de projets artistiques qui eussent mérité d'être retenues. Est plutôt née, au fil du débat, l'impression que les promoteurs du monument se retranchaient derrière des portes closes et que ce qui leur importait au bout du compte, c'était essentiellement la rentabilité économique et le respect du « politiquement correct ».

Auront été intéressants – et, surtout, précurseurs pour le thème que j'aborde ici – les projets de monument qu'on peut qualifier sans réserve d'« expérimentaux » et de novateurs. L'artiste Jochen Gerz, qui, à travers ses anti-monuments et ses monuments négatifs comme *EXIT/Dachau*, le *Mémorial contre le fascisme* à Hambourg-Harburg ou les *2416 Steine in Saarbrücken*, avait appelé dans les années 1980 et 1990, contre la « culture de consignation » qui dominait alors la politique mémorielle, à la dynamique et à l'activité propre de toute remémoration⁸, a lui-même participé au concours du mémorial de l'Holocauste à Berlin en soumettant un projet qui entendait faire de chaque visiteur le « coauteur » du

6 On trouvera ces documents réunis dans l'ouvrage d'Ute Heimrod, Günter Schlusche et Horst Sefers, *Der Denkmaltreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Dokumentation, Berlin, 1999.

7 Gerhard Schröder en novembre 1998. Cité d'après Claus Leggewie et Erik Meyer, « Collecting Today for Tomorrow. Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des "11. Septembers" », dans Astrid Erll et Ansgar Nünning (éd.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin, 2004, p. 277-295, ici p. 279.

8 Sur l'art des monuments de Gerz, voir Hermann Pfützte, « Die Kunst "entkunstet". Über Jochen Gerz », dans *id.*, *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, Berlin, 2005, p. 110-125, ici p. 113.

message délivré par le monument. En pénétrant dans son installation, le visiteur devait trouver des réponses à la question « Pourquoi est-ce arrivé ? » projetée à 16 mètres de hauteur en 39 langues sur 39 mâts lumineux, et les graver ensuite sur une plaque de béton de l’Arsenal. L’artiste Horst Hoheisel devait présenter quant à lui un projet encore plus « radical », en soumettant au jury une proposition intitulée *Zermahlene Geschichte* (« L’histoire mise en poudre »). Ce projet prévoyait de détruire la porte de Brandebourg, d’en broyer les éléments et de disperser la poudre ainsi obtenue sur le site du Mémorial.

« Le lieu reste en friche. Tous les cinq ou dix ans, mille artistes se rencontrent de nouveau dans cet endroit vide de Berlin et se demandent à quoi le monument pourrait ressembler. L’œuvre d’art serait le concours artistique permanent, sans réalisation de tel ou tel projet particulier. De cette façon, on pourrait ancrer dans la mémoire culturelle des Allemands, pendant bien plus longtemps qu’un ou deux siècles, la réflexion sur ce lieu dédié à l’Holocauste, sans construire aucun monument⁹. »

L’objectif de ces deux propositions – et la raison expliquant qu’elles soient d’une importance cruciale pour le sujet dont je traite –, c’est l’« inachèvement durable » dont elles se réclament et – comme un effet d’annonce particulièrement manifeste dans le projet de Hoheisel – leur plaidoyer contre la monumentalité. La proposition de Gerz implique en outre autre chose, dont il sera également question ici lorsque je présenterai mon exemple de monument virtuel : son projet requiert la participation active du spectateur ou du visiteur, de sorte que celui-ci ne saurait demeurer dans une attitude de pure consommation ni se contenter d’être là par devoir. Dans ces deux exemples, l’instabilité aiguë et le caractère processuel de la confrontation individuelle avec l’Holocauste, ainsi que l’incitation à réfléchir et à communiquer par soi-même, revêtent, en tant que facteurs de transformation, une importance singulière à mes yeux. J’y reviendrai ultérieurement.

L’absence d’élément monumental, voire la destruction de tout élément de cet ordre, peut s’énoncer à titre de question essentielle : les monuments de grandes dimensions, construits en dur, ont-ils ou non un sens en tant que médiums de représentation de la catastrophe de l’Holocauste ? Dans la polémique autour du mémorial de Berlin aussi, comme on l’a brièvement mentionné plus haut, des voix n’ont cessé de se faire entendre, qui soutenaient qu’un monument ou un mémorial ne pouvait représenter une forme adéquate de remémoration à l’époque moderne, étant donné premièrement que dans leur obsolescence, sa « forme médiale » et sa matérialité statique apparaissent plutôt comme des vestiges du XIX^e siècle et parce que, deuxièmement, aucun art esthétique ni abstrait

9 Horst Hoheisel, « Aschrottbrunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandenburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche », dans Nicolas Berg, Jess Jochimsen et Bernd Stiegler (éd.), *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, Munich, 1996, p. 253-267, ici p. 261.

ne saurait appréhender l'événement insaisissable de l'Holocauste. Un monument, déclarait par exemple à cet égard Salomon Korn, doit nécessairement rester muet, car « les pierres ne parlent pas d'elles-mêmes – [...] il faut d'abord qu'on les fasse parler¹⁰ ». Quand la violence du crime plonge déjà l'être humain dans une stupéfaction muette, comment l'art symbolique, de la matière morte, pourrait-il a fortiori exhorter à une parole vivante ?

L'absence de monumentalité – telle est la conclusion qui se laisserait en effet tirer à l'inverse – pourrait en revanche inciter à l'activité individuelle et au dialogue. À cette fin, on ne misera pas sur une contemplation muette, sur la consommation, mais on exigera un effort actif de « penser ensemble » et de participation. Au lieu de bétonner, à titre de « geste définitif¹¹ », le souvenir de l'Holocauste dans un mémorial statique, les anti-monuments à la Gerz ou à la Hoheisel, qui sont aussi, notamment par les idées de destruction qu'ils véhiculent, matière à provocation, impliquent une composante active et soulèvent donc de façon magistrale la question de leur adéquation et de leur capacité d'avenir en tant que lieux de mémoire.

Dans le dispositif du monument finalement réalisé, le mémorial d'Eisenman et Serra, est d'ailleurs venue s'ajouter une autre consigne : le fait d'arpenter en marchant le champ de stèles doit rendre l'Holocauste « perceptible après coup », dans la mesure où le visiteur peut éprouver par association un peu de l'ampleur et de l'angoissante monstruosité de l'Holocauste. Le projet de monument élaboré par Eisenman présuppose donc lui aussi l'activité effective du visiteur, l'arpentage du mémorial. En tant que sentier individuel de randonnée à travers l'histoire, le monument est appelé à être une « part active de Berlin [...], où des gens font des expériences : par rapport au passé dans le présent [...]. Sinon, les gens ne font qu'être assis là, comme dans un parc d'attractions, Disneyworld, sans option d'aucune réaction individuelle¹² ».

La culture mémorielle dans les nouveaux médiums numériques

Outre le changement de génération et le passage du souvenir direct à une forme de mémoire nécessairement médiatisée, ce basculement d'époque dans l'évocation culturelle de l'Holocauste signalé plus haut par Jan Assmann se mesure également à la mutation des médiums et, plus spécialement, à l'avènement des médiums numériques et interactifs. Colonisant tous les secteurs de la vie publique et privée, ceux-ci se sont également emparés en effet de thèmes aussi « épineux » et sensibles que l'Holocauste, comme le montrent les nouvelles

10 Salomon Korn, *Geteilte Erinnerung. Beiträge zur „deutsch-jüdischen“ Gegenwart*, Berlin, 1999, p. 177.

11 Micha Brumlik, « „Die Kunst des Gedenkens“. Paradoxie aller Ästhetik: Jedes Mahnmal muß an der Nicht-darstellbarkeit des Holocaust scheitern », dans *Die Tageszeitung*, 1^{er} avril 1995.

12 Peter Eisenman, « Die Architektur muß zerstören, um aufzufallen », dans *Der Tagesspiegel*, 21 juin 1998.

formes de culture mémorielle qui apparaissent presque chaque jour sur le Web 2.0 – depuis les témoignages en vidéo numérique de survivants des camps, les offres pédagogiques d'*e-learning* en histoire et les visites virtuelles de musées et de sites commémoratifs, le procès Eichmann en vidéo sur YouTube et l'application pour iPhone signalant les *Stolpersteine* (les «pierres à trébucher») de l'artiste colonais Gunter Demnig, petites stèles commémoratives disposées devant les habitations occupées autrefois par les victimes de la barbarie nazie, jusqu'à la vidéo *Dancing Auschwitz* postée sur YouTube ou aux amitiés virtuelles avec des victimes de l'Holocauste sur Facebook, tel est l'éventail des possibilités pratiquement illimitées du traitement de ce sujet à l'âge du World Wide Web. Cela étant, il convient bien entendu de faire le partage entre des projets à visée clairement pédagogique, lancés en règle générale par des institutions, et des réalisations qu'on peut qualifier d'artistiques. Se présentant comme une sorte de «performance mémorielle», l'exemple que je vais exposer ici, le profil Facebook d'une victime de l'Holocauste, est à situer entre ces deux catégories, comme je le montrerai.

Pour commencer, il semble clair que les nouveaux formats d'évocation du passé sur le Net s'adressent en priorité à la jeune génération rompue à l'usage des moyens de communication électroniques modernes, voire aux *digital-natives* aujourd'hui actifs, et qu'ils soulèvent donc exactement le problème dont nous avons déjà parlé, lequel culmine dans la question de savoir comment une transmission pourra s'opérer à l'avenir. Au fur et à mesure que s'accroît la distance temporelle et émotionnelle avec l'événement historique et que se fait plus imminente la disparition de la génération des témoins directs, on voit non seulement leurs souvenirs vivants, individuels pâlir et s'effacer, mais aussi l'immédiateté des lieux historiques authentiques s'éloigner, ce qui explique qu'au cours de ces dernières années – le mémorial de l'Holocauste à Berlin en fournit encore une fois un exemple – on ait construit des lieux commémoratifs, des monuments, des musées, en leur assignant une mission auratique et artistique en rapport avec les faits. Nous faut-il néanmoins craindre aujourd'hui que demain déjà, après-demain peut-être, plus personne n'aille les visiter? L'espace virtuel, Internet sont-ils désormais ce lieu «où l'on va volontiers»?

Mais l'évocation du souvenir par les voies numériques n'est pas non plus une chose qui va de soi. Des critiques ne cessent de se faire entendre haut et fort pour remettre en cause la «relance» de l'Holocauste à travers les moyens de communication et les médias numériques, en la jugeant esthétiquement répugnante et moralement discutable, ce qui revient à douter de son adéquation ou de sa convenance. Des discours empreints d'émotion éclosent à nouveau sur la représentabilité de l'Holocauste et sur les limites de sa représentation indirecte dans les formats culturels désormais en usage. On y perçoit même la crainte que les nouveaux médiums puissent en quelque sorte assimiler les anciens et que cette idée de passage d'une époque à une autre soit également synonyme d'une situation de seuil, où les récits établis et transmis depuis des décennies pourraient être, tout comme les médiums de la culture du souvenir, la proie d'une

«rage de modernisation» généralisée. Même si cette attitude témoigne incontestablement d'une dramatisation apocalyptique exagérée et que je privilégie, comme je l'ai déjà dit, le modèle de la transformation sur celui de l'assimilation, on ne saurait pourtant faire l'économie d'un examen critique quand on assiste à la transposition des biographies des victimes, des témoignages et des lieux de commémoration de l'Holocauste dans les nouveaux médiums, lesquels sont principalement voués au divertissement et à la communication de tous les jours.

S'il l'on doit prendre pour étalon du «succès» de tel monument ou de tel autre médium culturel de remémoration l'entretien du souvenir de l'Holocauste et la transmission d'une conscience historique, les formats numériques offrent alors une nouvelle possibilité de réception. En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement de maintenir le passé en éveil, mais de le rendre effectivement vivant, compréhensible et immédiatement accessible à l'expérience. Parmi les possibilités d'activité, de communication et de participation que j'ai déjà signalées plus haut en évoquant les projets avant-gardistes pour le mémorial de Berlin, j'en arrive maintenant à mon exemple de monument virtuel sur Facebook.

Le profil Facebook de Henio Zytomirski en tant que monument virtuel

«Facebook helps you connect and share with people in your life.» Tel est le slogan sans équivoque qui s'affiche sur la page d'accueil de Facebook et il révèle bien de quoi il s'agit fondamentalement : d'entretien de contacts, d'échange d'informations, de *Networking*. Mais qu'est-ce que ces activités spécifiques ont à faire avec la symbolique d'un monument virtuel, qu'ont-elles à voir avec la mémoire historique ?

À première vue, le réseau social Facebook semble effectivement ne pas compter parmi les médiums auxquels incomberaient *per se* le traitement et la représentation de thèmes relevant du passé. Si l'on considère pourtant Facebook non seulement comme un médium de communication, mais aussi comme une plateforme d'exposition et, en sa qualité de médium de la mise en scène de soi, comme un profil représentatif, la configuration médiale à laquelle je m'intéresse ici devient aussitôt plus claire. Le fait que, en outre, avoir un profil sur Facebook ne soit pas uniquement réservé aux personnes réelles, mais que des firmes, des marques de produits, des institutions, sans même parler des personnages fictifs et des célébrités inventées de toutes pièces, peuvent également en avoir un, non seulement atteste un élargissement de l'activité sociale du réseau à certains aspects d'ordre public, voire populaire, mais permet aussi l'adaptation d'un profil pour en faire un «objet d'exposition» et – sous certaines conditions que je mettrai en évidence – un monument. Une telle interprétation s'appuie en l'espèce sur l'existence de maints profils de personnes défuntées – parmi lesquelles se trouvent aussi des victimes d'actes de violence –, dont la mort est évoquée ou commémorée sur leur page Facebook.

Pour autant, la fonction de monument n'est pas toujours voulue. Au-delà du profil d'une victime de l'Holocauste dont il sera question ici, on constate qu'il est extrêmement difficile, même une fois que le détenteur d'un profil Facebook est mort, de faire disparaître son existence virtuelle du réseau social. Cette circonstance révèle un premier aspect de la localisation éventuellement problématique d'une commémoration de l'Holocauste sur Facebook et soulève la question de la congruence de ce médium, car on peut parfaitement voir, dans cette difficulté de supprimer un profil, la preuve d'un sens amoral des affaires. D'un autre côté, par cette perpétuation de l'existence virtuelle, c'est aussi le souvenir du défunt qui est tenu en éveil et gardé vif – tant que le profil continue d'être entretenu par des amis ou des proches; il peut même arriver que ce profil soit très explicitement configuré pour servir de monument numérique et il transcende alors l'espace et le temps, à l'instar des « lieux de mémoire » de Nora. Le profil Facebook de Henio Zytomirski, un jeune garçon polonais victime de l'Holocauste, satisfait à ces deux possibilités.

La création du profil Facebook de Henio Zytomirski a permis d'assister, il y a quelques années, à la mise en ligne de l'une des toutes dernières transformations médiales de la commémoration de l'Holocauste. C'est en 2009 que le profil de Henio Zytomirski a été lancé sur le réseau social, où il a rejoint celui de certaines victimes fameuses comme Anne Frank. Zytomirski, nous apprend son mandat d'arrêt, est né en 1933 à Lublin, en Pologne, et a été assassiné en 1942 dans le camp d'extermination nazi de Maidanek. Sur son profil Facebook, sa brève existence s'est figée à l'âge de six ans.

Jusqu'à l'été 2010 – le profil a été ensuite éteint par son créateur, l'historien polonais Piotr Brozek, en tant que profil actif du moins, auquel a été substituée une simple page commémorative –, quiconque contractait d'un clic de souris une amitié avec Henio en visitant son profil sur Facebook pouvait partager la vie et les pensées jusqu'alors insouciantes d'un petit garçon polonais de six ans dans les années 1930. Sur son mur étaient épinglées les photos de sa famille et d'une enfance heureuse; sur les pages de l'album personnel de Henio se rassemblaient par ailleurs les nouvelles que ses amis Facebook lui avaient postées du monde entier.

Alors que l'utilisateur moyen de Facebook peut en général faire état d'environ 75 amis, Henio avait atteint en quelques mois la barre des 5 000 amis, au-delà de laquelle un profil est promu par Facebook au rang de page fan. Brozek avait cependant anticipé le franchissement de ce seuil en établissant d'avance que le profil de Henio serait effacé au moment où il dépasserait le chiffre de 5 000 amis. Mais jusque-là, ce n'était pas seulement ce nombre d'amis qui était plus que remarquable pour un garçon de six ans, mais aussi leur internationalité, ce qui signale, outre l'attention globale et la popularité suscitées par son profil, un gain supplémentaire de communication interculturelle – un facteur qui n'est pas sans importance pour l'avenir de la remémoration de l'Holocauste. Aux photos, aux cartes et aux messages postés sur la page Facebook de Henio se sont ajoutés au

bout de quelque temps des forums de discussion très animés, ainsi que des pages fans externes, dont les contenus allaient de témoignages positifs – parmi lesquels certains manifestés par le bouton « J’aime » (*Like-Button*), d’un usage certainement douteux dans ce contexte – jusqu’aux insultes caractérisées émanant des milieux d’extrême droite. Les questions à Henio ne recevaient pas immédiatement de réponse « personnelle » du garçon, Brozek n’y répondant qu’au bout d’un certain délai, de sorte que la communication ainsi établie aboutissait par décalage ou transposition à un dialogue sur Henio, et non avec lui.

L’arrière-plan sur lequel le profil a vu le jour ne se révèle à l’usager de Facebook que si celui-ci se livre à quelques recherches. Un lien du profil de Henio le menait à la page d’accueil de l’association culturelle *Grodzka-Tor – Teatr NN* de la ville polonaise de Lublin, qui est en même temps l’endroit où Henio a vécu et, aujourd’hui, le lieu où une exposition déroule son histoire. Pour le projet *Le Grand Livre de la ville*, qui a pris forme en 1998 et documente l’histoire juive de Lublin, c’est d’ailleurs la cousine du garçon qui a fourni les documents d’état civil et les photos de la famille Zytomirski. Depuis 2005, le centre culturel mène chaque année une action intitulée *Letters to Henio*. Tous les ans désormais, le 19 avril, date à laquelle la Pologne commémore le soulèvement du ghetto de Varsovie, des habitants de Lublin écrivent des lettres au jeune Henio, qui sont ensuite exposées – épinglées sur un vrai mur de la maison de la culture. Dans un premier temps, l’historien Brozek avait lui-même rendu compte et procédé à l’archivage de ces lettres en ligne, avant de créer finalement le mur virtuel et le profil Facebook. Ainsi la « renaissance virtuelle » de Henio a-t-elle pu être transformée en figure mémorable et en signal de rappel sur Facebook.

Deux facteurs, dont j’ai établi tout à l’heure, en prenant l’exemple de la culture des monuments, qu’ils étaient essentiels à convertir les médiums culturels en vecteurs de mémoire de l’avenir, s’appliquent particulièrement bien au profil Facebook de Henio Zytomirski : l’activité et la participation requises de tout visiteur, ainsi que la communication des contenus de son profil. C’est sous la forme d’un acte performatif que les amis de Henio s’inscrivent sur sa page commémorative, répondent aux questions que Brozek leur adresse à la place du garçon et l’interrogent en retour. Les rôles de producteurs et de consommateurs se confondent, le statut ou la fonction d’auteur s’accroît en progression géométrique et permet l’interactivité et l’accès actif, direct au thème en question. J’observe ici une ressemblance ou, disons mieux, la transformation numérique des propriétés qui étaient déjà celles du projet de Jochen Gerz évoqué plus haut pour le mémorial de l’Holocauste à Berlin.

À travers sa renaissance numérique, l’histoire de Henio Zytomirski prend en outre une forme matérialisée, elle devient visible. Même si la matérialité sur Internet est une variable problématique, l’album de photos revêt dans le cas de Facebook une importance particulière en tant que signe mémoriel visualisé. À travers les images, le garçon victime de l’Holocauste ne se dote pas seulement d’un visage et d’une identité, il se coule en outre, en tant que médium du

souvenir, dans une matrice. Ce n'est qu'à travers l'album de photos, composante obligée et en même temps relativement essentielle de l'identité Facebook – dans l'esprit de cette « mentalité de mise en scène de soi et de gestion de son image¹³ » propre à ce médium –, que l'histoire et la personne de Henio deviennent au bout du compte visibles et identifiables. La « trace visuelle » qui se dépose par les séries de photos, qu'elles soient chronologiques ou diachroniques, permet de déduire certains éléments de la biographie du jeune garçon et d'en faire émerger des cohérences de sens qui s'ouvrent à une interprétation prenant valeur de vecteur culturel du souvenir. La photo ou l'album de photos, qui en est la forme augmentée, dans la combinaison des informations livrées par l'image d'une part et par sa légende de l'autre, est un « médium particulièrement efficace de la mémoire individuelle¹⁴ » et un important « stabilisateur de l'évocation du passé¹⁵ ». En créant l'album photo sur la page du profil Facebook de Henio, Brozek a ouvert une banque d'images et de données et, en rédigeant les récits de fiction qui s'y rapportent, il a établi un exposé de l'histoire de Henio Zytomirski qui dépasse amplement les quelques années de sa brève existence. Fonctionnant comme une mémoire électronique, l'album de photos réunit d'un seul coup les deux fonctions de conservation et de stockage et peut donc être utilisé de façon pertinente comme lieu de mémoire, à condition toutefois que les images soient à leur tour revêtues de sens, c'est-à-dire commentées et inscrites dans un contexte narratif.

Les signes visuels et les photographies ont une importance culturelle particulière à notre époque si marquée par l'image et par les nouveaux médiums de communication. Pour ce qui est de l'histoire déjà ancienne de l'Holocauste, ils jouent en outre un rôle essentiel de « sésame », en particulier pour la jeune génération, celle-ci percevant en effet l'histoire à travers son illustration et un « fonds non classé d'images [...] saisies en passant dans son environnement à l'occidentale, modelé par les mass media¹⁶ ». Mais il se peut assurément aussi qu'on ait tort de vouloir faire remonter, dans sa nouveauté et son originalité, le processus de transmission de l'histoire par des supports visuels à l'avènement des nouveaux médiums numériques. Il y a déjà longtemps que les sites commémoratifs et les musées travaillent avec des documents photographiques (et même principalement avec eux) et présentent des expositions autour des biographies personnalisées de telle ou telle victime de l'Holocauste. Grâce aux nouvelles possibilités offertes par la technique, ces biographies se laissent transposer désormais dans les nouveaux supports numériques, où elles adoptent des formes de représenta-

13 Sur la « gestion de soi » sur Facebook, voir entre autres Ramón Reichert, *Amateure im Netz*, Bielefeld, 2008.

14 Leggewie/Meyer, 2004 (note 7), p. 278.

15 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999], Munich, 2^e édition, 2006, p. 249.

16 Aleida Assmann et Juliane Brauer, « Bilder, Gefühle, Erwartungen. Über die emotionale Dimension von Gedenkstätten und den Umgang von Jugendlichen mit dem Holocaust », dans *Geschichte und Gesellschaft*, t. 37, Göttingen, 2011, p. 72-103, ici p. 88.

tion qui correspondent aux habitudes de la génération de leurs jeunes usagers. En même temps, l'iconisation des victimes dans ces nouveaux formats visuels spécifiques est le produit d'une évolution culturelle visant à une efficacité maximale sur le grand public et obéissant à une économie de l'attention. L'attention y est mise en jeu en tant que nouvelle valeur, sur laquelle les produits de la culture commémorative s'orientent à leur tour. J'ai déjà signalé plus haut le critère, dont on entend également ici l'écho, de l'attention et de la rentabilité des sites commémoratifs et des musées de l'Holocauste, et la formule de Schröder parlant d'« un lieu où l'on va volontiers » ne fait d'ailleurs que proclamer cette prérogative des lieux culturels du souvenir. Dans le cas du profil Facebook de Henio Zytomirski, on peut déduire qu'il se transforme lui aussi en un « produit assujéti à une économie de l'attention » dans un médium grand public de communication d'événements. On peut supposer que Brozek a d'ailleurs voulu agir contre une telle confiscation en faisant disparaître le profil de Henio en octobre 2010. Dans l'existence virtuelle de son cousin Henio Zytomirski, Neta Avidar voyait en tout cas le contraire absolu d'une culture de l'attention et du vedettariat : un symbole de calme et de recueillement, et donc une connotation tout à fait identique à celle qu'on attribue aux monuments et aux mémoriaux traditionnels de l'Holocauste. « Cela apporte du calme dans ce monde, parce qu'il ne peut pas répondre. Il est le jeune garçon qui ne peut pas répondre parce qu'il a été assassiné. Les gens lui parlent et lui envoient des messages, mais Henio est le symbole du silence d'un monde que l'Holocauste a détruit¹⁷. »

Après l'extinction de la page interactive du profil de Henio Zytomirski, c'est-à-dire la disparition de cette page où ses amis pouvaient communiquer de façon active avec lui, plusieurs pages commémoratives sont encore disponibles aujourd'hui sur le Net. Outre celles de l'association culturelle *Grodzka-Tor – Teatr NN* de Lublin, les anciens cercles d'amis ont également mis leurs pages en lien avec ce projet. Même si c'est à proprement parler Facebook qui garde la haute main sur ces pages, elles fonctionnent tout de même très clairement comme un monument virtuel. Les traces laissées par Henio Zytomirski, sa vie et son destin n'ont d'ailleurs pas disparu au moment où la performance s'est achevée ou devenait invisible, bien au contraire. Le processus actif d'évocation du passé a beau s'être terminé en effet depuis longtemps et le monument avoir déjà modifié sa forme primitive, on peut toujours consulter virtuellement les pages commémoratives consacrées à Henio et découvrir aujourd'hui comme hier, au prix de quelques recherches sur la Toile, le contexte dans lequel ce projet a vu le jour.

Si l'historien Piotr Brozek a misé, pour créer son monument, sur un médium interactif du Net, cela me paraît un choix non seulement avisé, mais tout simplement indispensable à l'avenir de la remémoration de l'Holocauste. C'est

17 Neta Avidar cité d'après *3sat Kulturzeit* du 8 mars 2010.

aussi – du point de vue de la transformation des médiums de communication – un processus logique et conforme au tournant qui s’est opéré dans ce domaine. Brozek détache l’exposition de son contexte de représentation analogique, de sa muséalité, pour la faire basculer dans le monde numérique et vivant d’Internet. En sa qualité de dispositif interactif, le projet ne se contente pas de numériser l’exposition, il procède de même pour les réactions des visiteurs. Ceux-ci n’envoient plus leurs « lettres à Henio » à une adresse postale inconnue, mais, sous forme de messages électroniques, à l’adresse IP de Henio ou, par délégation, à celle de Brozek. Ce ne sont donc plus les lettres manuscrites ni les photos jaunies épinglées sur un écran matériel, mais des messages et des images numérisées disposées sur le mur de Facebook qui forment l’élément constitutif de la représentation médiale de l’Holocauste.

Le monument en débat – Internet et Facebook, lieux de mémoire de l’avenir ?

« Celui qui voudrait façonner les souvenirs collectifs de l’avenir devrait chercher à obtenir les droits d’exploiter les monuments, les musées et les médiums historiques dans le monde virtuel de Second Life et de ses concurrents¹⁸. »

Qu’en est-il alors de l’avenir de la mémoire de l’Holocauste ? Devons-nous partir de l’hypothèse que, avec le changement de génération et la transformation des médiums, c’est aussi notre façon d’évoquer le passé qui se modifie ? S’agit-il en l’espèce de processus de transformation « normaux » ou nous lançons-nous au contraire sur de toutes nouvelles voies, en direction d’une culture mémorielle 2.0 bientôt dominante ? Une possible source d’inquiétude est en premier lieu selon moi le diktat de l’attention et de la popularité qui s’immisce de plus en plus fortement dans les processus de commémoration culturelle. Les institutions établies et vouées par tradition à l’évocation du passé comme les musées, les lieux commémoratifs ou les monuments artistiques sont-elles effectivement obligées de transplanter leurs objets d’exposition dans l’espace virtuel pour que ceux-ci puissent encore être perçus et mieux se vendre ? Doivent-ils posséder en outre un caractère novateur, artistique et performatif s’ils veulent exister ou tenir le choc par rapport à d’autres offres interactives ? Quand il s’agit en particulier d’un thème aussi délicat que celui du passé allemand, la question reste brûlante de savoir ce que peuvent être des formes d’approche et des représentations « adéquates » et où s’arrête le supposé « bon goût ».

18 Wulf Kansteiner, « Alternative Welten und erfundene Gemeinschaften: Geschichtsbewusstsein im Zeitalter interaktiver Medien », dans Erik Meyer (éd.), *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*, Francfort-sur-le-Main, 2009, p. 29-55, ici p. 49.

«Une représentation de l'horreur, si tant est seulement qu'on puisse la produire, a essentiellement à voir avec le constat que nous sommes en définitive incapables de nous faire aucune image de ce qui s'est passé. C'est un type de réflexion que je dénie d'emblée à ce profil¹⁹.» Dans les débats autour des modes virtuels ou numériques d'évocation du passé comme Facebook, l'association des procédures de communication quotidienne sur Internet et de la commémoration de l'Holocauste est souvent appréhendée comme un problème : est-elle susceptible de fonder un sens et, surtout, moralement appropriée ? Mirjam Wenzel du Musée juif de Berlin se montre sceptique envers cette forme de culture mémorielle, parce que « cela se mélange d'une certaine façon avec l'usage ordinaire qui est fait de Facebook, à savoir celui d'un réseau social où l'on s'échange des informations entre amis à qui l'on poste de petites choses²⁰ ». Mais qu'y a-t-il exactement d'inadéquat à implanter en passant des récits, des images et des fichiers rappelant le passé dans le « nouvel environnement » de la jeune génération, le World Wide Web ? Dans la discussion sur l'avenir de la mémoire, ne s'agit-il pas justement aujourd'hui d'adapter la remémoration historique aux conditions et à la réalité inéluctables du présent et de ses acteurs et de faire de la confrontation avec l'Holocauste un élément qui s'inscrirait naturellement dans notre vie quotidienne ?

La transformation médiale de la culture mémorielle, culture dont les médiums virtuels et numériques sont depuis longtemps partie intégrante, est une chose communément admise et même les représentants des formes traditionnelles d'évocation du passé ne cessent d'ailleurs de la souligner. Au mémorial israélien de Yad Vashem par exemple, on procède depuis longtemps à la numérisation des documents historiques et des profils de victimes. Détenant la plus vaste collection au monde d'éléments biographiques sur les victimes de l'Holocauste, également disponible sous la forme d'une banque de données numérique délivrant ses *Pages of Testimony*, le mémorial de Jérusalem peut être tenu, en toute légitimité, pour le précurseur conceptuel de maints nouveaux formats lancés sur le Net. À travers un slogan qui affiche sa volonté de recourir de plus en plus fortement aux moyens modernes multimédias pour transmettre l'histoire de l'Holocauste, en incorporant les technologies les plus avancées, ce dispositif ouvre une voie vers l'avènement d'une culture mémorielle de type 2.0. Des propos comme ceux de Mme Wenzel font cependant apparaître que la volonté d'innovation ne va pas sans soulever de problèmes, a fortiori dans le cas de propositions qui ne sont pas en priorité de nature didactique, mais artistique, surtout quand on fait valoir un soupçon – impossible à écarter totalement, il faut bien l'admettre – de trivialité et le risque d'un produit formaté à des fins d'auto-promotion et de mise en scène de soi.

19 Mirjam Wenzel, citée d'après *3sat Kulturzeit* du 8 mars 2010.

20 *Ibid.*

Alors que les moyens traditionnels d'évocation du passé – tels, au premier chef, les monuments – visent la durée, la sauvegarde et la conservation, Internet et ses médiums ont au contraire pour propriété saillante que les informations y sont fugitives, que les images et les textes, simples traces électroniques, se perdent et que les contenus ne sont que trop vite recouverts, avec leur contexte, par d'autres contenus et sortent aussitôt du champ de vision. Le fameux « soupçon de trivialité²¹ » qui s'attache à toute culture populaire ne résiste guère à l'exigence de nouveauté. Cela peut devenir un problème quand il s'agit de la transmission d'un sujet aussi délicat que l'Holocauste, si l'on considère en outre que les droits d'auteur ne sont pas protégés sur Internet ou qu'il n'est pas toujours aisé, du moins, de les identifier sans équivoque et que les instances de contrôle y font largement défaut. Ainsi les victimes, leurs histoires et leurs documents circulent-ils librement sur le Net et ne se laissent-ils pas configurer en une forme stable dont le message transcenderait l'espace et le temps. Sans parler du risque d'usage abusif, dont les possibilités du réseau multiplient fortement la probabilité.

Je suis pourtant d'avis qu'il vaut la peine de réfléchir à de nouveaux moyens de transmettre l'histoire, non qu'il n'y aurait plus rien à « gagner » à le faire de façon traditionnelle, mais parce que s'offrent, dans notre champ d'expérience visuel et numérique, des possibilités totalement inédites qui peuvent compléter de manière intelligente et adéquate les formes traditionnelles d'évocation du passé. La jeune génération à qui s'adresse la transmission de l'histoire choisit déjà aujourd'hui de tout autres voies d'accès à des thèmes qui avaient plutôt été représentés jusqu'ici par des médiums traditionnels. Aussi ne pourrions-nous probablement pas empêcher que le monde virtuel d'Internet ne devienne à son tour le vecteur d'une mémoire culturelle de l'Holocauste et que ses formats ne comptent à l'avenir parmi les signes visibles et les monuments de l'Holocauste – au sens d'une exhortation à réfléchir. « À travers cette forme à la première personne, nous voulions que l'histoire puisse être éprouvée de façon vivante et amener les gens à réfléchir à cette époque²². »

Il semble cependant que la frontière entre la tentative de rendre le souvenir de l'Holocauste sensible et accessible à un large public et la vulgaire exhibition d'un destin humain dans cet espace public justement privé de toute protection soit plus ténue, en raison même de leurs propriétés, dans les médiums virtuels que dans les formats traditionnels. Changeantes et tournées vers le divertissement, les qualités de Facebook n'offrent guère de garantie de stabilité. Néanmoins, dès qu'on leur prête une connotation de non-monument ou d'anti-monument, les possibilités de connexion offertes par Facebook et en particu-

21 Erik Meyer, « Problematische Popularität? Erinnerungskultur, Medienwandel und Aufmerksamkeitsökonomie », dans Barbara Korte et Sylvia Palatschek (éd.), *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld, 2009, p. 267-289, ici p. 273.

22 Avidar, 2012 (note 17).

lier par le monument virtuel à Henio Zytomirski deviennent immédiatement flagrantes.

Les possibilités spécifiques d'un monument virtuel érigé sur Facebook tiennent à l'accessibilité plus grande, parce que plus commode et localisée dans l'environnement qui est celui de notre monde d'aujourd'hui, et à l'intégration active du visiteur (de pages Web) grâce à une expérience et une participation vivantes, interactives. Encore une fois, ce sont exactement les propriétés que j'ai placées tout à l'heure au fondement du mémorial de l'Holocauste à Berlin et qui continueront d'être déterminantes pour une culture mémorielle tournée vers l'avenir. L'actualisation plus ou moins facile, immédiate des contenus, ainsi que la possibilité d'une processualisation et d'une décentralisation de la culture mémorielle sont d'autres avantages auxquels le monument classique, par sa prétention à « durer toujours », ne saurait satisfaire de la même façon que ses pendants virtuels.

Les monuments virtuels de l'Holocauste sont-ils donc les lieux de mémoire de l'avenir? « On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus²³. » Si l'on en croit le modèle d'histoire de la mémoire élaboré par Pierre Nora, notre société contemporaine, conditionnée par l'« accélération » de l'histoire, la « déritualisation de notre monde²⁴ », par le changement de génération et par les déplacements d'intérêts, se trouve à un stade de transition où les liens au passé, facteur de stabilisation des groupes, des nations et des identités, se dénouent peu à peu et où se manifeste par conséquent un besoin croissant de nouveaux lieux de mémoire ancrés dans le souvenir collectif. Orienté dans cette direction, Internet remplit exactement cette fonction, dans la mesure où ses qualités d'espace social de communication et d'expérience en font un lieu symbolique de mémoire, où des références au passé peuvent être transmises et des interprétations de l'histoire être débattues sans être soumises à l'autorité supérieure des commissaires, des pédagogues et des artistes.

Plutôt qu'un lieu de mémoire au sens classique, dans le triple accord d'une forme matérielle, d'une forme symbolique et d'une fonction, Facebook se présente donc avec évidence selon moi comme un « espace d'action », puisqu'il fournit des instructions et offre des possibilités de faire acte de commémoration et qu'il s'inscrit, en tant que geste social, dans notre espace quotidien. Masse commune d'idées et d'informations par principe ouverte, la page-monument virtuelle de Henio Zytomirski, qui se laisse configurer et permet d'agir sur un mode interactif, propose un lieu de rencontre et de communication que devraient également offrir, dans le meilleur des cas, les monuments de pierre et autres mémoriaux de l'Holocauste. Même si les médiums numériques en général et Facebook en particulier ne sont pas des supports de

23 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans *id.*, *Les lieux de mémoire*, t. 1, Paris, 1984, p. XV-XLII, ici p. XVII.

24 *Ibid.*, p. XVIII et XXIV.

mémoire au sens traditionnel, ils fonctionnent néanmoins en tant que tels, dans la mesure où ils représentent une « occasion potentielle d'évoquer le passé » et déclenchent les processus de la mémoire. Ainsi peut-on, par un clic, se mettre en route pour un lieu où l'on va volontiers.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

II

**Le monument
à Vienne**



1 Lilly Panholzer et Laurenz Feinig, affiche de l'appel à contribution (date limite : 31 mars 2010) pour la transformation du monument à Lueger en un mémorial contre l'antisémitisme et le racisme

Introduction.

D'Aloïs Riegl à Che Guevara, de la valeur du monument au vandalisme, du monument partagé au monument « transformé »

Céline Trautmann-Waller

Le texte d'Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903)¹, constituait le préambule d'un projet de loi élaboré par l'historien d'art viennois dans le cadre de la Commission viennoise des monuments (Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale)². C'est certainement aujourd'hui l'un des écrits les plus célèbres sur la conservation du patrimoine et la définition du monument. Si les réflexions de Riegl s'inscrivent dans le cadre du débat européen de l'époque, elles portent aussi l'empreinte plus spécifique de l'engagement de leur auteur pour une définition supranationale du monument dans le contexte impérial de l'Autriche-Hongrie.

Un des axes centraux de l'analyse de Riegl était l'idée que quelque chose – en réalité presque toute chose, puisqu'il donne l'exemple d'un bout de papier – pouvait *devenir* un monument, au sens de témoignage d'une époque passée. C'est ce qui déterminait la distinction essentielle entre « monument intentionnel » (*gewolltes Denkmal*) et « monument non intentionnel » (*ungewolltes Denkmal*), débouchant à son tour sur deux groupes de valeurs : les « valeurs de contemporanéité » (*Gegenwartswerte*) et les « valeurs commémoratives » (*Erinnerungswerte*). Aux valeurs de contemporanéité appartient la valeur d'usage et la valeur artistique (relative) ; aux valeurs commémoratives, la valeur

-
- 1 Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne/Leipzig, 1903. Il existe deux traductions françaises du texte de Riegl : *Le Culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, Seuil, 1984 ; *Le Culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, traduit de l'allemand par Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003. Voir aussi l'article de Gabi Dolf-Bonekämper au début de ce volume. Je remercie l'Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) de Vienne qui m'a permis entre autre d'étudier la question des monuments en débat sur place lors d'un séjour d'étude en 2014.
 - 2 Le projet de loi pour la protection du patrimoine autrichien est publié dans le quotidien *Neue Freie Presse* en 1905, alors que Riegl est conservateur général depuis 1904 et a entrepris de réorganiser la Commission. Voir Ernst Bacher (éd.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Vienne/Cologne/Weimar, 1995.

historique et la valeur d'ancienneté, à laquelle Riegl accordait une importance particulière.

Pour Riegl, il ne s'agissait pas d'élaborer une théorie esthétique permettant de guider la création de nouveaux monuments. Il s'applique plutôt à décrire la transformation des monuments au cours du temps et à mettre en relief la valeur d'ancienneté, produite par la nostalgie caractéristique de l'homme moderne. On peut certes reconstruire les données théoriques qui ont conduit à cette conception du monument et de la conservation, mais on peut aussi s'intéresser aux monuments pour lesquels Riegl s'est engagé, aux choix concrets qui se posaient au conservateur et au restaurateur. Dans la restauration du portail de la cathédrale Saint-Étienne, la célèbre « porte des Géants » (*Riesentor*), fallait-il privilégier la conservation des éléments romans, gothiques, ou les deux³? Dans la rénovation de l'église paroissiale de Sankt Wolfgang au Salzkammergut en Autriche, fallait-il suivre l'avis des facteurs locaux et remplacer les fresques intérieures par de nouvelles peintures, ou décider que les premières, fruit d'une tentative originale de « baroquiser » l'église gothique, avaient valeur de monument, les nettoyer et les rafraîchir⁴? Dans la restauration du palais de Dioclétien à Split, fallait-il opérer une réduction du monument au palais antique ou conserver tous les ajouts datant du Moyen Âge et de l'époque moderne, en les considérant désormais comme partie intégrante du monument⁵?

L'esthétique de la ruine de Riegl et son idéal d'un monument partagé apparaissent alors moins comme une théorie que comme une manière de s'accommoder de – et d'accommoder tout court – un certain paysage culturel et artistique. C'est à ce titre que le texte de Riegl peut être envisagé en relation avec le contexte autrichien de l'époque, marqué par l'Empire finissant, les tentatives pour maintenir une identité supranationale, la fin de siècle, la redécouverte de l'héritage baroque. D'où une disposition particulière, qui articule le monument par rapport au temps, à la mémoire, à la disparition, et qui entretient une affinité avec une certaine angoisse actuelle, visible dans la tendance souvent dénoncée au « tout patrimoine » ou au « tout monument ». On peut néanmoins estimer que ces réflexions se sont révélées d'une indéniable fécondité : avec sa classification des monuments, complexe, subtile et dynamique, Riegl a contribué non seulement à toute une catégorisation dans le domaine du patrimoine, mais sans doute aussi, ne serait-ce qu'indirectement, à un jeu artistique avec l'idée et les

3 Voir Alois Riegl, « Das Riesentor zu St. Stephan », *Neue Freie Presse*, 1^{er} février 1902, p. 1-4.

4 Voir l'avis de Riegl sur la restauration de l'église paroissiale de Sankt Wolfgang, dans *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, t. 3, vol. 2, 1903, col. 221-222.

5 Voir Alois Riegl, « Bericht über eine zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diokletanischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung », dans *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, t. 3, vol. 2, 1903, col. 333-341.

formes canoniques du monument et à l'émergence de projets artistiques comme le « contre-monument », le « monument invisible », etc.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure la réflexion sur le monument reste aussi vive après 1945 et jusqu'à aujourd'hui en Autriche. Selon Georg Vasold, le monument en tant que tel n'est, depuis 1945, qu'assez peu reconnu en Autriche chez les historiens d'art comme un véritable problème scientifique ; c'est d'autant plus frappant que, de Rudolf von Eitelberger et Aloïs Riegl jusqu'à Julius von Schlosser et Hans Tietze, en passant par Max Dvořák⁶, presque tous les historiens d'art viennois ont produit des réflexions fondamentales sur ce sujet. L'étude de Vasold, « Le "Monument viennois aux victimes" et la dispute tenace autour de l'évocation du passé », tend à montrer que ce désintérêt est lié aux conflits que tel ou tel monument dévoile inévitablement et aux solutions précaires qu'il met en œuvre. Ainsi le monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (Wiener Opferdenkmal), inauguré en 1948, avait-il été conçu à l'origine comme « monument à ceux qui sont tombés dans la lutte contre le fascisme nazi et pour une Autriche libre et indépendante ». La question déterminante dans l'élaboration de ce monument était de savoir s'il fallait étendre la commémoration à ceux qui avaient perdu la vie entre 1934 et 1938, donc évoquer l'austrofascisme et l'associer au nazisme. Comme cela suscitait l'opposition du Parti populaire autrichien (ÖVP), on trouva une solution de compromis : éliminer du nom du monument toute référence au fascisme et au nazisme, et constituer en même temps, implicitement, l'ensemble des Autrichiens en victimes. Comme le montre Vasold, cette question reste décisive jusqu'à aujourd'hui dans la culture monumentale autrichienne – par exemple, dans le cas du Monument à la mémoire des exclus, des émigrés et des assassinés de l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Vienne, inauguré en 2008. Vasold reconstruit les raisons esthétique-politiques qui ont conduit à retenir pour le monument aux victimes de la fin des années 1940 le projet de Fritz Cremer (assisté de Wilhelm Schütte et Margarete Schütte-Lihotzky, le nom de cette dernière n'étant cité nulle part sur le monument) plutôt que celui de Fritz Wotruba, et à l'installer finalement non pas sur la Morzinplatz, où se trouvait la centrale de la Gestapo avant sa destruction au cours de la guerre, mais dans un lieu périphérique, le cimetière central de Vienne. Le monument viennois aux victimes était bien conçu comme un « monument de tous pour tous », selon les termes du maire de Vienne, et c'est sur cet arrière-plan que prend son sens l'iconographie de l'homme nu, retenue parce qu'en fin de compte elle convenait à tous.

À Vienne aussi, les années 1980 et 1990 furent marquées par différentes tentatives pour rappeler l'extermination des Juifs et par une certaine ferveur commémorative. Ces tentatives, qui s'articulent autour du couple coupable/victime,

6 Voir la thèse de Jonathan Blower, "The Monument Question in Late Habsburg Austria. A critical introduction to Max Dvořák's *Denkmalpflege*", The University of Edinburgh, 2012, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/8723> [accès vérifié en décembre 2021].

peuvent paraître étrangères aux réflexions de Riegl. C'est pourtant sur celles-ci que s'appuie Mechthild Widrich dans son étude des réalisations monumentales des années 1990 sur la Judenplatz, qui était le cœur de la vie juive aux XIII^e et XIV^e siècles avant l'expulsion des Juifs à la suite du pogrom de 1421. Elle y analyse les discussions très vives qu'ont suscitées d'abord le concours pour la réalisation du mémorial dédié aux victimes juives du régime nazi en Autriche (lancé en 1994), puis la question de savoir quel sort on allait réserver aux fondations de l'ancienne synagogue et à certaines parties de l'ancienne *bimah* (plateforme surélevée d'où était lue la Torah), mises au jour lors de fouilles préparatoires en août 1995. Se fondant sur la distinction rieglienne entre monument intentionnel et monument non intentionnel, elle montre la tension qui existe entre la synagogue en ruine, monument détruit qui appartient aux Juifs, et le projet de mémorial de la sculptrice britannique Rachel Whiteread, rapidement baptisé « la bibliothèque sans noms ». C'est à la lumière de cette tension qu'elle analyse la variété des intentions, les conflits d'intérêts et les transformations finalement opérées sur les vestiges archéologiques et dans la seconde proposition de l'artiste. Selon Widrich, la pérennité troublante des réflexions de Riegl apparaît également dans les analyses qu'il fait de l'« atmosphère » (*Stimmung*) et de son rôle dans la réception des monuments. Cette notion permet à Widrich de mettre en évidence combien, dans les années 1990 – où commémoration et canonisation de l'authenticité s'allient à un tournant postmoderne, ignorant l'importance que Riegl accordait à la connaissance –, la différence entre valeur historique et « atmosphère », établie par ce dernier, s'évanouit. En fin de compte, le site de l'ancienne synagogue, tel qu'il se présente, se réclame d'une authenticité historique qu'il ne peut en réalité incarner. Toutefois, la Judenplatz dans son ensemble – si on la perçoit à travers l'histoire juive, mais aussi à travers l'histoire politique et nationale autrichienne – est, selon Widrich, un lieu de mémoire dont la valeur réside précisément dans son caractère imparfait.

Margaret Olin, auteur d'une thèse importante sur Riegl et dont les travaux concernent entre autres les monuments⁷, s'intéresse, dans son article « Histoires de fantômes sous verre : le Musée juif de Vienne, 1996-2011 », aux scénographies successives tout à fait particulières du Musée juif de Vienne, ouvert en 1996 et rénové en 2011. Elle inscrit cette étude de cas dans une réflexion plus large sur l'évolution de la relation à la Shoah, à Vienne, entre les deux séjours qu'elle y a effectués en 1970 et en 1979-1980, sur les musées juifs en Europe et leurs tentatives pour incarner un « espace juif », et sur le recours de plus en plus fréquent dans les musées à des « réserves visibles ». De par la complexité du parcours des objets exposés (dans la plupart des cas, des biens saisis) et leur côté mortuaire, la « réserve visible » du Musée juif de Vienne lui paraît particulière-

7 Voir Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University Press, 1992; Robert S. Nelson et Margaret Olin (éd.), *Monuments and Memory, Made and Unmade*, University of Chicago Press, 2003.

ment peu apte à incarner un « espace juif », ou encore à rendre sensibles la perte et la disparition comme un manque. Par contraste, la rencontre fortuite avec des statues de plâtre de George Segal, exposées au café du palais Liechtenstein, tels des visiteurs virtuels en train de se délasser et de se sustenter, lui permet de comprendre et de mettre en évidence qu'une authentique représentation de la perte et de l'absence signifierait une visualisation de ce que les Juifs exterminés seraient devenus, de la forme qu'ils prendraient *aujourd'hui* parmi nous s'ils n'avaient pas été exterminés. En définitive, ni les hologrammes de la première scénographie, ni les installations multimédias de la deuxième ne parviennent à un tel résultat. De ces hologrammes, on retiendra surtout la destruction lors des travaux de rénovation du musée, qui suscita un tollé parce que, dans sa violence naïve, elle paraissait mimer l'extermination.

De manière générale, la violence peut sembler omniprésente dans le paysage monumental autrichien, comme l'illustrent les dégradations que subit régulièrement la stèle à la mémoire du demandeur d'asile nigérian Marcus Omofuma érigée devant l'opéra de Vienne en 2003 par l'artiste Ulrike Truger, sans autorisation et à ses frais, puis déplacée à l'angle de la Mariahilferstrasse. Dans sa contribution, « Le nez de Che Guevara. Combat politique et dégradations de monument à Vienne », Martin Engel étudie les débats (notamment sur le forum Internet du journal *Der Standard*) et les actions dans l'espace public déclenchés par l'installation d'un buste de Che Guevara dans le Donaupark à Vienne en 2009, en insistant sur la violence des controverses politiques en Autriche, particulièrement sensible selon lui pour un citoyen allemand. Cette violence transparait également dans le point culminant de cette affaire, à savoir la mutilation du buste, dont le nez fut sectionné à la meuleuse dans la nuit du 24 avril 2009. Engel reconstitue la préhistoire de cette mutilation, réponse lointaine à la dégradation de la « tête de Siegfried » – monument à la mémoire des étudiants autrichiens de l'université de Vienne tombés au combat lors de la Première Guerre mondiale – effectuée sous l'œil des caméras en mai 2002, alors que planait au-dessus de la scène un drapeau rouge, à l'effigie de Che Guevara précisément, pour protester contre les activités des corporations d'étudiants viennoises et l'inertie de la direction de l'université. Après une seconde dégradation, on décida de « reconvertir » le monument, ce qui permit en même temps de le protéger sous un coffre de verre.

Si, dans les forums, cette succession d'« affaires » a parfois suscité une certaine lassitude (tel internaute suggère qu'il faudrait mettre tous les monuments au musée; un autre, qu'il faudrait qu'il n'y ait plus de monuments), elle met pourtant en évidence une certaine efficacité symbolique des monuments et la manière dont ils ne peuvent éviter d'être scandaleux d'une façon qui leur est tout à fait propre. C'est ce qui conduit Engel à conclure que le débat autour du monument est partie intégrante du monument, et peut lui-même devenir monument, comme paraissait déjà l'indiquer le projet présenté par Jochen Gerz pour le concours du Mémorial de l'Holocauste à Berlin (Gerz voulait faire graver sur

la gigantesque esplanade de pierre, en lettres de deux centimètres et demi, les diverses réponses à la question « Pourquoi est-ce arrivé? » collectées au fil des années).

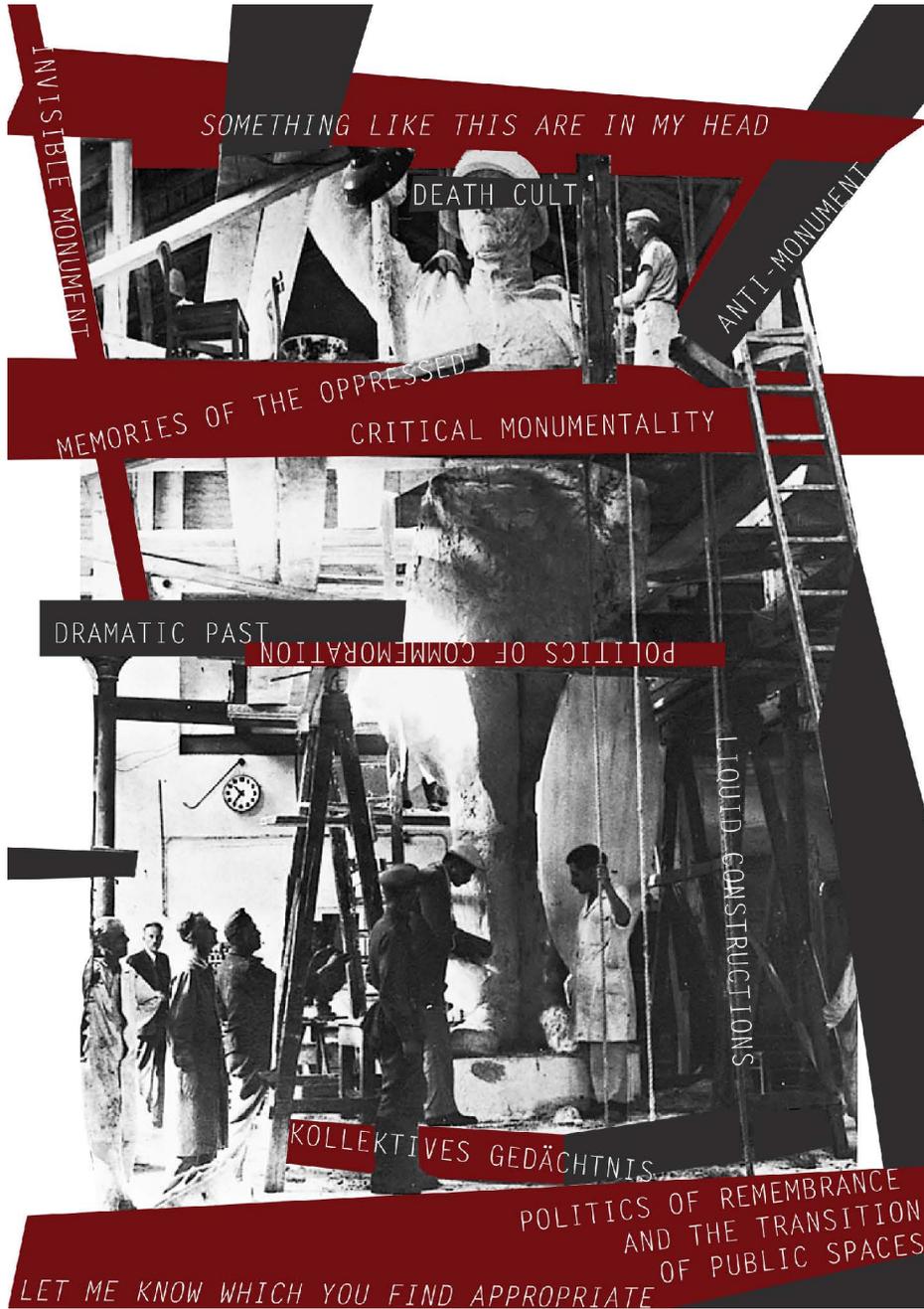
Si Gabi Dolff-Bonekämper a développé à partir des réflexions de Riegl une nouvelle valeur du monument – la valeur conflictuelle (*Streitwert*), signe des temps démocratiques, du débat et du pluralisme –, cette nouvelle valeur paraît prendre à Vienne une tournure très violente et provoquer non pas le dialogue, mais des tentatives de destruction empruntant à une symbolique très ancienne de l'iconoclasme. Faut-il y voir une violence insupportable, une limite de la valeur conflictuelle, ou faut-il partir de l'idée que le monument – parce que ses intentions affirmatives se voient toujours contrariées, tant pendant la conception ou la réalisation, que dans la réception – est par essence le document d'une série de conflits, que sa fonction commémorative est donc toujours précaire, et que sa destruction constitue en quelque sorte son horizon naturel⁸?

En effet, il semble y avoir une contradiction entre l'idée de « valeur conflictuelle » et une tendance à l'univocité inhérente au monument. Un monument ne pourrait alors rendre justice à la « valeur conflictuelle » qu'en étant détruit/mutilé ou reconverti, transformé. D'où les nombreuses tentatives plus ou moins convaincantes pour élaborer des monuments « différents », ou transformer/reconvertir des monuments existants. Comme dans le cas de l'ex-RDA, dont les monuments furent parfois détruits, parfois relégués dans des « cimetières de monuments », ou encore recyclés de manière intéressante (buste de Lénine transporté par Rudolf Herz à travers l'Europe sur un camion, buste de Marx recouvert de toile par Mathias Lindner et un groupe d'étudiants à Chemnitz, absence et oubli des monuments photographiés et documentés par Sophie Calle), l'Autriche, et surtout Vienne, se révélerait être ainsi un contexte où s'exprime une sensibilité particulière au monument, qui peut donner lieu aussi à des réflexions stimulantes, à des stratégies de transformation et à des projets artistiques.

On peut citer à titre d'exemple, pour le cas de Vienne, le monument en l'honneur de l'ancien maire de Vienne, Karl Lueger, devenu un *skandalon* en raison de l'antisémitisme de ce dernier, et qui a suscité en 2009 la naissance d'un « groupe de réflexion sur la transformation du monument à Lueger en un mémorial contre l'antisémitisme et le racisme » (*Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus*) qui a recueilli des propositions artistiques ainsi qu'un ensemble de réflexions sur les « monuments problématiques » relevant de l'histoire et de la théorie culturelle et politique (ill. 1)⁹. Ce monument a donné lieu depuis, et encore très récemment, à des dégradations, des actions artistiques et diverses manifestations.

8 Dietrich Erben, « Denkmal », dans Uwe Fleckner, Martin Warnke et Hendrik Ziegler (éd.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, t. 1, Munich, 2011, p. 235-243.

9 Voir le *Manuel pour la transformation du monument à Lueger*, Vienne, 2011, en ligne : https://luegerplatz.com/presse/Handbuch_Lueger.pdf [accès vérifié en octobre 2020].



2 Nikolay Oleynikov/Chto Delat, affiche de la contribution *Face to Face with the Monument* du collectif d'artistes russe Chto delat? au festival Wiener Festwochen, mai-juin 2014

Deuxième exemple : l'intervention du collectif d'artistes russe Chtodelat? (Que faire?) autour du monument à la libération de Vienne, érigé par les Soviétiques dès août 1945 sur la Schwarzenbergplatz, qualifié tantôt de « Monument à la Victoire » (*Siegesdenkmal*), tantôt de « Monument aux Russes/des Russes » (*Russendenkmal*), et dont le maintien est garanti par le *Staatsvertrag* de 1955. Sous le titre *Face to Face with the Monument*, Chtodelat? a proposé, dans le cadre du festival Wiener Festwochen en mai-juin 2014, une installation, des concerts, une excursion sonore intitulée *Madame Elsa et le monument (Frau Elsa und das Monument)* – sur les viols perpétrés par les forces d'occupation, mais aussi sur les relations amoureuses entre Viennoises et soldats russes –, une exposition interrogeant la possibilité d'une monumentalité aujourd'hui et les formes qu'elle pourrait prendre (ill. 2)¹⁰.

Au bout du compte, la distinction rieglienne entre monument intentionnel et monument non intentionnel, centrée plutôt sur les transformations opérées par le temps, peut prendre aujourd'hui un sens légèrement différent. Elle signifie alors que le monument offre une surface à la fois pour l'expression du pouvoir, la connaissance historique et la *Stimmung* collective, et qu'entre intention passée et réception présente peut s'ouvrir une brèche, où s'infiltrent des tentatives pour construire un rapport actif à l'histoire, plus ou moins violent, plus ou moins inventif.

¹⁰ Voir en ligne : https://chtodelat.org/b8-newspapers/37_face-to-face-with-the-monument/ [accès vérifié en octobre 2020].

Le « Monument viennois aux victimes » et la dispute tenace autour de l'évocation du passé*

Georg Vasold

L'étude des monuments, en tant que discipline de l'histoire de l'art, ne se pratique guère en Autriche. Le traditionnel Office fédéral des monuments, qui existe depuis le milieu du XIX^e siècle, s'efforce certes, à travers la publication de sa propre revue trimestrielle notamment, de faire connaître ses préoccupations au grand public et de forger une conscience générale de la complexité de la thématique des monuments. Son efficacité est néanmoins très limitée. Un manque chronique de fonds, doublé d'une insuffisance critique de personnel et, on ne saurait l'oublier, un désintérêt politique certain ont contraint et contraignent encore cette administration à mener dans l'ombre une existence académique à peine perçue par le public. Conséquence, le monument en tant que tel n'est que très médiocrement reconnu en Autriche comme un véritable problème. Cette situation est remarquable, si l'on considère que l'Autriche, et Vienne en particulier, est tenue pour l'un des lieux de naissance de la théorie moderne du monument. De fait, à l'heure de gloire de l'école viennoise d'histoire de l'art, le monument aura toujours été un champ de prédilection de la réflexion théorique. De Rudolf von Eitelberger et Aloïs Riegl jusqu'à Julius von Schlosser et Hans Tietze en passant par Max Dvořák, presque tous les spécialistes viennois de l'art ont produit des réflexions fondamentales sur ce sujet. L'ardent intérêt qu'ils ont porté au monument était au fond une réaction à la piètre estime en laquelle celui-ci avait été en général tenu à la fin du XIX^e siècle. Contrairement par exemple au mordant essayiste Ferdinand Kürnberger, qui déplorait dans les

* Les recherches pour le présent article se sont achevées début 2015. Depuis, le discours sur la question des monuments s'est sensiblement modifié en Autriche, comme on l'a vu de manière particulièrement nette il y a peu, notamment lors des vives discussions suscitées par la statue érigée en 1926 au centre de Vienne à la mémoire du maire antisémite Karl Lueger ou par le mur actuellement en construction dans le 9^e arrondissement viennois, avec les noms des citoyens juifs d'Autriche victimes de la Shoah. En revanche, le « Monument viennois aux victimes », dans le cimetière central de Vienne, reste assez peu connu. Paul Mahringer en a cependant fait mention en 2017 dans son article « Gewollte Erinnerung(-sorte)? », *Denkmal heute* (Zeitschrift der Gesellschaft der Denkmalfreunde), 9^e année (2017), vol. 2, p. 26-29.

années 1870 la « peste des monuments¹ » dont souffrait selon lui son époque, les historiens de l'art viennois ont pris ce médium totalement au sérieux et ont cherché à l'utiliser en tant que source historique. À cette fin, ils se sont efforcés, Aloïs Riegl et Max Dvořák au premier chef, d'inventer une terminologie dont on fait encore partiellement usage aujourd'hui et qui n'a rien perdu de sa validité².

Même si les collaborateurs de l'Office fédéral des monuments s'appliquent en toute honnêteté à s'inscrire dans cette tradition et à gérer l'héritage intellectuel en question, ces efforts n'ont produit que dans quelques cas exceptionnels une ouverture sur des débats actuels³. En Autriche, la tentative d'établir un discours spécifique sur les monuments, tel qu'il existe par exemple en France depuis Maurice Halbwachs et Pierre Nora ou en Allemagne grâce aux travaux de Jan et Aleida Assmann, n'en est donc à ce jour qu'à ses balbutiements.

La recherche universitaire en histoire de l'art n'aura été en l'occurrence que d'un bien maigre secours. Sans doute a-t-on fait de bon gré quelques pas, ces dernières années, pour améliorer au moins partiellement cette situation. Mais on s'est limité à vrai dire à l'analyse du monument du XIX^e siècle⁴. Le XX^e siècle, en tout cas l'époque qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, est resté en dehors de la question. Même lorsque l'Académie autrichienne des sciences a entrepris il y a quelques années l'ambitieuse tentative de considérer d'un œil neuf le patrimoine artistique national en s'assurant le concours d'une centaine de chercheurs, le monument moderne a uniquement été envisagé comme un phénomène marginal, comme une petite note de bas de page dans le grand livre de l'histoire de l'art. Tenter d'éclairer le monument après 1945, dans toutes ses dimensions historiques, esthétiques, politiques et sociales, et débattre en parti-

-
- 1 Ferdinand Kürnberger, « Ein Aphorismus zur Denkmal-Pest unserer Zeit » (1872), dans *id.*, *Literarische Herzessachen. Reflexionen und Kritiken*, Vienne, 1877. Kürnberger ne fut pas le seul de sa génération à se gausser des monuments. En Allemagne aussi, il était très régulièrement question à la fin du XIX^e siècle de la « fureur des monuments », de la « manie des monuments », de l'« épidémie des monuments » ou de la « contagion des monuments ». Voir Alexandra Vasak, *Sichtbare Erinnerung. Der Umgang mit Denkmälern in Österreich*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, 2004, p. 16.
 - 2 Voir par exemple Georg Mörsch, « Was bleibt von Riegls Alterswert oder: Ist Riegls Alterswert noch zu retten? », dans Peter Noever, Artur Rosenauer et Georg Vasold (éd.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Vienne, 2010, p. 58-62; Gabi Dolff-Bonekämper, « Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie », dans Hans-Rudolf Meier et Ingrid Scheurmann (éd.), *DENKmal-WERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin/Munich, 2010, p. 27-40 (ainsi que la traduction française de cet article dans le présent volume).
 - 3 Ce n'est par exemple que tout récemment que l'Office fédéral des monuments a édité un recueil complet des écrits de Max Dvořák sur la question de l'entretien des monuments historiques : Max Dvořák, *Schriften zur Denkmalpflege*, réunis et commentés par Sandro Scarrochia, Vienne/Cologne/Weimar, 2012.
 - 4 Il faut signaler en particulier les publications de Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne/Cologne/Weimar, 2006, ainsi que *id.*, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne/Cologne/Weimar, 2008.

culier de la question de sa « valeur de remémoration » (Alois Riegl) ne semble pas être une affaire urgente en Autriche⁵.

Si ce thème n'est toutefois pas complètement sorti du champ d'attention, c'est grâce à un groupe d'historiens qui a choisi, sous l'égide de Moritz Csáky, une approche actuelle, d'orientation à la fois critique et internationale. Il convient de nommer ici en particulier Heidemarie Uhl, qui travaille sur ce sujet depuis une vingtaine d'années et a produit en la matière des publications essentielles pour l'Autriche. Il est cependant regrettable que les spécialistes de l'art en aient à peine pris connaissance, ce qui explique peut-être qu'ils soient tout simplement passés à côté de l'un des monuments les plus importants de l'après-guerre en Autriche. C'est de ce monument, connu sous le nom de Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre, que vont traiter les pages qui suivent. Mais je m'arrêterai pour commencer à une affaire récente, qui illustre avec une pleine évidence la problématique particulière qui reste attachée en Autriche au monument moderne.

C'est à l'initiative de l'écrivain et galeriste autrichien Wolfgang Georg Fischer qu'a germé il y a quelques années à l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Vienne le projet d'ériger un monument à la mémoire des membres de l'école viennoise d'histoire de l'art persécutés pendant les années 1930. La proposition a fait l'objet d'un débat interne, on l'a généralement trouvée juste et nécessaire, de sorte qu'une commission pour la réalisation du monument a rapidement vu le jour. Cette commission se composait non seulement de membres de l'Institut, mais aussi de membres des familles qui avaient été forcées de s'exiler dans les années 1930 et au début des années 1940 et qui avaient donc un souvenir personnel et douloureux des événements en question. Afin d'assurer le pouvoir de décision politique de cette entreprise et d'accroître l'attention des médias, on sollicita par ailleurs l'adhésion de quelques personnalités éminentes, parmi lesquelles la femme du président fédéral autrichien alors en fonction. Muni de pareils renforts, on passa promptement à l'action. On se mit en relation avec une des personnes directement concernées, l'historien de l'art et architecte Hans Buchwald (1933-2013), qui avait été chassé de Vienne alors qu'il était enfant. Buchwald présenta une proposition pour la conception du monument et en fit une maquette qu'on exposa à l'Institut. Une fois mise sur les rails, la réalisation du monument avança désormais à grand train, de sorte qu'on put bientôt procéder, le 10 octobre 2008, à son inauguration solennelle⁶. Voilà pour l'histoire, qui apparaît à tout point de vue comme un succès, même si quelques voix critiques isolées s'étaient également élevées pour mettre en garde contre le risque que le

5 La situation des recherches en histoire de l'art est par conséquent extrêmement modeste. Ce n'est qu'à une date récente qu'on a déploré à juste titre que le monument, en tout cas le monument aux morts, n'ait suscité qu'un intérêt balbutiant en Autriche. Voir Daniela Hammer-Tugendhat, « Kriegerdenkmäler. Kritische Gedanken zum Opferdiskurs », dans Patrick Werkner et Frank Höpfel (éd.), *Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis*, Vienne, 2007, p. 134, note 8.

6 On trouvera de plus amples informations à ce sujet sur le site <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueberuns/denkmal-fuer-ausgegrenzte/> [accès vérifié en septembre 2020].



1 Hans Buchwald, *Denkmal für Ausgegrenzte, Emigrierte und Ermordete* (Monument à la mémoire des exclus, des émigrés et des assassinés), 2008, Vienne, campus de l'université (cour 9)

monument perde son aura, parce que les étudiants ou les passants l'employaient parfois comme banc pour s'asseoir et se reposer à l'ombre d'un arbre – ce qui n'est peut-être pas la moins bonne façon de frayer avec un monument (ill. 1).

Ce qui n'est pas venu cependant à la connaissance du public, et qui ajoute une pointe de fadeur à cette histoire à succès, c'est que le projet et sa réalisation se sont accompagnés de considérables dissonances. À l'origine de ces désaccords, il y avait la question de savoir de qui l'on était supposé célébrer ici la mémoire, plus exactement si ce devait être un monument exclusivement dédié à ceux qui avaient été contraints de quitter le pays à partir de 1938, après ce qu'on appelle l'*Anschluss*, l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne hitlérienne. Ou si le cadre du mémorial devait être élargi pour y intégrer aussi les historiens de l'art qui avaient déjà émigré avant cette date, pendant les années de la dictature cléricale et fasciste de Dollfuss et Schuschnigg (1934-1938)⁷. Cette question

7 Il faut certainement citer ici à titre d'éminent exemple Ernst Gombrich, qui a quitté Vienne en 1936. Sur l'histoire de l'exode des universitaires autrichiens, voir l'ouvrage fondamental de Johannes Feichtinger, *Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933-1945*, Francfort-sur-le-Main/New York, 2001.

revenait en somme à procéder à une évaluation historique de l'austrofascisme et à se demander si le régime autoritaire établi par Engelbert Dollfuss pouvait ou même devait être mis sur le même plan que le nazisme⁸. Après quelques va-et-vient, on régla finalement la querelle. Le problème fut résolu de la manière suivante : la délicate période de 1934 à 1938 était certes implicitement comprise dans l'acte commémoratif, mais on évita à toute force d'employer le terme d'austrofascisme. Le monument, tel qu'il se présente aujourd'hui, porte le titre de « Monument à la mémoire des exclus, des émigrés et des assassinés ». Ce n'est peut-être pas un titre très heureux, mais il témoigne en tout cas de la tentative de faire passer les questions idéologiques au second plan et de signifier clairement que, pour les personnes concernées, il était en somme sans importance de savoir si c'était sous le régime austrofasciste ou sous le régime nazi qu'elles avaient été menacées dans leur existence – sur le plan matériel aussi bien que physique.

Je ne suis pas certain que les membres de la commission aient eu conscience qu'une querelle identique à celle qu'ils avaient vidée en la circonstance s'était déjà produite dans le passé, exactement soixante ans plus tôt. C'est l'érection du Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre qui en avait été l'occasion.

Dès le 30 octobre 1945, c'est-à-dire six mois à peine après la fin des dernières opérations de guerre sur le sol autrichien, le sénat de la ville de Vienne décidait d'« élever, sur une place prestigieuse au centre de la ville, un monument à ceux qui sont tombés dans la lutte contre le fascisme nazi et pour une Autriche libre et indépendante⁹ ». La force motrice derrière ce projet, c'était le Parti communiste d'Autriche (KPÖ). Son idée rencontra une large adhésion, même le Parti populaire autrichien (ÖVP), conservateur et bourgeois, ainsi que le Parti socialiste d'Autriche (SPÖ) lui apportèrent leur soutien¹⁰. Au commencement, il y eut bien entendu des dissensions, surtout concernant l'endroit où le monument devait être érigé. Au printemps 1947, invitation fut néanmoins lancée à quatre artistes de participer à un concours pour la réalisation du monument. Il y avait notamment parmi eux le sculpteur autrichien Fritz Wotruba (1907-1975)¹¹. Cet artiste,

8 Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (éd.), *Austrofascismus. Politik-Ökonomie-Kultur 1933-1938* [2005], 6^e édition, Vienne, 2012.

9 Communiqué de la mairie de Vienne, 30 octobre 1945, cité ici d'après *Gedenken und Mahnen in Wien 1934-1945. Gedenkstätten zu Widerstand und Verfolgung, Exil, Befreiung. Eine Dokumentation*, documents réunis et publiés par le Fonds de documentation et d'archives de la Résistance autrichienne, 1998, p. 18. Cette publication fournit les informations de base sur le « Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre 1934-1945 ». On trouvera d'autres analyses plus récentes chez Katharina Wegan, *Monument - Macht - Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2005, p. 206-211; Karl Klambauer, *Österreichische Gedenkkultur zu Widerstand und Krieg. Denkmäler und Gedenkstätten in Wien 1945-1986*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2006, p. 26-58; Gerd Brüne, *Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906-1993)*, Weimar, 2005, p. 61-84.

10 Le KPÖ, l'ÖVP et le SPÖ étaient les seuls partis autorisés en Autriche après la fin de la guerre.

11 Les trois autres artistes étaient Fritz Cremer (1906-1993), Mario Petrucci (1893-1972) et Karl Stemolák (1875-1954).



2 Fritz Cremer, *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (1934-1945)*, 1948, vue d'ensemble, Vienne, cimetière central (porte 2, groupe 41)

qui avait survécu à la guerre en trouvant refuge en Suisse, semblait en quelque sorte prédestiné à cet ouvrage, il était en tout cas le sculpteur autrichien de loin le plus éminent de son temps et jouissait en outre d'un prestige considérable à l'étranger. En janvier 1948 par exemple, Wotruba s'était vu décerner le prix de la Ville de Vienne; l'été de cette même année, il participait à la Biennale de Venise et à l'automne, le musée d'Art moderne de la ville de Paris lui consacrait une grande exposition personnelle.



À la surprise générale, du point de vue d'aujourd'hui tout au moins, ce ne fut pourtant pas Wotruba qui gagna le concours. La commande alla en effet au sculpteur allemand Fritz Cremer (1906-1993), dont la compagne Hanna Berger a dirigé, pendant les premiers mois qui ont suivi la guerre, la commission culturelle du KPÖ viennois¹². Cremer, qui venait tout juste de rentrer de détention,

¹² Brüne, 2005 (note 9) p. 57. Une première monographie a paru tout récemment sur la résistante Hanna Berger, qui avait travaillé en qualité de danseuse et de chorégraphe à Vienne et à Berlin dans l'entre-deux-guerres, fut incarcérée en 1942 par les nazis, mais put s'échapper un an plus tard. Voir Andrea Amort, *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*, Vienne, 2012.



3 Fritz Cremer, *Accusatrice*,
détail du *Monument viennois
aux victimes pour une Autriche
libre (1934-1945)*, 1948,
Vienne, cimetière central

présenta une maquette pour la transposition de laquelle il sollicita le concours de ses amis architectes Wilhelm Schütte et Margarete Schütte-Lihotzky. Les esquisses qui avaient été soumises au concours furent exposées à la Maison viennoise des artistes¹³, et en juillet 1947 un jury situé au-dessus des partis – deux artistes en faisaient au demeurant partie – se prononça en faveur de Cremer. La pose de la première pierre eut lieu le 1^{er} novembre 1947 et le monument fut inauguré en grande pompe un an plus tard, jour pour jour, en présence du maire de Vienne Theodor Körner.

Dans sa disposition spatiale, le monument (ill. 2) séduit par sa grande clarté. Quand, venant du nord, on s'approche de l'installation qui s'élève en pente douce, on rencontre tout d'abord la figure plus grande que nature d'une femme

¹³ Cette exposition fut le prétexte à de vives polémiques de la part des médias proches de l'ÖVP, qui reprochaient au lauréat du concours de s'adosser à l'esthétique nazie.



4 Fritz Cremer, *Homme libéré*, détail du *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (1934-1945)*, 1948, Vienne, cimetière central

enceinte qui se voile le visage de douleur et de chagrin (*Femme en deuil*). Quatre dalles funéraires enfoncées en diagonale dans le sol nous amènent ensuite à la statue dite de l'*Accusatrice* (ill. 3). Celle-ci a déjà surmonté semble-t-il sa douleur, elle est représentée de façon nettement plus active que la femme enceinte et c'est le bras levé qu'elle vient au-devant de nous. À cet endroit, notre regard est dévié, nous suivons à présent les dalles en sens inverse pour être finalement conduits à l'élément dans lequel la mise en scène de l'ensemble atteint son point culminant, la statue d'un homme nu placée sur un socle en hauteur, l'*Homme libéré* (ill. 4). Pleinement conscient de ses moyens, il serre les poings et avance son pied gauche, comme s'il venait de triompher du mur qui borde l'installation sur son côté gauche, mieux encore, comme s'il venait de le faire voler en éclats, de sorte que notre regard ne vient pas buter contre des murs nus, mais peut aller se perdre au loin dans la nature. La liberté, une vie sans entraves (à l'origine, Cremer voulait représenter sa statue avec des chaînes brisées¹⁴), les murs de prison éventrés, l'être humain nu dans toute sa fragilité de créature, l'homme

14 Brüne, 2005 (note 9), p. 71 et suivante.

qui – avec précaution sans doute, mais certain de sa force et non sans fierté – s'avance à la rencontre d'un avenir meilleur : il n'est pas difficile d'interpréter ce monument. Dans la très maigre littérature existante, on tente tout de même à l'occasion de produire des références iconographiques. Ainsi l'*Accusatrice* est-elle supposée s'inscrire dans la tradition des représentations antiques des Ménades¹⁵, et la *Femme en deuil* peut éventuellement faire penser aux *Pleurants* de Claus Sluter – mais tout cela n'a pas force d'obligation. On peut aussi comprendre le monument sans formation préalable en histoire de l'art, ce qu'il est même permis de considérer peut-être comme un gage de qualité.

Lorsqu'on visite aujourd'hui le site, on est en général parfaitement tranquille, personne qui vienne vous déranger. Il est rare en effet que quelqu'un aille s'égarer dans ce coin du cimetière où le monument a été installé, et si cela arrive sans doute de temps à autre, le promeneur a vite fait de passer alors son chemin. Le monument n'a rien de troublant, il ne stimule pas, il n'attire pas l'attention. Peut-être Robert Musil avait-il après tout raison, quand il constatait dans les années 1920 : « Entre autres particularités dont peuvent se targuer les monuments, la plus frappante est, paradoxalement, qu'on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible¹⁶. » Mais peut-être cela tient-il également à ce que ce monument-ci cache à vrai dire plus qu'il ne divulgue.

Pour commencer, le visiteur du mémorial ne reçoit que bien peu d'informations sur les artistes qui l'ont réalisé. On trouve certes à l'arrière du mur une plaque qui nomme expressément le sculpteur Cremer et l'architecte Schütte. Pas la moindre mention en revanche de Margarete Schütte-Lihotzky, qui, comme je l'ai évoqué, a également participé à la conception de l'œuvre et dont l'importance sur le plan de l'histoire de l'art dépasse de beaucoup celle des deux hommes. Le passage sous silence de l'architecte la plus prestigieuse d'Autriche, qui a écrit une page de l'histoire de l'architecture avec sa *Frankfurter Küche* (1926), la première cuisine aménagée moderne, est hautement symptomatique de l'idée qu'on se faisait du rôle de la femme dans la période d'après-guerre en Autriche. La tendance manifeste à omettre purement et simplement les artistes femmes – surtout celles qui avaient été actives politiquement et qui s'étaient engagées dans la résistance pendant la guerre – se traduit aussi dans le fait qu'après 1945 Schütte-Lihotzky n'a pratiquement pas reçu de commande publique pendant plusieurs années¹⁷.

L'omission de son nom n'est pourtant pas la seule négligence. Quand on est sur place, on cherche en vain à comprendre pourquoi le monument a été amé-

15 *Ibid.*, p. 70 et suivante.

16 Robert Musil, « Monuments », dans *id.*, *Œuvres pré-posthumes*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, 1965, p. 78.

17 Le silence fait sur la participation de Schütte-Lihotzky à la conception du « Monument aux victimes pour une Autriche libre » est d'autant plus perfide que c'est elle seule, en réalité, que Cremer avait invitée à travailler avec lui. Si Wilhelm Schütte devait finalement être associé lui aussi au projet, c'était uniquement pour l'aider à reprendre pied dans la vie professionnelle. Voir Klambauer, 2006 (note 9), p. 260, note 99.

nagé précisément à cet endroit, dans le cimetière central de Vienne. Rien n'indique que gisent ici les dépouilles de quelque deux mille personnes assassinées entre 1938 et 1945, parmi lesquelles un nombre particulièrement élevé de communistes. On n'apprend pas non plus que, à l'origine, le monument aurait dû être érigé tout à fait ailleurs, dans le 1^{er} arrondissement viennois, en plein centre de la ville, et plus précisément sur la Morzinplatz, c'est-à-dire à l'endroit où se trouvait la direction de la Gestapo. Élever un monument là où il aurait été pour ainsi dire comme une épine dans la topographie de la ville et où il aurait donné la possibilité de se souvenir de la déportation et de l'extermination d'environ cinquante mille Juifs viennois dont le destin avait été scellé sur la Morzinplatz¹⁸ – voilà ce que le maire de Vienne, le social-démocrate Theodor Körner, voulait manifestement éviter. Selon toute apparence, son intention était dès le départ d'apposer un signe, certes, mais un signe qu'au mieux on ne remarquerait pas, de sorte qu'il n'en résulterait pas de questions déplaisantes, au premier rang desquelles des interrogations sur la participation des Autrichiens aux crimes nazis. Car autant il est vrai que la Gestapo a été dirigée à Vienne par le SS-Brigadeführer munichois Franz Josef Huber, autant il est vrai aussi que la plupart de ses adjoints étaient des Autrichiens, parmi lesquels Karl Ebner par exemple, l'« éminence grise¹⁹ » de la Gestapo en Autriche, qui aura joué le rôle clé dans la persécution des Juifs de Vienne. En 1948, Ebner fut condamné à vingt ans de prison, mais il devait être gracié cinq ans plus tard par Theodor Körner²⁰, qui avait emporté en 1951 l'élection à la présidence de la République fédérale d'Autriche. Autant dire – je ne fais que le signaler ici entre parenthèses – que le destin des Juifs n'aura pas joué en somme le moindre rôle dans le contexte du Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre. Quand Körner dévoila le monument en novembre 1948, il n'eut pas un seul mot pour évoquer l'assassinat des Juifs. On ne saurait s'étonner chez un homme politique qui avait publié un an plus tôt un article intitulé « La fable de l'antisémitisme à Vienne²¹ ».

18 Un monument qui rappelle les crimes de la Gestapo est effectivement érigé aujourd'hui à cet endroit. Il n'a été installé toutefois qu'en 1985.

19 Thomas Mang, *Gestapo-Leitstelle Wien – mein Name ist Huber. Wer trug die lokale Verantwortung für die Ermordung der Juden Wiens?*, Münster, 2003, p. 187.

20 Pour une étude circonstanciée de ce sujet, voir Wolfgang Neugebauer, « Das NS-Terrorssystem », dans Emmerich Tálos, Ernst Hanisch et Wolfgang Neugebauer (éd.), *NS-Herrschaft in Österreich*, Vienne, 1988, p. 166-168.

21 Theodor Körner, « Das Märchen vom Antisemitismus in Wien », dans *Austria* (A Gunther Publication. A Paper of Conservative-Democratic Opinion / Ein Blatt der Bürgerlich-Demokratischen Meinung N.Y.C.), 25 mars 1947. Cet article a été republié dans *Österreicher im Exil. USA 1938-1945. Eine Dokumentation*, t. 2, éd. par le Fonds de documentation et d'archives de la Résistance autrichienne, Vienne, 1995, p. 741-744. L'impudence de cet article culmine dans l'affirmation, démentie par les faits, que « les rapatriés juifs ne sont bien entendu lésés par personne en Autriche, et donc par aucune autorité autrichienne non plus. [...] Jamais on n'en est arrivé à Vienne à des excès antisémites de l'ampleur de ceux qui étaient à l'ordre du jour dans d'autres pays, car le Viennois est citoyen du monde et il ne saurait donc être, a fortiori, un antisémite. Les tendances antisémites lui sont parfaitement étrangères aujourd'hui aussi. Les histoires que l'on raconte à ce sujet sont des mensonges délibérés ou des bavardages irréflectifs » (*ibid.*, p. 744).

Il importait de toute évidence à Theodor Körner d'associer une conception bien déterminée de l'histoire au Monument viennois aux victimes. Celui-ci devait avant tout servir à figurer l'Autriche non comme la nation des criminels, mais comme celle des victimes. Or, c'est sur ce point que le « problème » de l'austrofascisme revient sur le devant de la scène. Il avait en effet été prévu à l'origine que le monument se rapporterait exclusivement à la période de la dictature nazie. Rappelons encore une fois la décision du sénat de la ville de Vienne, où il était expressément précisé qu'on entendait « élever [...] un monument à ceux qui sont tombés dans la lutte contre le fascisme nazi [...] »²². Il n'était pas encore question à ce moment-là des victimes de l'austrofascisme. Au fil des premières années d'après-guerre, Körner eut cependant à subir une pression croissante de la part de son propre parti, dans les rangs duquel se fit entendre de plus en plus fort l'exigence que soit aussi évoqué le souvenir de ceux qui avaient perdu leur vie entre 1934 et 1938. C'étaient pour la plupart des victimes de la guerre civile autrichienne, c'est-à-dire essentiellement des sociaux-démocrates et des communistes. En tant que successeur naturel du Parti chrétien-social austrofasciste, le Parti populaire autrichien (ÖVP) entendait toutefois empêcher l'élargissement du cadre de la commémoration. Il était tout simplement inconcevable pour lui que l'État autoritaire corporatif autrichien (*Ständestaat*) et le régime nazi soient nommés dans un seul et même souffle. Après tout, tel était son argument, le fondateur du *Ständestaat* autrichien, Engelbert Dollfuss, avait été assassiné à Vienne le 25 juillet 1934 par des nazis. Dollfuss ne pouvait donc avoir été un dictateur, au contraire, c'était un homme politique qui s'était opposé avec courage aux nazis et qui l'avait payé de sa vie.

Et c'est exactement là qu'était dès lors la solution du problème. En 1948, Theodor Körner incita en effet à étendre le cadre commémoratif du monument au temps de l'austrofascisme. Ce que l'on rendit manifeste en faisant graver sur l'une des dalles enfoncées dans le sol les dates « 1934-1938 ». Au départ, l'ÖVP n'était sans doute pas d'accord avec cette démarche, mais Körner fit un pas dans sa direction en décrétant que le terme de fascisme ou même d'austrofascisme serait effacé de l'inscription sur le monument. Depuis, le monument ne s'appelle plus que « Monument aux victimes pour une Autriche libre ». Par cette inscription, on n'évoquait pas seulement la mémoire des victimes du nazisme et des gens assassinés sous Dollfuss (c'était ce que réclamait le SPÖ), mais on donnait aussi à entendre sans équivoque que le *Ständestaat* autrichien – et Dollfuss expressément – était lui-même une victime, à savoir qu'il avait été lui aussi une victime des nazis. On peut très précisément identifier ici l'origine de cette curieuse hagiographie qui allait désormais présenter Dollfuss comme un combattant de la résistance : « L'élargissement de la commémoration jusqu'à l'année 1934 permettait de célébrer Engelbert Dollfuss comme le premier combattant de la résistance antinazie. Au total, la commémoration de Dollfuss servait à

²² Voir note 9.



5 Fritz Wotruba, *Homme, maudis la guerre. Aux victimes 1914-1918*, 1932, Leoben (Styrie), cimetière Donawitz

excuser la dictature de l'État corporatiste, en tant que résistance patriotique et nationale autrichienne contre le national-socialisme "allemand"²³.» La quintessence d'une telle conception de l'histoire, ainsi qu'il apparaît à l'exemple du Monument viennois aux victimes, se décline donc ainsi : premièrement, l'Autriche a toujours été victime, et deuxièmement, l'Autriche a toujours été dans la résistance. Telle était en somme la vision historique que le maire de Vienne cherchait à faire passer à travers le Monument aux victimes.

Si l'on garde à l'esprit cette intention, c'est-à-dire la tentative de concilier, au moyen d'un mensonge historique, les camps idéologiques pris dans des affrontements sans issue depuis la guerre civile de 1934 et de souligner l'appartenance de tous les Autrichiens à une communauté qui avait été la première victime de l'Allemagne nazie, on comprend alors que ce soit Fritz Cremer qui ait emporté le concours et qu'on ait chargé de concevoir le Monument aux victimes. Car cela

23 Wegan, 2005 (note 9), p. 207 et suivante.

reste une énigme persistante pour les générations ultérieures : pourquoi est-ce Cremer, et non Fritz Wotruba, qui a obtenu la commande ? Il est certes vrai que Cremer avait une certaine expérience avec le thème complexe et hautement sensible de l'évocation du souvenir de la guerre²⁴, et son idée de s'associer le concours de deux architectes pour la réalisation du monument viennois démontre clairement le sérieux avec lequel il entendait s'acquitter de sa tâche. Mais cela vaut également pour Wotruba. Lui aussi envisageait d'exécuter son monument avec la collaboration de l'architecte Oswald Haerdtl²⁵. Et de même, Wotruba était rompu à la thématique de la guerre et à sa transposition artistique : après tout, n'avait-il pas déjà réalisé un monument à la mémoire des victimes d'une guerre mondiale, en 1932, à Leoben, en Styrie (ill. 5)²⁶ ? La question de savoir ce qui a finalement fait pencher la balance en faveur de Cremer ne peut donc recevoir de réponse que si l'on examine la maquette que Wotruba avait soumise au concours en 1947 (ill. 6). On devra certes renoncer à produire une analyse détaillée parce que la maquette est considérée aujourd'hui comme perdue, mais il en existe en tout cas une photographie, ainsi qu'une lettre qui nous renseigne sur les intentions de Wotruba. Tout comme chez Cremer, c'est aussi une figure humaine qui devait former le centre de son monument, mais de toute évidence, le sculpteur autrichien ne pensait pas le moins du monde à montrer un jeune héros de la libération. Il nous fait voir au contraire un homme assis, décharné, complètement épuisé, qui incarne par son apparence et son attitude toute la folie de la guerre. La statue a plutôt l'air d'un spectre que d'une figure humaine, elle est tellement dépouillée de son individualité que les contemporains qui avaient vu la maquette du monument au Wiener Künstlerhaus ne savaient dire avec certitude si elle représentait un homme ou une femme²⁷. Wotruba envisageait d'installer cette figure sans sexe au milieu d'un champ de pierres tombales, rejoignant ainsi la conception de son monument de Leoben, dont la stèle s'élevait de même, à l'origine, au-dessus des pierres tombales (ill. 5). En y apposant l'inscription « Homme, maudis la guerre », Wotruba s'adressait directement au visiteur du cimetière et ne laissait subsister aucun doute sur l'absolue nécessité de prendre position par rapport à la guerre et

24 Cremer avait été invité en 1946 à réaliser la statue grandeur nature d'un *Combattant pour la liberté* destinée à orner le mémorial autrichien de l'ancien camp de concentration d'Auschwitz I. Finalement, l'œuvre n'y fut pas installée et elle se trouve aujourd'hui à Brême. Le Monument viennois aux victimes allait sonner en revanche pour Cremer le départ d'une longue série d'autres commandes du même genre. Vers 1950, il travaillait à une douzaine de projets de monument, dont en tout cas trois (Mauthausen, Ebensee, Knittelfeld) allaient être réalisés, voir Brüne, 2005 (note 9), p. 58.

25 Les deux artistes projetaient de donner au monument la forme d'un champ funéraire ponctué de pierres tombales peu élevées de couleur blanche, au centre duquel se serait dressée la statue en fer de Wotruba. Voir Perdita von Kraft, *Fritz Wotruba. Studien zu Leben und Werk. Die Skulpturen der frühen und mittleren Jahre 1928-1947*, Weimar, 1999, p. 229.

26 Voir Stefan Riesenfellner, « Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur am Beispiel der Kriegerdenkmäler in Graz und in der Steiermark 1867-1934 », dans *id.* et Heidemarie Uhl (éd.), *Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart*, Vienne/Cologne/Weimar, 1994, p. 65-68.

27 Voir Brüne, 2005 (note 9), p. 79.



6 Fritz Wotruba, maquette pour le concours du *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre* (1934-1945), 1947

à ses événements, indiquant du même coup que toute réception esthétisante de son œuvre, de quelque genre que ce fût, serait simplement déplacée.

Ce sont des réflexions du même ordre qui animaient l'artiste dans le cas du monument viennois. Lorsqu'il remit sa maquette au jury en 1947, Wotruba y joignit une lettre où il expliquait ses intentions :

« À la base de la présente esquisse, il y a l'idée de représenter la victime anonyme. L'être humain n'existe plus, il s'est éteint. Est restée [...] une construction d'os, et sinon rien. On ne voit plus de visage, il n'y a plus qu'une créature

rappelant un être humain. Celui qui attend un monument de l'évocation sentimentale sera déçu. C'est un monument de l'accusation muette et de la mise en garde qui verra ici le jour [...]. Le martyr est assis sur sa tombe, une impression pesante et lugubre doit se dégager de lui²⁸. »

Un tel ouvrage, qui montre les conséquences immédiates de la guerre, c'est-à-dire la destruction physique de l'individu, Theodor Körner ne pouvait assurément rien en faire. Il voulait un monument qui présenterait l'Autriche comme une collectivité nationale victime du nazisme, enjamberait les fossés idéologiques et indiquerait le chemin uni vers l'avenir – et pas un monument qui aurait exhibé avec tant de radicalité la souffrance subie. Le travail de Fritz Cremer correspondait effectivement bien mieux au souci de Körner. Premièrement, Cremer était un communiste convaincu, ce qui pouvait être de quelque avantage à Vienne, qui avait été libérée en 1945 par les troupes russes. Deuxièmement, sa statue masculine, tout au contraire de la sculpture de Wotruba, avait le corps intact et à ce titre, elle pouvait être interprétée comme le signal positif d'un départ plein d'énergie vers des temps nouveaux. Troisièmement, son *Homme libéré* était cependant si flou dans sa sémantique politique qu'il se prêtait à l'identification de pratiquement tous les camps idéologiques en Autriche. Les communistes revendiquaient l'homme nu comme faisant partie de leur iconographie, de même que les sociaux-démocrates, à l'initiative desquels le sculpteur Karl Stemolak avait par exemple créé dans l'entre-deux-guerres des figures dénudées qui étaient supposées incarner l'*Homme nouveau* dans sa beauté, sa force et sa culture²⁹. Et après 1934, les austrofascistes s'étaient approprié eux aussi l'homme nu pour l'intégrer à leur répertoire visuel, ce qui s'explique surtout par leur volonté de propager l'éducation physique en tant que service dû à la patrie³⁰. L'idéal qu'ils avaient en l'occurrence en vue, c'était celui du paysan, qui travaille jour après jour au champ et se livre, dans ses maigres loisirs, à la pratique de ce qu'ils appelaient le « sport paysan »³¹. Si l'idée de Theodor Körner était donc de trouver une iconographie capable de rassembler tous les camps, c'est-à-dire un motif sur lequel tous les Autrichiens pouvaient s'unir, l'homme nu de Cremer – son *Homme libéré* –

28 Cité d'après Klambauer, 2006 (note 9), p. 35.

29 Voir Josef Seiter, « Politik in der Idylle. Die plastischen Monumente der Ersten Republik », dans *Das Rote Vienne 1918-1934*, cat. exp. Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, 1993, p. 74-90; Hildegard Schmid, « Der Neue Mensch als Motiv der Arbeit in der österreichischen Bildhauerei der Zwischenkriegszeit », dans *Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1992-1993*, p. 108-133.

30 Sur la signification politique du corps dans l'État autoritaire corporatiste autrichien, voir en dernier lieu Wolfgang Weber, « Sieg und Niederlage in der austrofascistischen Körperkultur », dans Michaela Fahlenbock, Lukas Madersbacher et Ingo Schneider (éd.), *Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektive*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2011, p. 57-65.

31 Les théoriciens de la culture physique austrofasciste se sont efforcés de définir un « sport paysan » en tant que tel, auquel appartenaient, entre autres disciplines, la nage, le ski de fond et la danse. Voir Weber, 2011 (note 30), p. 63.

lui fournissait bien ce qu'il cherchait³². Un autre point mérite en outre d'être signalé, car il est extrêmement caractéristique de la période d'après-guerre en Autriche : dans le « Monument aux victimes » de Cremer, les femmes assument un rôle étonnamment secondaire. Alors que chez Stemolak par exemple la figure féminine – elle aussi souvent nue et belle, en tant que symbole de la *Femme nouvelle* – se tient ou s'avance aux côtés de l'homme, avec les mêmes droits que lui, chez Cremer la situation a changé. À présent, c'est clairement l'homme qui est placé au centre et qui occupe donc le premier rang de l'ensemble, tandis que les deux femmes lui sont subordonnées doublement, dans la disposition spatiale et par leur taille, nettement plus petite que la sienne. À considérer les choses sous cet éclairage, on ne s'étonnera donc plus guère que le nom de l'architecte Margarete Schütte-Lihotzky ait été oublié, comme je l'ai dit. On voit se cristalliser ici une image de la femme qui allait devenir typique des années 1950, mais qui marque un recul sensible par rapport aux conquêtes et aux émancipations de la Première République.

Si l'on analyse le « Monument viennois aux victimes », se pose alors la question de savoir ce qu'en ont dit les collaborateurs de l'Office fédéral des monuments, autrement dit ceux qui s'occupaient par profession de ce sujet. La réponse est la suivante : rien. Mais de cela non plus – en dépit de la riche tradition que j'ai pu évoquer plus haut –, on ne saurait après tout s'étonner vraiment. En les personnes de Dagobert Frey et de Walter Frodl auront travaillé en effet après-guerre à l'Office fédéral des monuments deux historiens de l'art qui avaient fait une brillante carrière sous les nazis et qui, la guerre terminée, n'allaient donc montrer aucun intérêt à instaurer un discours ouvert et critique sur la question du monument. À Vienne après 1945, face à une situation politique complètement changée, on ne voyait pas l'ombre de la nécessité de redéfinir théoriquement le monument et de s'exprimer sur ses implications politiques – ce qui aurait forcément conduit chacun à remettre en cause sa propre position. On pourra faire valoir il est vrai en guise d'excuse que les fonctionnaires chargés de la protection des monuments passaient le plus clair de leur journée de travail à tenter de venir à bout de gigantesques tâches pratiques et qu'il ne leur restait guère de temps pour la théorie. On ne doit pas oublier que le jour de l'entrée des troupes russes à Vienne, le 13 avril 1945, 21 317 maisons étaient totalement ou en partie détruites (ce qui correspondait à 21 % du parc immobilier viennois), 87 000 appartements

32 L'impossibilité d'assigner sans équivoque le nu masculin à telle ou telle tendance politique a permis à maints artistes en Autriche de faire une carrière qui a pu évoluer en traversant avec fluidité et sans accroc tous les camps idéologiques et politiques. Ce constat s'applique en particulier au sculpteur Wilhelm Frass. Dans les années 1920 et au début des années 1930, Frass a travaillé pour les sociaux-démocrates, de 1934 à 1938 pour les austrofascistes, de 1938 à 1945 pour les nazis et à l'époque d'après-guerre pour les représentants politiques de la Deuxième République. Ce faisant, il n'a pas changé son style et son motif de prédilection, l'homme nu qui marche, n'a pas varié pendant des décennies. Voir Friedrich Grassegger, « Seid, um zu sterben. Vergessene Plastiken des NS-Bildhauers Wilhelm Frass », dans Jan Tabor (éd.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, t. 1, Vienne, 1994, p. 354-357.

étaient inutilisables³³. Or celui qui s'attend, au vu de tels chiffres, à ce que l'administration municipale viennoise de Theodor Körner ait eu pour objectif de se consacrer en priorité à la création d'espaces d'habitation se trompe. À la grande colère de larges couches de la population, on entreprit en effet, non de rebâtir des logements, mais d'ériger et de remettre en état des monuments, et précisément ceux qui étaient considérés comme essentiels à la fondation de l'identité autrichienne³⁴, par exemple le Burgtheater, l'Opéra ou les deux statues équestres de la place des Héros. On se heurte donc encore une fois ici à la volonté de ne pas œuvrer à des intérêts particuliers (fût-ce celui du logement), mais de faire avec paternalisme des pas qui devaient profiter à tout le monde et qui visaient à présenter l'Autriche comme une société close, c'est-à-dire comme une société partageant les mêmes valeurs et unie par une histoire commune. L'architecture du Ring ou la monarchie des Habsbourg se prêtaient de façon quasi idéale à servir ainsi de cadre de référence, ce qui explique que l'allusion permanente à l'« Empereur » et au « bon vieux temps » soit devenue un leitmotiv culturel majeur des années d'après-guerre en Autriche.

Lorsque le « Monument aux victimes » fut dévoilé dans le cimetière central de Vienne le 1^{er} novembre 1948, Theodor Körner s'efforça une fois de plus de promouvoir cette image d'une Autriche commune, enfin unie : « Par-delà tout ce qui sépare en termes d'adhésion politique et de religion, ceci est un monument de tous pour tous³⁵. »

En la circonstance, je ne porterai pas de jugement. Dans le désir d'unir le pays en ruine en le faisant reposer sur une base culturelle et historique commune, il n'y a pas grand-chose qui puisse prêter le flanc à une critique mesquine. Mais il faut aussi se demander quel aura été le prix d'un tel effort – un effort qui se caractérisait par une tendance foncière à se retourner vers le passé, par une transfiguration absurde de la monarchie des Habsbourg, par le maintien d'une image anachronique de la femme et, surtout, par une vision de l'histoire qui transformait par décret les criminels en victimes. Cette vision de l'histoire se révéla pourtant extraordinairement efficace. La guerre civile et la question de la culpabilité ont été frappées d'un tabou complet pendant des années, et les élites du Parti populaire autrichien se refusent aujourd'hui encore ne serait-ce qu'à appeler l'austrofascisme par son nom.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

33 Markus Kristan, « Austroarchignomie », dans Gerbert Frodl, Paul Kruntorad et Manfred Rauchensteiner (éd.), *Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky*, Vienne, 2005, p. 218-219.

34 Friedrich Achleitner, « Wiederaufbau in Wien, innere Stadt. Ein Stück lokale Architekturgeschichte wird besichtigt », dans Liesbeth Waechter-Böhm (éd.), *Wien 1945 davor/danach*, Vienne, 1985, p. 108.

35 Klambauer, 2006 (note 9), p. 55.

Histoires de fantômes sous verre : le Musée juif de Vienne, 1996-2011*

Margaret Olin

Dans les musées, et dans les réserves en particulier, l'atmosphère est souvent celle d'un mémorial. L'idée même présente des connotations lugubres : on a le sentiment que si un objet se trouve à la réserve, c'est qu'il n'est pas digne d'être exposé et que son intérêt est strictement « historique ». Il est entendu que, pour les conservateurs, il est impossible de tout montrer. C'est également la formule employée dans les lettres de refus : « Nous avons reçu beaucoup d'excellentes candidatures, mais nous ne proposons qu'un nombre limité de postes. » Les œuvres d'artistes jadis admirés par tous croupissent parmi d'autres objets, eux aussi « relégués » sur des étagères faisant office de tombeaux, ou dans des tiroirs.

En Europe et aux États-Unis, les musées cherchent de plus en plus à dissiper ces connotations négatives en rendant leurs réserves accessibles aux visiteurs par le biais d'expositions aussi appelées « réserves visibles ». Ce genre d'expositions fut initié en 1976 par le musée d'Anthropologie de Colombie-Britannique (MOA), qui a donné à ses réserves visitables le nom de « galeries de la multiversité » (*Multiversity Galleries*)¹. De telles installations jouent sur l'excitation particulière associée au fait d'être convié dans un endroit dont l'accès était auparavant limité aux professionnels du musée. Les réserves sont toujours pleines de trésors à découvrir; ce sont des lieux animés où conservateurs et chercheurs s'affairent. Beaucoup de musées ouvrent maintenant leur réserve : ceux de Dresde, d'Erfurt, de Zurich ou encore de Lucerne, en Europe, mais aussi les Luce Centers aux États-Unis, par exemple². Ces expositions revêtent souvent un caractère joyeux, car leur inauguration est l'occasion de célébrer des trésors archivés. Ainsi, le site Internet du *Schaudepot* du musée Rietberg de Zurich (qui peut également se

* Le présent article rend compte de l'état de la recherche au moment où il a été rédigé et remis à l'éditeur, en décembre 2012. Une version antérieure de cet essai a été publiée en anglais dans le cadre de la publication suivante : Abigail Glogower et Margaret Olin, « Between Two Worlds. Ghosts Stories under Glass in Vienna and Chicago », dans *Studies in Contemporary Jewry*, vol. 26 : *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, éd. par Richard I. Cohen (Oxford University Press), 2012, p. 217-242.

1 Voir le compte rendu de Sally Yerkovich dans *The Public Historian* 24, 2002, p. 127-131, ainsi que le site du musée : <https://moa.ubc.ca/multiversity-galleries/> [accès vérifié en mars 2021].

2 Il existe trois Luce Centers à New York : le Henry R. Luce Center for the Study of American Art au Metropolitan Museum of Art; le Henry Luce III Center for the Study of American Culture à la New York Historical Society; et le Luce Center for American Art du Brooklyn Museum. Un quatrième centre, le Luce Foundation Center for American Art, est hébergé par la Smithsonian Institution de Washington.

vanter de posséder un nouveau pavillon de verre) affirme : « Les espaces de la réserve du musée ne sont désormais plus cachés au public. La réserve est bien éclairée... et tout le monde a désormais la possibilité d'examiner les quelque 4 000 objets du musée qui dormaient jusqu'à présent dans le noir³. »

De tels propos suggèrent que certains objets, autrefois relégués à l'obscurité de réserves dissimulées, sont aujourd'hui soumis à une réévaluation et sont littéralement mis au jour. La « lumière » est d'ailleurs un leitmotiv très populaire pour bon nombre de réserves ouvertes, tandis que d'autres conservent un aspect profondément sépulcral – parfois de manière intentionnelle. Dans un article sur la question paru dans la lettre d'information de l'American Association of Museums, le consultant responsable de la scénographie de plusieurs de ces installations alternait entre l'enthousiasme assumé pour l'effet spectaculaire qui garantit aux visiteurs « de grandes et belles surprises » et la mise en garde suivante : si « on peut être tenté de rendre l'espace lumineux et joyeux », l'éclairage de la réserve devrait toutefois rester tamisé, non seulement pour des raisons de conservation, mais aussi pour préserver une atmosphère « sombre et légèrement mystérieuse... Les visiteurs devraient avoir le sentiment de pénétrer dans une antique sépulture égyptienne, pas dans un grand magasin éclairé de toutes parts⁴ ». Parmi les réserves ayant choisi un éclairage relativement fort, beaucoup parviennent néanmoins à donner un tel sentiment d'obscurité. Dans l'aile américaine du MET, le Luce Center est un espace clair et spacieux où de larges allées séparent des vitrines peu chargées, chaque objet étant facile à contempler. Des rangées d'ordinateurs invitent le visiteur à faire des recherches supplémentaires sur n'importe quel objet grâce à son numéro d'utilisateur, les cartels proposant par ailleurs les informations principales. Pourtant, quand Beth Livensperger réalisa une série de tableaux inspirés de cet espace lumineux, intitulée *Réserve visible* (*Visible Storage*), un critique souligna leur « mélancolie inattendue⁵ ». Livensperger avait noté à la fois l'excitation qu'inspirait la réserve (« C'est comme si, le musée étant fermé, vous y pénétriez en cachette ») et la tristesse qui s'en dégageait⁶.

Le sentiment de malaise qui émane des réserves visibles des musées nord-américains est encore plus prégnant dans celles des musées juifs d'Europe. Ces institutions, dont la mission est de donner à voir l'identité juive dans des pays où les Juifs furent menacés, doivent dès lors ménager un espace juif dans

3 « Das Museum hat keine verborgenen Depoträume mehr! Das Magazin ist hell erleuchtet und als Schaudepot konzipiert, das dem Publikum einen Blick hinter die Kulissen ermöglicht. Fachleute und Laien können nun die annähernd 4 000 Objekte in Musse studieren, die vorher im Dunkeln ruhten. » Texte du site www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/institutionen/museum_rietberg/sammlung.html#das_schaudepot [dernier accès : mars 2010]. En 2021, le site du musée se trouve à l'adresse suivante : <https://rietberg.ch>.

4 John D. Hilberry, « Behind the Scenes: Strategies for Visible Storage », dans *Museum News*, juillet-août 2002, p. 37-38.

5 Zachary Woolfe, « Sneaking into the Stockrooms at City Museums », dans *Capital*, 6 août 2010, <https://www.politico.com/states/new-york/albany/story/2010/08/sneaking-into-the-stockrooms-at-city-museums-000000> [accès vérifié en mars 2021].

6 *Ibid.*



1 Table dressée pour le Séder, 1998, Eisenstadt, Österreichisches Jüdisches Museum

un cadre qui peut lui paraître tout à fait étranger. Elles posent nécessairement la question suivante : qu'est-ce qu'un espace juif? De manière générale, les objets exposés sont liés aux préoccupations des Juifs, contiennent des éléments juifs, ou bien ont trait, d'une façon ou d'une autre, à des interprétations de la vie juive. Ils ont été faits par des Juifs ou pour les Juifs. Certains ont été conçus pour être utilisés contre les Juifs. Dans certains lieux, la plupart des gens qui regardent ces objets, ou qui s'en occupent, sont eux-mêmes sans doute juifs. Mais ces critères suffisent-ils à faire de ce genre de musée un espace « juif » ?

En dehors des musées, la question « qu'est-ce qu'un espace juif? » a reçu aussi des réponses très différentes. Un espace juif, cela peut être une petite zone litigieuse du Moyen-Orient, ou bien le rouleau sacré de la Torah, espace conceptuel que se disputent les commentateurs rabbiniques. À une échelle plus réduite, un espace juif peut également être un de ces lieux où les Juifs pratiquent leurs

rituels, dans des synagogues ou à la maison. Une table à manger représente un espace éminemment juif, où les bougies sont allumées et les repas rituels célébrés et auquel, même sans bougies ni rites, est souvent attaché un certain sens de la sociabilité juive.

Les musées juifs aussi participent au discours sur l'identité juive, mais moins directement. Il est rare qu'ils hébergent des rites juifs. Les objets qu'on y trouve font référence à d'autres espaces et discours juifs : une exposition sur Israël, par exemple, ou des vitrines d'objets relevant des *judaïca*, autrefois utilisés à la synagogue ou dans les foyers. Ces musées cherchent souvent à faire entrer le repas dans le discours sur l'espace juif. Ainsi, une table dressée pour Shabbat ou pour le Séder peut orner une galerie ou un hall d'entrée, les objets destinés à ces tables étant toujours visibles (ill. 1). Des expositions temporaires sont consacrées à des aliments spécifiques et traitent parfois de leur origine ou de leur mode de fabrication⁷.

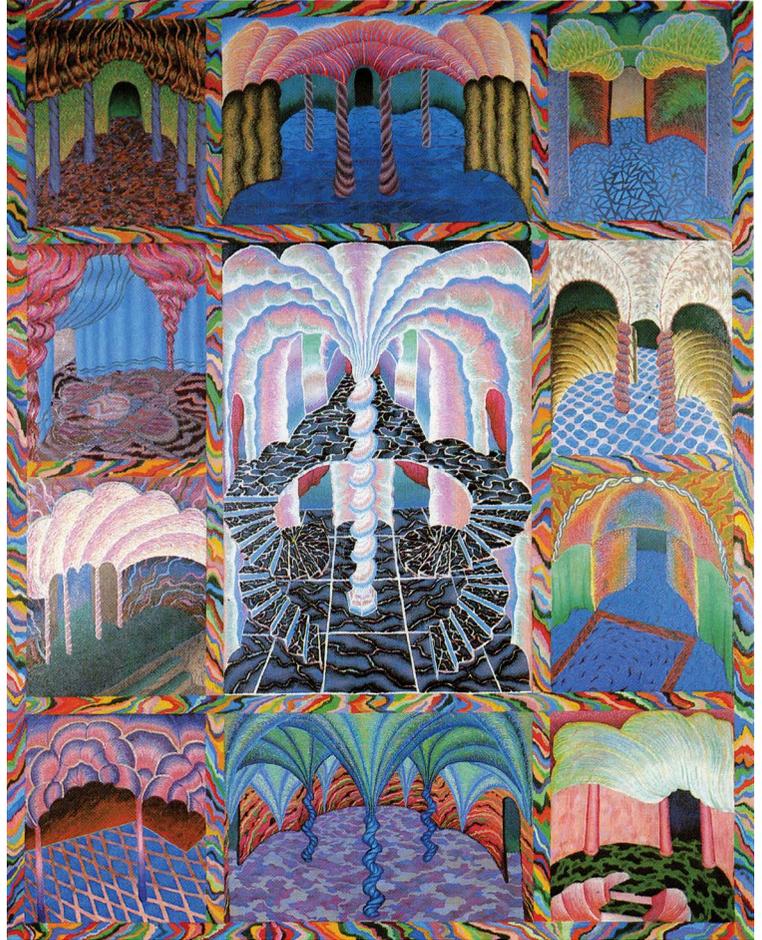
À la différence des musées juifs d'Amérique du Nord, les musées juifs européens (et c'est peut-être là une des raisons qui expliquent le malaise particulier qu'on y ressent) sont confrontés au fait que, en Europe, la question « qu'est-ce qu'un espace juif? » a souvent été posée dans le sens inverse : « De quels espaces les Juifs sont-ils exclus? » De nombreux objets figurant dans les collections de ces musées avaient été confisqués par le régime nazi. Les réserves, inévitablement associées aux montagnes de biens juifs amassés au cours de cette période, courent ainsi le risque de définir l'espace juif comme une sépulture.

* * *

Mes premières réflexions sur l'espace juif ne me sont pas venues à l'occasion d'une visite dans une réserve ou un lieu juif, mais au cours du déplacement d'un individu juif – moi-même. C'était en 1980, pendant l'année que j'ai passée à Vienne pour effectuer des recherches liées à ma thèse, année marquée par la solitude grégaire de l'étudiant américain à l'étranger, qui côtoyait non pas d'autres Américains (peu nombreux à fréquenter les salles de cours de l'université ou les salles plus obscures encore des musées), mais plutôt des Européens de l'Est. Le soir, nous nous retrouvions entre les escalators rutilants sous les immeubles datant du XIX^e siècle de la Ringstrasse, ou alors, en surface, dans le passage piéton de la Kärntner Strasse, près de l'édifice richement décoré de l'Opéra, où des palais alternent avec des façades des années 1960.

Partout, des tentatives de modernité venaient se heurter avec courage à la tenace évidence du passé impérial de la ville. Les deux époques se heurtaient tout particulièrement de plein fouet au sein du palais Liechtenstein, édifice

⁷ Voir, par exemple, Domagoj Akrap, Almut Jaschke, Christa Krajnc et Johannes Reiss, *Nicht ganz kosher?*, Eisenstadt, 2000. Il s'agit du catalogue de l'exposition du même nom. Voir également celui de l'exposition *Der Wein erfreut des Menschen Herz*, organisée en 1999 au Musée juif d'Eisenstadt en Autriche.



2 Philip Hanson,
Chambers of Venus, 1975/1976,
huile sur toile, 167 × 213 cm,
Vienne, Museum moderner
Kunst (MUMOK) Stiftung
Ludwig Wien

baroque où le nouveau musée d'Art moderne venait d'ouvrir ses portes. Par le passé, le palais avait hébergé une collection d'art baroque amassée par des princes. Au XIX^e siècle, les professeurs y amenaient leurs étudiants pour regarder les tableaux; j'ai consulté des pages entières de notes consacrées à ces visites dans les archives de l'Institut d'histoire de l'art de l'université⁸. Désormais, logés sous les nymphes et les satyres rococo des plafonds réalisés par des artistes tels qu'Antonio Bellucci et Andrea Pozzo, et entourés de murs à décor de stuc, étaient exposés les tableaux des « maîtres du fantastique » autrichiens. Des œuvres des peintres imagistes de Chicago, représentés par les compositions fantaisistes d'un groupe autrefois connu sous le nom de « The Hairy Who », occupaient une salle entière (ill. 2). J'avais grandi à Chicago et j'étais surprise

8 Ces notes se trouvent dans le *Nachlass* d'Alois Riegl, conservé au département d'histoire de l'art de l'université de Vienne.



3 Vue du café de l'ancien Museum moderner Kunst (MUMOK depuis 1991), Vienne, palais Liechtenstein, avec des sculptures de George Segal, 1979

de constater à quel point certaines de ces œuvres semblaient «chez elles» sous ces plafonds richement décorés et aux côtés des artistes tout aussi baroques du mouvement fantastique autrichien⁹.

C'est dans le café du musée, seul espace animé d'un premier étage désert, que j'aperçus pour la première fois les sculptures de George Segal (ill. 3). Elles étaient réparties aux différentes tables. Assises seules, elles semblaient réclamer de la compagnie et, de fait, quelques clients avaient pris place à côté d'elles pour avaler un strudel aux pommes ou un *knödel*. Je ne compris d'abord pas ce qui m'attirait chez elles, mais je constatai qu'elles semblaient me faire signe

9 Dans le catalogue de l'exposition, E.M. Triska décrit les *Chambers of Venus* de Philip Hanson comme si c'était l'œuvre d'un «artiste fantastique» viennois : «L'ambiance d'un grotesque baroque se mêle à celle d'une maison de jeu» (dans Hermann Fillitz, *Kunst der letzten 30 Jahre*, cat. exp. Vienne, Museum moderner Kunst, 1979).

depuis les États-Unis. Elles étaient évidemment américaines, au sens littéral – Segal, qui avait réalisé ces statues de plâtre à partir de vrais individus, avait utilisé comme modèles des connaissances américaines. Plus tard, je me rendis compte que, à mes yeux d'Américaine voyageant en Europe, ces personnages ne signifiaient pas la présence mais bien l'absence d'Américains. Ces créatures blanches et identiques, assises au cœur de la pompe d'une noblesse viennoise absente, marquaient les espaces vides où j'aurais pu m'attendre à trouver des Américains; c'était comme si ces derniers avaient été effacés ou n'étaient là que sous forme de fantômes. Je m'arrêtai un moment parmi eux, sirotant mon café en compagnie de ces compatriotes absents.

Des années plus tard, je tombai à nouveau sur les sculptures de Segal, à San Francisco cette fois. Elles étaient différentes, mais témoignaient inmanquablement du style de l'artiste. Sans m'y attendre, je les aperçus alors que je contemplais le détroit du Golden Gate de la terrasse du San Francisco Arts Center (ill. 4). Elles évoquaient un contexte tout aussi étranger à la côte californienne que les figures du café du musée d'Art moderne par rapport à Vienne. Les sculptures nues, empilées ou plutôt couchées de façon artistique, permettaient de les identifier comme des victimes de l'Holocauste. Un seul des « survivants » était debout et regardait vers le Pacifique derrière son bout de barbelé européen¹⁰. Les corps blanchis par le soleil semblaient trop grands, trop droits, trop sains, trop beaux. C'était l'Holocauste vu d'Amérique, la tragédie européenne jouée par des personnages qui, quand je les avais rencontrés dans le palais viennois, m'avaient semblé représenter mon pays natal en négatif. Ils n'avaient pas davantage leur « place » en Californie qu'en Europe. Ils étaient littéralement déplacés, avec leur regard ainsi tourné vers l'océan; leur façon de commémorer les victimes juives n'avait symboliquement pas sa place dans un pays où un génocide s'était certes produit, mais pour d'autres. Comme le soulignait le rabbin Arnold Wolf à propos du musée de l'Holocauste de Washington, « les Indiens doivent être ahuris de voir que notre *shoah* européenne fait l'objet de commémorations, tandis que le meurtre dont ils ont été victimes, qui s'est déroulé ici même, est passé sous silence¹¹ ». Mes réflexions sur les statues déplacées de Segal semblent peut-être encore plus étrangement hors de propos dans le cadre d'un article sur les réserves des musées juifs d'Europe et des États-Unis. Mais j'ai l'espoir qu'elles pourront contribuer à la recherche de ce que peut être un espace juif.

Les deux séjours d'un an que j'effectuai à Vienne furent très différents. Le premier, en 1970, en tant qu'apprentie photographe, me fournit les outils lin-

10 Pour une interprétation positive du monument, des modèles et de la mise en scène, voir James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, 1993, p. 309-319. Young identifie le survivant comme un rescapé israélien des camps. Les cadavres furent modelés sur des Américains.

11 Arnold Jacob Wolf, *Unfinished Rabbi. Selected Writings of Arnold Jacob Wolf*, éd. par Jonathan S. Wolf, Chicago, 1998, p. 195. Le National Museum of the American Indian a ouvert ses portes à Washington en 2004, mais il n'a toujours pas le statut de mémorial et ne met pas l'accent sur le génocide des Indiens.



4 George Segal, *The Holocaust*, 1984, San Francisco, Lincoln Park

guistiques qui me furent utiles pour le second, en 1979-1980, alors que je travaillais à ma thèse pour devenir universitaire. Ce travail aboutit à mon premier livre¹². Il inspira également mes recherches ultérieures sur les conceptions de l'art juif¹³. C'était l'époque où l'Allemagne et l'Autriche commençaient à prendre en main la gestion de l'héritage de l'Holocauste, une évolution qui, dans la forme qu'elle prit en Allemagne de l'Ouest, fut parfois attribuée à l'impact en Europe de la série télévisée américaine *Holocaust*¹⁴. Quand je suis arrivée à Vienne en 1979, les questions liées aux Juifs étaient donc beaucoup plus visibles qu'elles ne l'étaient dix ans auparavant. Lors de mon voyage précédent, j'avais en effet remarqué que, dans les librairies, les œuvres de « judaïstique » se trouvaient souvent dans un coin difficile d'accès, rangées sur une petite étagère avec d'autres ouvrages de *Freimauerei* (franc-maçonnerie) et d'ésotérisme. Désormais, les mêmes librairies pouvaient tout aussi bien consacrer un pan de mur entier aux Juifs. Les traductions allemandes d'auteurs tels que Saul Bellow et Philip Roth, dont les livres étaient auparavant classés avec les autres romans, étaient désormais rassemblées avec les œuvres de Bergson, Freud, Sontag, Wittgenstein et autres; ces livres formaient leur propre « espace juif » avec ses représentants de la littérature, de la philosophie et de la psychologie juives. On pourrait arguer que certains de ces auteurs ne sont des « écrivains juifs » qu'en vertu de leur ascendance¹⁵. Mais ces étagères constituent en elles-mêmes des études de cas d'espaces juifs¹⁶.

* * *

C'est en 1996 seulement qu'un musée juif finit par ouvrir ses portes au palais Eskeles, dans un quartier central et distingué à deux pas des musées, des magasins de luxe et des attractions touristiques comme l'École espagnole d'équitation. À l'origine, le Musée juif de Vienne mettait moins l'accent sur les traditions culinaires juives ou sur les livres que sur les fantômes. Au premier niveau du musée se tenait une exposition permanente composée de la collection Max Berger d'objets *judaïca*, et organisée par Felicitas Heimann-Jelinek,

12 Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, 1992.

13 Voir la préface de Margaret Olin, dans *Nation without Art: Examining Modern Discourses on « Jewish Art »*, University of Nebraska, 2001, p. xv-xxvii.

14 Voir Andreas Huyssen, « The Politics of Identification: "Holocaust" and West German Drama », dans *New German Critique* 19, 1980, p. 117-136.

15 Matti Bunzl a retracé avec soin le passage progressif de l'invisibilité à des formes d'incorporation et de conceptualisation de la population juive dans *Symptoms of Modernity: Jews and Queers in Late-Twentieth-Century Vienna*, Berkeley, 2004; on trouve également dans cet ouvrage une analyse du Musée juif de Vienne (p. 160-172).

16 C'est également le cas de certaines publications individuelles. Ainsi, par exemple, dans une anthologie de 1939 publiée à la mémoire de l'historien de l'art A. Kingsley Porter, les amis juifs de l'auteur et les opposants au régime nazi étaient tous rassemblés dans le tome 2, tandis que deux sympathisants allemands nazis (ainsi qu'un médiéviste américain) se partageaient le tome 1. Voir Wilhelm R.W. Koehler (éd.), *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939.



5 Exposition de la collection Max Berger, env. 1995-2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien; à gauche, sur le mur du fond, l'installation de Nancy Spero, *Remembrance/Renewal*, 1996

alors conservatrice en chef (ill. 5). Un coin de mur avait été tapissé d'un papier sur lequel étaient inscrits en lettres dorées les noms des membres de la famille de Berger tués pendant l'Holocauste et à qui la collection était dédiée¹⁷. Dans les longues vitrines d'exposition bien éclairées, des objets sans cartel, le fleuron de la collection Berger, étaient classés par fêtes religieuses, âges de la vie ou cérémonies. Des objets rituels juifs étaient posés sur des étagères derrière des vitrines; sur les vitres étaient gravés des extraits (en allemand) de prières corres-

17 Michaela Feurstein-Prasser (éd.), *Jewish Museum Vienna from A to Z*, traduit par James Roderick O'Donovan, Munich, 2006, p. 7.

pendant à chaque cérémonie (ill. 6). On pouvait ainsi littéralement lire les objets du Shabbat, par exemple, à travers le texte de la Torah stipulant son observation.

L'explication laconique accompagnant certaines de ces pièces ne suffisait pas à disperser le mystère qui les entourait. Un guide audio renseignait sur d'autres, et les visiteurs qui ne rechignaient pas à jouer au détective pouvaient trouver des informations supplémentaires dans une brochure ou un livre mis à disposition. Cependant, la plupart de ces objets résistaient à l'interprétation. Dans le guide de la collection Berger, Felicitas Heimann-Jelinek affirmait qu'elle voulait détourner les visiteurs de l'« objet individuel » et souhaitait plutôt les inciter à regarder « l'objet évanescent que constitue, en dernière instance, la matérialisation – plus ou moins arbitraire – d'une idée fondamentale¹⁸ ». Les couches d'écriture recouvrant les objets devaient, selon elle, suggérer le primat du texte sur l'objet matériel dans la religion juive¹⁹.



6 Objets rituels du Shabbat avec, sur la vitre, un extrait du Deutéronome, détail de l'exposition de la collection Max Berger, Vienne, Jüdisches Museum Wien

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ Entretien avec Felicitas Heimann-Jelinek, Vienne, novembre 2009.

Mais l'évanescence des objets suggérait bien davantage que la simple signification textuelle du rituel. L'idée d'Holocauste et de perte régnait autour de l'exposition, à cause non seulement du panneau commémoratif, mais également d'une installation de l'artiste américaine Nancy Spero. Réalisées au pochoir sur le haut des murs de la salle, ces images donnaient l'impression que les objets eux-mêmes s'étaient envolés et montaient en flottant vers le plafond (on aperçoit l'une d'elles à l'arrière-plan de l'ill. 5). L'œuvre de Spero, visible depuis la cour intérieure du musée, renforçait ce sentiment d'évanescence qui se dégageait de la collection Berger, ainsi reliée à l'Holocauste : les visiteurs, en grimpant les escaliers, avaient l'impression que les objets voletaient d'étage en étage²⁰.

Deux niveaux plus haut, le sentiment de disparition et de perte se faisait plus explicite. « Jüdisches Wien » (La Vienne juive), un autre élément de l'exposition permanente du Musée juif de Vienne, organisé lui aussi par Heimann-Jelinek, représentait, sous forme de vingt et un hologrammes, des pièces du fonds du musée ainsi que d'autres œuvres, inamovibles et trop grandes pour



7 Hologrammes (détruits), détail de l'exposition permanente « Jüdisches Wien », 1995-2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien

20 Feurstein-Prasser, 2006 (note 17), p. 21. À propos de cette installation et des autres expositions permanentes du musée, voir également Reesa Greenberg, « The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust », dans Shelley Hornstein et Florence Jacobowitz (éd.), *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Bloomington, 2003, p. 235-250.

être exposées dans le bâtiment (ill. 7). Parmi ces objets disproportionnés figuraient l'église Saint-Charles-Borromée (au XVII^e siècle, un Juif fut obligé d'assurer l'entretien de l'édifice afin de pouvoir conserver ses privilèges de résidence à Vienne) et la Riesenrad, la grande roue installée dans le vaste parc de Vienne, le Prater (elle aussi financée par un Juif). Des transparents réalisés à partir de photographies et de documents, des meubles suspendus et des tissus flottant en l'air délivraient une histoire des Juifs de Vienne par le biais d'hologrammes, un médium artistique encore relativement innovant dans les années 1990. Mais le récit, lui, était bien traditionnel.

Certains de ces hologrammes (par exemple des rouleaux d'un tissu datant de la période nazie, imprimé d'étoiles jaunes prévues pour être cousues aux vêtements) faisaient référence à des traces matérielles d'antisémitisme; d'autres montraient les contributions des Juifs à la littérature; d'autres encore tissaient un lien entre les meubles et les intérieurs à caractère social conçus par Friedl Dicker (une ancienne élève du Bauhaus de Weimar, victime de l'Holocauste) et les réformes sociales que connut l'Autriche dans les années 1970 sous l'impulsion du chancelier Bruno Kreisky, qui avait toujours refusé de mettre en avant son identité juive²¹. Plus de soixante ans séparaient la « Chaise pour enfants » de Dicker et l'objet suivant, le « Passeport pour mère et enfant » de 1995 (bien que le programme de distribution de ces documents ait été mis en place dès 1974, sous le mandat de Kreisky). L'intitulé de cette section, « De la Zedaka à l'État-providence », faisait de l'État-providence une émanation de l'éthique juive et assimilait les Juifs aux socialistes, une association aux connotations historiques troublantes. Cependant, un certain malaise régnait sur l'ensemble de l'exposition à cause du médium holographique, qui rendait les objets à la fois présents et absents. L'atmosphère spectrale était également due à l'installation Spero, qui suggérait que les objets qui s'étaient échappés par le haut de la pièce s'étaient évaporés sous la forme d'hologrammes. Lors de ma première visite du musée, peu de temps après son ouverture, je n'avais vu que l'exposition des hologrammes et j'avais vite imaginé qu'elle présentait des objets disparus ou bien que le musée ne pouvait peut-être pas acquérir.

Il m'avait alors semblé que les hologrammes étaient un moyen adéquat de mettre en scène l'absence, d'exposer des objets perdus et l'histoire d'une Vienne disparue. C'était aussi ce qu'indiquait une série d'expositions antérieures, qui avaient conduit à l'ouverture du musée. Parmi celles-ci, l'exposition fascinante des *Beschlagnahme* (confisqués) se déroulait dans plusieurs lieux et racontait le destin des objets du précédent musée juif de la ville, premier de son genre, créé en 1896 et fermé par les nazis en 1938²². L'histoire racontée par les objets fantômes de l'exposition holographique était donc une histoire connue. Les Juifs

21 On trouvera des informations sur l'exposition, dont la liste des objets de chaque section, dans Felicitas Heilmann-Jelinek et Hannes Sulzenbacher (éd.), *Jewish Museum Vienna*, Vienne, 1996.

22 Bernhard Purin (éd.), *Beschlagnahmt: Die Sammlung des Wiener Jüdischen Museums nach 1938*, Vienne, 1995.



8 *Schaudepot* (réserve ouverte), avant 2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien

avaient contribué, en tant que créateurs ou clients, à tout ce qui était typiquement viennois : l'architecture, le design, la littérature... En retour, ils avaient été chassés ou exterminés, et leurs objets cérémoniels confisqués. Aucun étiquetage ne devait risquer de donner une matérialité à ces objets : les hologrammes les rendaient explicitement évanescents.

Quand, en 2004, je finis par me rendre au *Schaudepot*, ou « réserve ouverte » (également appelée « réserve visible »), j'eus des frissons dans le dos. L'espace d'exposition, organisé par Gabriele Kohlbauer-Fritz, était situé au dernier étage, au « grenier », dans une pièce plutôt sombre, étroite et basse de plafond. Les objets étaient entreposés sur des étagères placées derrière une grande vitrine (ill. 8). En entrant dans la pièce, on avait l'impression de se retrouver nez à nez avec un cadavre : la plupart des objets, réels et immobiles, correspondaient

aux hologrammes qui flottaient plus bas, à tel point que j'avais le sentiment d'avoir pénétré dans une sépulture et de voir le corps mort de tout ce dont on venait de me parler. À l'instar de la collection Berger, une inscription figurant sur une plaque murale rappelait que la réserve était «aussi un mémorial». Le texte expliquait que la plupart des objets exposés avaient été confisqués pendant l'Holocauste à des synagogues et à des gens qui avaient fui ou avaient été déportés. Certaines pièces appartenaient à l'ancien musée juif; d'autres, carbonisées, avaient été sauvées des synagogues assiégées et brûlées pendant la Nuit de cristal. Sur une table installée près du panneau explicatif était présenté le catalogue de la collection en anglais et en allemand, énorme et à couverture noire; tel un livre du souvenir, il renforçait l'impression de pénétrer dans une sépulture et conférait aux objets l'aura de reliques mystérieuses d'une culture disparue.

Les trois étages du musée juif correspondent ainsi à trois types de mémoire : *überschrieben* (écrite en surimpression : la vitre où est inscrit le texte allemand des prières juives); *verflüchtigt* (disparue : les hologrammes flottants); et enfin *aufbewahrt*, dans une réserve froide. Ces trois façons de concevoir les objets *judaïca* renvoient toutes à l'idée de mémorial. Les Juifs qui se servaient de ces objets sont morts, laissant ces derniers orphelins. Certaines de ces pièces ont même été abandonnées plus d'une fois – telle la «boîte de Lilly», une collection de souvenirs confiés à l'organisation communautaire juive locale (Die Israelitische Kultusgemeinde) par un couple de Viennois peu avant leur déportation, et destinés à leur fille, qu'ils avaient réussi à envoyer en Angleterre²³. La réserve elle-même, avec ses rangées d'objets inutilisés, sert à rappeler l'existence de projets tels que le «musée central juif», musée d'une race éteinte (Museum einer untergegangenen Rasse), créé par les nazis à Prague et géré, pendant la guerre, par des Juifs tchèques²⁴.

Peut-être est-il normal que, dans un pays où les Juifs sont peu nombreux et vivent dans l'ombre de l'Holocauste, les réserves juives mettent l'accent sur la commémoration. Les objets qui s'y trouvent ne sont ni des œuvres d'art – aucun ne s'est révélé être un trésor – ni des pièces extraordinaires. Mais chacun porte la trace de la perte. Puisque la plupart furent confisqués à des gens qui furent ensuite assassinés, l'approche commémorative semblerait justifiée, même si l'Autriche abrite encore aujourd'hui une importante communauté juive. C'est d'autant plus le cas que cette dernière ne compte que dix mille individus, un chiffre dérisoire par rapport aux quelque deux cent mille Juifs qui vivaient dans le pays avant 1938.

La mise en scène lugubre de la réserve est, semble-t-il, une réponse aux réactions négatives, citées par Bernhard Purin en 1993, qu'avait suscitées l'ac-

23 Sur cette boîte, voir Feurstein-Prasser, 2006 (note 17), p. 78-79.

24 Sur ce musée, voir Dirk Rupnow, *Täter, Gedächtnis, Opfer: Das „jüdische Zentralmuseum“ in Prag, 1942-1945*, Vienne, 2000; Jan Björn Potthast, *Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag: Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, 2002. C'est grâce à Daniel Eisenberg que j'ai fait ce lien.

tion de quelques individus soutenant le Musée juif de Hohenems, à l'ouest de l'Autriche : croyant bien faire, ils avaient voulu compléter ses collections en achetant des objets *judaïca*. Des collections constituées de cette manière n'interrogent pas le passé des objets et masquent en particulier leur statut de biens confisqués. En outre, en réunissant des objets de différentes provenances dans une même collection au lieu de se focaliser sur des objets fabriqués ou utilisés localement, les musées risquent de perpétuer le stéréotype d'une « juiverie mondiale » uniforme²⁵.

Je voudrais maintenant revenir aux statues de George Segal dans le café viennois. La première fois que je leur ai consacré un texte, en 2000, je les voyais à travers le filtre d'une culture commémorative et évolutive de l'Holocauste : elles ne me paraissaient plus être des Américains absents, mais plutôt des Juifs absents²⁶. Ces Juifs, dont les ancêtres représentaient par le passé une part importante du public viennois de l'art contemporain, allaient désormais prendre le café et se reposer entre des néons et des photographies barrées de graphite. Et pourtant, ces Juifs ne virent jamais le jour, car leurs parents avaient été éradiqués de Vienne. Aujourd'hui, les statues elles-mêmes ne sont plus là. Elles ne furent qu'une simple exposition temporaire et, à la fin des années 1990, le souvenir même s'en était envolé²⁷. Mais les traces de ces Juifs autrichiens non-existants furent conservées dans le *Schaudepot*, au « grenier » du Musée juif de Vienne, sous la forme des objets étiquetés que laissèrent derrière eux ceux qui auraient pu être leurs ancêtres.

En 1980, il était évidemment peu probable que les visiteurs viennois puissent voir des Juifs dans les figures de Segal. Toute vie juive s'était à leurs yeux éteinte durant les premiers mois de 1938, et il était inenvisageable pour eux de se demander quelle aurait été la vie des Juifs en 1980 si ces derniers avaient été épargnés. La communauté juive qui avait existé dans les années 1930 et 1940 était très mal connue. Le visiteur lambda du musée pouvait difficilement concevoir les statues de Segal, vêtues de sweat-shirts et sirotant des *latte* dans des cafés modernes, comme les descendants potentiels des Juifs disparus. Ce que ne facilitait pas non plus, selon Purin, la concentration d'objets rituels dans les musées juifs européens²⁸.

La perte relève du présent, non du passé. À savoir : elle ne concerne pas seulement les anciens Juifs d'origine des années 1930, qui n'étaient déjà alors pour certains plus très authentiques, mais aussi et surtout ceux qui auraient été leurs

25 Bernhard Purin, « Dinge ohne Erinnerung: Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualobjekten zwischen Markt und Museum », dans *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 47, 1993, p. 161.

26 Margaret Olin, « On Not Introducing George Segal », dans *Judaism* 49, 2000, p. 462-469.

27 Pendant que je préparais mon texte sur ces statues, j'ai envoyé mes clichés au directeur de l'époque, qui ne possédait aucune trace de l'exposition.

28 Purin, 1993 (note 25), p. 163-165. Sur la concentration d'objets *judaïca* dans les musées juifs, voir Annabel Jane Wharton, « Jewish Art, Jewish Art », dans *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 1, 2007, p. 29-45.

descendants; elle n'affecte pas seulement ceux qui possédaient les objets conservés dans les réserves, mais surtout ceux que les statues de Segal représentent, qui auraient hérité de ces objets et qui les auraient peut-être même légués à un musée juif. Comment l'histoire ininterrompue de ces familles aurait-elle affecté la réserve? Le défi consiste à regarder les figures de Segal comme des *Juifs*, à voir la disparition de la vie juive telle qu'elle se manifeste à Vienne aujourd'hui, et pas seulement telle qu'elle a existé par le passé. Voilà les questions qui viennent à l'esprit face à la culture commémorative du musée juif, où les objets sont condamnés à hanter le présent uniquement comme des fantômes du passé.

Il est certain qu'une exposition contextualisée d'objets *judaïca* pourrait permettre de résoudre certains de ces problèmes. Il est ahurissant de constater que les objets de la réserve ouverte, qui ne sont pourtant pas étiquetés, sont tout de même classés selon une typologie traditionnelle, des rangées de mantelets de Torah d'un côté, des rangées de *rimonim* de l'autre. Mais une présentation en contexte risquerait d'aboutir à la reproduction d'une de ces salles parfaitement unifiées d'un point de vue historique, si fréquentes dans les musées européens. Le danger serait de fixer l'essence du Juif comme «Autre», ce que le musée de Vienne tenait à éviter²⁹. En outre, une telle présentation ne prendrait probablement pas en compte les juxtapositions inattendues que permet souvent une confrontation avec le très ordinaire, quand des objets profanes, utilisés de manière routinière à des fins rituelles, sont placés dans un environnement profane ayant semble-t-il peu de chose à voir avec la religion. Seules ces juxtapositions, comme dans le cas des figures de Segal ou des œuvres des imagistes de Chicago nichées sous les fresques du XVIII^e siècle et les moulures de stuc, peuvent libérer un espace juif de l'aura fantomatique et même terrifiante qui menace souvent de transformer les Juifs d'Europe, et pas seulement leurs artefacts, en représentations vivantes de l'Holocauste.

En 2011, le Musée juif de Vienne changea de direction et de conservateurs, ferma ses portes pour rénovation et, depuis sa réouverture, il propose de nouvelles expositions permanentes. Si le panneau commémoratif de la collection Berger est resté, les installations que je viens d'évoquer ont été remplacées par une exposition permanente joyeusement interactive où le multimédia abonde, selon la mode actuelle qui consiste à préférer aux modèles muséographiques artistiques, personnels et expressifs, des styles plus informationnels axés sur la technologie. Ces nouvelles approches sont utilisées pour les expositions commémoratives ainsi que pour d'autres, déclenchant parfois de grandes controverses, comme dans le cas du block du mémorial d'Auschwitz³⁰. De façon plus specta-

29 Ce point a été superbement traité par Matti Bunzl, «Of Holograms and Storage Areas: Modernity and Post-modernity at Vienna's Jewish Museum», dans *Cultural Anthropology* 18, 2003, p. 435-468.

30 On citera par exemple la controverse autour de la fermeture du mémorial italien d'Auschwitz par la direction du musée. Voir la partie intitulée «The Italian Memorial at Block 21, Auschwitz», avec les articles de Matteo Cavalleri, Robert S. C. Gordon, Sandro Scarrocchia et Gregorio Carboni Maestri, dans *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 6, 2012, p. 113-145.

culaire, les hologrammes de l'exposition permanente consacrée à l'histoire des Juifs de Vienne furent détruits sous les huées et une montagne de verre cassé. L'événement provoqua le désarroi des responsables officiels de musées européens, qui furent vraisemblablement perturbés par la façon dont la méthode même de désinstallation reflétait tragiquement les actes violents de destruction et d'effacement que l'exposition mettait en scène.

Les hologrammes étaient à leur époque aussi innovants que les expositions multimédias. Avec les expositions précédentes du Musée juif de Vienne, ils présentaient pourtant un caractère commémoratif à l'encontre duquel il est permis d'exprimer quelques réserves. Il reste cependant à savoir si l'introduction d'écrans d'ordinateurs interactifs et autres innovations technologiques va normaliser les relations entre l'Autriche et ses habitants juifs, anciens et actuels. Le destin des hologrammes n'est pas de bon augure : aucune reconstitution ne pourra remplacer l'acte de commémoration.

Traduit de l'anglais par Camille Joseph

Monuments intentionnels et non intentionnels. La Judenplatz de Vienne et le *Culte moderne des monuments* de Riegl*

Mechtild Widrich

Rétrospectivement, il semblerait que les années 1980 et 1990 aient été caractérisées par leur obsession pour les questions de mémoire et de commémoration. En Europe et aux États-Unis, les appels à commémorer des personnes victimes de mauvais traitements infligés par un État et sa population, depuis la période coloniale jusqu'à la guerre froide, ont conduit à reconsidérer la pratique du monument. Il a généralement été admis qu'il fallait abandonner les anciennes formes héroïques, car les monuments les plus récents sont le plus souvent dédiés à des groupes ayant été victimes de la société même qui les honore. Au-delà de ces considérations iconographiques et techniques, ces projets, quelle que soit leur beauté ou leur efficacité, ont soulevé des enjeux éthiques. Il n'existe peut-être pas de « bonne » façon de gérer les atrocités commises par le passé. Assumer sa responsabilité, c'est *faire quelque chose*. Or, l'attitude réflexive qui naît de la confrontation avec un monument commémoratif ne peut aboutir qu'à une forme d'absolution, quand bien même elle serait très « coupable ». Il existe une tension inhérente, dans ces monuments à visée « disculpatoire », entre les individus dont le souvenir est célébré et ceux qui utilisent ce signe public de commémoration comme catharsis, pour provoquer un changement, ou bien pour clore un épisode douloureux. À travers mon étude de cas, la Judenplatz de Vienne et le concours pour la réalisation du mémorial dédié aux victimes juives du régime nazi en Autriche, dont la construction, réalisée entre 1995 et 2000, n'est pour ainsi dire pas encore achevée, on verra qu'il faut bien souvent prendre en compte une autre tension, cette fois entre des questions pratiques de construction et de destruction et des questions morales de responsabilité et d'« agentivité » (*agency*). La quête de lieux de mémoire authentiques ou quasi authentiques qui domina le débat public sur la commémoration dans les années 1990 s'est accompagnée d'une mise en scène minutieuse de l'authenticité historique qui, si elle n'avait

* Les recherches pour le présent article se sont achevées début décembre 2012. Parmi les travaux de recherche publiés depuis, je renvoie à Andrei Pop et Lucia Allais, « Mood for Modernists. An Introduction to Three Riegl Translations », *Grey Room* 80, été 2020, p. 6-25.

pas toujours de rapport avec la vérité historique, était liée à un intérêt moderniste de longue date pour l'expérience subjective du spectateur face à l'œuvre d'art et du citoyen face à l'architecture. Mon article s'ouvre sur une description du site et sur la chronologie du concours pour le mémorial de Vienne, deux éléments fondamentaux pour ma démonstration. Ils révèlent en effet que, pendant une bonne dizaine d'années, les deux projets connurent des motivations très différentes. Selon les développements d'Aloïs Riegl sur l'atmosphère (*Stimmung*), qui constituent un aspect négligé de son essai sur « Le culte moderne des monuments » (1903), celle-ci joue un rôle crucial dans la réception des monuments. D'autre part Riegl a insisté avec son concept de nature « non intentionnelle » des monuments historiques sur le fait non seulement que ceux-ci peuvent être détournés de leurs buts originaux pour être rendus conformes aux nôtres, mais que c'est ce processus qui constitue leur intérêt pour le présent. En m'appuyant sur ces développements, j'analyserai l'état paradoxal d'« irresponsabilité responsable » ou de déculpabilisation qui caractérise la fréquentation des monuments contemporains : les ravages non intentionnels du passé (et de l'action humaine) sont intentionnellement rappelés au souvenir des visiteurs et, par là même, deviennent « intentionnels » dans le présent. Il faut s'attendre à des problèmes d'adaptation entre les formes « intentionnelles » et « non intentionnelles » de commémoration, à Vienne et dans d'autres mises en scène monumentales d'Europe. Je montrerai que ce problème se pose aussi pour la quête d'atmosphères « authentiques » permettant à un public large de parvenir à une certaine prise de conscience historique (quoique construite de toutes pièces). Pour finir, je reviendrai sur la pertinence actuelle des analyses de Riegl en matière d'édifices publics.

Genèse d'un monument

Pour commencer, voici ce qui s'est passé à Vienne. En décembre 1994, quand Simon Wiesenthal, chasseur de nazis et survivant des camps de la mort, annonça publiquement que l'Autriche devrait se doter d'un mémorial dédié aux Juifs autrichiens assassinés durant le national-socialisme, le maire de Vienne de l'époque, Michael Häupl, ne tarda pas à réagir. Une revue favorable au projet rapporte que Häupl « fut immédiatement d'accord pour dresser un mémorial sur la Judenplatz de Vienne¹ ». Durant l'été 1995 eurent lieu les premières fouilles, *avant* même le lancement du concours pour le mémorial². Cet empressement était compréhensible : à Berlin, le concours pour le monument aux Juifs assassinés d'Europe battait alors son plein dans une époque marquée

¹ « Judenplatz Chronicle », dans *Perspektiven* 6/7, numéro spécial *Judenplatz. Mahnmal-Museum*, 2000, p. 97.

² *Ibid.*

par un vaste « tournant commémoratif »³. Du reste, le projet berlinois avait fait une très bonne publicité à la capitale ; mais il avait également soulevé des questions gênantes sur la façon dont le voisin autrichien gérait son passé⁴. L'intérêt pour un mémorial s'explique sans doute aussi par le fait que les responsables politiques autrichiens, à gauche tout au moins, avaient peu à peu commencé à abandonner le mythe de l'Autriche comme « première victime » de l'Allemagne nazie et estimaient que cela devait se traduire par des actes⁵. Au niveau local, la ville avait besoin de mettre fin à la controverse autour du Mémorial contre la guerre et le fascisme d'Alfred Hrdlicka (1988). Les intellectuels et la communauté juive s'étaient en effet insurgés contre cette représentation grossière du « Juif nettoyant la rue », qui ajoutait ostensiblement l'humiliation à la terreur historique, et contre la vente, par la galerie de Hrdlicka, de reproductions de la statue comme petites sculptures de bureau. Ils critiquaient également le message vague du mémorial (contre la « guerre » et le « fascisme »), qui n'abordait pas directement la question de la responsabilité autrichienne⁶. Mais la controverse n'allait pas être facile à éviter, car le site proposé par Wiesenthal pour le nouveau mémorial était fort complexe d'un point de vue politique. Aux XIII^e et XIX^e siècles, la Judenplatz représentait le cœur de la vie juive, mais son nom actuel ne date que du XV^e siècle (avant de devenir officiel au XIX^e siècle), après l'expulsion des Juifs à la suite du Wiener Gesera, le pogrom de 1421⁷. Refusant d'être baptisée de force, une partie de la communauté juive s'était suicidée dans la synagogue située sur la place⁸. Le bâtiment fut détruit peu de temps après,

-
- 3 Il est bien entendu que la situation allemande est elle aussi fort complexe. Le débat autour de la culpabilité collective et individuelle fut alimenté par la Querelle des historiens (*Historikerstreit*) des années 1980, durant laquelle l'historien Ernst Nolte, qui refusait d'accorder une quelconque spécificité à l'Holocauste par rapport au Goulag, déclencha un débat houleux qui s'étendit dans les années qui suivirent à la presse allemande, à l'opinion publique et aux cercles politiques. Dans son article « Die Vergangenheit, die nicht vergehen will » (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 juin 1986), le célèbre historien du fascisme laissait entendre qu'Auschwitz représentait, en dernière instance, la réaction d'Hitler face à la terreur communiste en Russie. Jürgen Habermas devint le principal adversaire de Nolte ; il demanda aux jeunes Allemands d'assumer la responsabilité des actions de leurs parents.
- 4 Pour la chronologie du projet berlinois, voir « Chronik », dans Ute Heimrod, Günter Schlusche et Horst Seferens (éd.), *Der Denkmalstreit - Das Denkmal. Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“: eine Dokumentation*, Berlin, 1999, p. 27-33.
- 5 Dans un discours au Parlement le 8 juillet 1991, le chancelier autrichien Franz Vranitzky déclara que les citoyens autrichiens (et non pas l'État en tant que tel) étaient en partie responsables des crimes nazis ; ce fut la première prise de distance avec la théorie de la victime.
- 6 Voir Holger Thünemann, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmal in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Idstein, 2005, p. 180 et suivantes. James E. Young fait l'éloge de « la vraie réussite de Hrdlicka [...], le dévoilement de ces sentiments douloureux, de ces mémoires enfouies, de la colère et de la controverse ». James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, 1993, p. 112. Il ne mentionne pas les copies vendues par la galerie de Hrdlicka. À propos du scandale provoqué par ces « presse-papiers », voir *Die Zeit*, 10 février 1989, p. 62.
- 7 À propos du Wiener Gesera, voir Eveline Brugger et al. (éd.), *Österreichische Geschichte. Geschichte der Juden in Österreich*, Vienne, 2006, vol. 15. Sur le nom de la place, voir Reinhard Pohanka, « Der Judenplatz nach 1421 », dans *Perspektiven* 6/7, 2000, p. 37-42, p. 101-102 (pour la version anglaise).
- 8 Ortolf Harl rapporte que, selon une source de l'époque, le rabbin avait mis le feu à la synagogue avant de se suicider. Six mois plus tard, les Juifs qui avaient refusé de partir furent brûlés vifs à l'extérieur de la ville.



1 Vestiges de la synagogue médiévale de Vienne, avec la *bimah* mise au jour en août 1995, tels que présentés depuis 1996 au Musée juif de Vienne

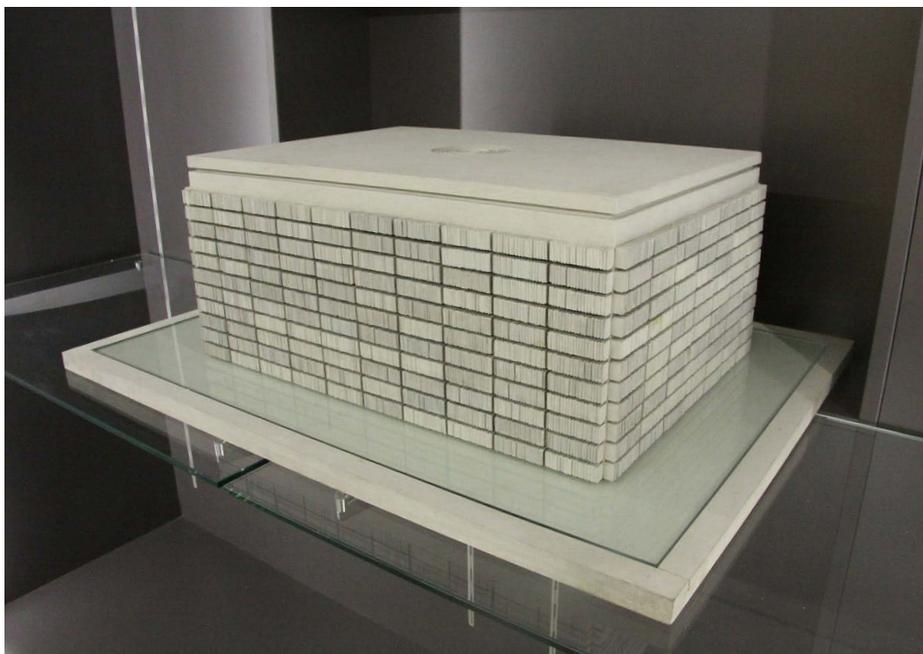
certaines pierres ayant peut-être été utilisées pour construire l'annexe de la nouvelle université (catholique) ; dans tous les cas, l'édifice fut démantelé et les matériaux réutilisés ailleurs, comme cela était alors la coutume⁹. Il n'est donc pas étonnant, à la lumière de cette histoire, que le département archéologique de la ville ait entrepris des fouilles exploratoires avant tout projet de construction du mémorial. Les archéologues découvrirent très vite bien plus qu'ils n'espéraient. Non seulement ils trouvèrent les fondations de la synagogue, mais ils mirent également au jour, en août 1995, certaines parties de la *bimah*, plateforme surélevée d'où était lue la Torah, située à 50 centimètres sous les pavés de la place¹⁰ (ill. 1). Peu après fut lancé un concours restreint, dont le texte officiel laissait vaguement entendre qu'une «interaction» avec les vestiges était envisageable, mais pas indispensable. Pour reprendre les mots du président

Ortolf Harl, « The Jews in Medieval Vienna and their Synagogue », dans *Judenplatz Wien 1996. Wettbewerb Mahnmahl und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich 1938-1945*, cat. exp. Vienne, Kunsthalle, 1996, p. 102-104.

9 Pohanka, 2000 (note 7), p. 101.

10 Selon Ortolf Harl, ces vestiges étaient situés à un mètre de profondeur, voir Harl, 1996 (note 8), p. 104.

du jury, Hans Hollein, les artistes « avaient le droit d'intégrer les trouvailles archéologiques à leurs concepts »¹¹. Si les fouilles avaient d'abord été justifiées par la construction du nouveau mémorial, les ruines ainsi excavées finirent par jouer un rôle déterminant dans la suite du projet. Les recherches se poursuivirent sous la pression du calendrier, comme en témoignèrent les archéologues, et, en janvier 1996, un jury composé de conservateurs du monde entier, de représentants de la Ville et de membres de la communauté juive élit comme lauréat le projet sans titre de la sculptrice britannique Rachel Whiteread, rapidement baptisé « La bibliothèque sans noms » : il s'agissait du fantôme sculpté dans le béton d'un salon viennois orné d'une rosette de plafond, avec des portes à double battant sans poignées, ainsi que des étagères de livres avec les dos rangés à l'envers, vague symbole de la destruction du savoir juif¹² (ill. 2).



2 Rachel Whiteread, maquette pour le concours du *Monument et mémorial dédié aux victimes juives du régime nazi en Autriche 1938-1945*, 1995

11 « Procedural Rules and Terms of Reference of the Competition » (abridged version) et Hans Hollein, « The Competition », tous deux dans *Judenplatz Wien 1996*, 1996 (note 8), p. 112 et p. 97 respectivement.

12 Les membres du jury étaient : le maire de la ville, Michael Häupl; la déléguée à la culture, Ursula Pasterk; le délégué au développement, Hannes Swoboda; Phyllis Lambert du Centre canadien d'architecture de Montréal; Robert Storr du Museum of Modern Art de New York; Amnon Barzel du Musée juif de Berlin; Sylvie Liska de la communauté religieuse juive (Israelitische Kultusgemeinde); le journaliste Georg Weidenfeld; Simon Wiesenthal et Harald Szeemann. Voir Alfred Stalzer, « Eine beinahe unendliche Geschichte – Zum Verlauf des Judenplatz-Projektes », dans *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 20-23. Participèrent au concours Clegg & Guttman, Peter Eisenman, Zvi Hecker, Ilja Kabakov, Karl Prantl et Peter Waldbauer, Zbynek

À l'origine, Whiteread avait proposé de poser au sol une plaque de verre de 30 millimètres d'épaisseur dans laquelle les visiteurs auraient pu voir à la fois leur reflet et celui des fondations du monument ; mais le verre aurait dû être posé sur du béton, empêchant ainsi d'apercevoir les vestiges de la synagogue¹³. Cette proposition fut sans doute rejetée pour de bonnes raisons, à la fois esthétiques et politiques : en construisant un mémorial strictement contemporain, on évitait un usage opportuniste des ruines. Un projet articulant les deux – le mémorial et les vestiges – n'aurait fait qu'encourager une lecture de l'histoire juive autrichienne comme une seule longue catastrophe, confondant le Gesera et le national-socialisme. Dès lors, en décidant de séparer l'histoire de la commémoration, l'artiste et le jury firent vraisemblablement preuve de bon sens¹⁴.

Cependant, plusieurs indices montrent que la question était dès le départ extrêmement complexe. En novembre 1995, les concurrents furent conviés à Vienne pour participer à un colloque, ou « réunion d'information » pour reprendre le terme des documents officiels, mais aussi, semble-t-il, pour voir les vestiges archéologiques¹⁵. Michael Clegg de Clegg & Guttmann, l'une des équipes invitées, m'a raconté comment le jury n'avait cessé, au cours de cette visite, de laisser entendre qu'il était extrêmement important d'intégrer les vestiges dans le projet : « Dès lors, il était très clair qu'on ne pouvait pas se permettre de laisser de côté la synagogue, et qu'il fallait la rendre visible dans le projet¹⁶. » La question des vestiges, qui, selon le comité, posaient un problème de conservation, fit donc pression non seulement sur le projet Whiteread, mais aussi sur la ville, qui eut à choisir entre un message éducatif et un message éthique et, plus généralement, entre les individus dont le souvenir était évoqué et ceux qui se souvenaient. Le texte annonçant la décision du jury reflète ce dualisme. On peut lire dans le rapport du jury que « cette "bibliothèque anonyme" »

Sekal et Eduard Ebner, Rachel Whiteread, et Heimo Zobernig. Voir *Judenplatz Wien 1996, 1996* (note 8) ; Simon Wiesenthal (éd.), *Projekt: Judenplatz Wien*, Vienne, 2000. Voir également les numéros spéciaux du *Wiener Journal* (205, 1997) et du *Wiener Jahrbuch für Jüdische Geschichte, Kultur & Museumswesen* (vol. 3, 1998), ainsi que Thünemann, 2005 (note 6).

13 Phyllis Lambert évoque la fragilité, la réflexivité et le caractère potentiellement dangereux du verre dans le catalogue de la Kunsthalle Wien. Phyllis Lambert, « Das Gedenken und das Mahnmal für die Jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich », dans *Judenplatz Wien 1996, 1996* (note 8), p. 23. Daniela Koweindl a consacré son mémoire au projet Whiteread. Elle m'a confirmé que, d'après ses recherches, il n'était pas prévu qu'on puisse voir à travers la plaque de verre. Daniela Koweindl, *Ein Mahnmal für die ermordeten österreichischen Juden*, mémoire de master, université de Vienne, Institut d'histoire de l'art, 2003, p. 67, et e-mail à l'auteur, 4 juin 2012.

14 D'une certaine façon, le cube de Whiteread est une œuvre d'art ayant peu de rapport avec son environnement immédiat (une forme de « *plap art* »), même si l'artiste a intégré plusieurs références au site viennois, comme la rosace, par exemple. Cependant, ce détail, tout comme les dimensions du cube supposément proportionnelles à la taille typique des pièces dans ce quartier de la ville, est difficilement repérable par le public. Voir la description donnée par Whiteread et les commentaires du jury dans *Judenplatz Wien 1996, 1996* (note 8), p. 78-85.

15 *Ibid.*, p. 97. Voir également Hans Hollein, « Zum Wettbewerb », *ibid.*, p. 11.

16 Michael Clegg lors d'une conversation avec l'auteur, Karlsruhe, 18 avril 2012.



3 Rachel Whiteread, *Mémorial pour les 65 000 Juifs autrichiens assassinés de la Shoah*, inauguré en 2000, Vienne, Judenplatz

ne sera pas accessible », en conformité avec le souhait de Whiteread¹⁷. Mais, dans la suite du texte, le jury fait état de ses exigences propres :

« Le jury s'est unanimement montré favorable à la mise en œuvre du projet de Rachel Whiteread, mais a demandé à l'artiste de procéder à quelques changements. Les deux inscriptions où figure le thème du monument doivent mentionner les lieux d'extermination des Juifs. Parmi les vestiges archéologiques témoignant de l'holocauste de 1421, il faudrait que la *bimah* au moins soit accessible ou visible¹⁸... »

En d'autres termes, le jury voulait tout avoir et souhaitait le plus de correspondance possible entre le monument et la synagogue. Quand on lui demanda d'ouvrir le bâtiment pour permettre d'accéder à la synagogue, Whiteread

17 « Evaluation by the Jury », dans *Judenplatz Wien 1996, 1996* (note 8), p. 82-83. Remarquons au passage que le terme de « bibliothèque anonyme » (*anonymous library*) est incongru; c'est pourquoi j'utilise le terme de « bibliothèque sans noms » (*nameless library*) qui, dans tous les cas, est plus proche de l'original allemand utilisé par le jury dans son rapport, « *namenlose Bibliothek* » (p. 78).

18 *Ibid.*, p. 83.

refusa immédiatement : « Mme Whiteread considère que l'ajout d'ouvertures est incompatible avec son concept », précise le rapport de la réunion qui se tint après l'annonce du lauréat¹⁹.

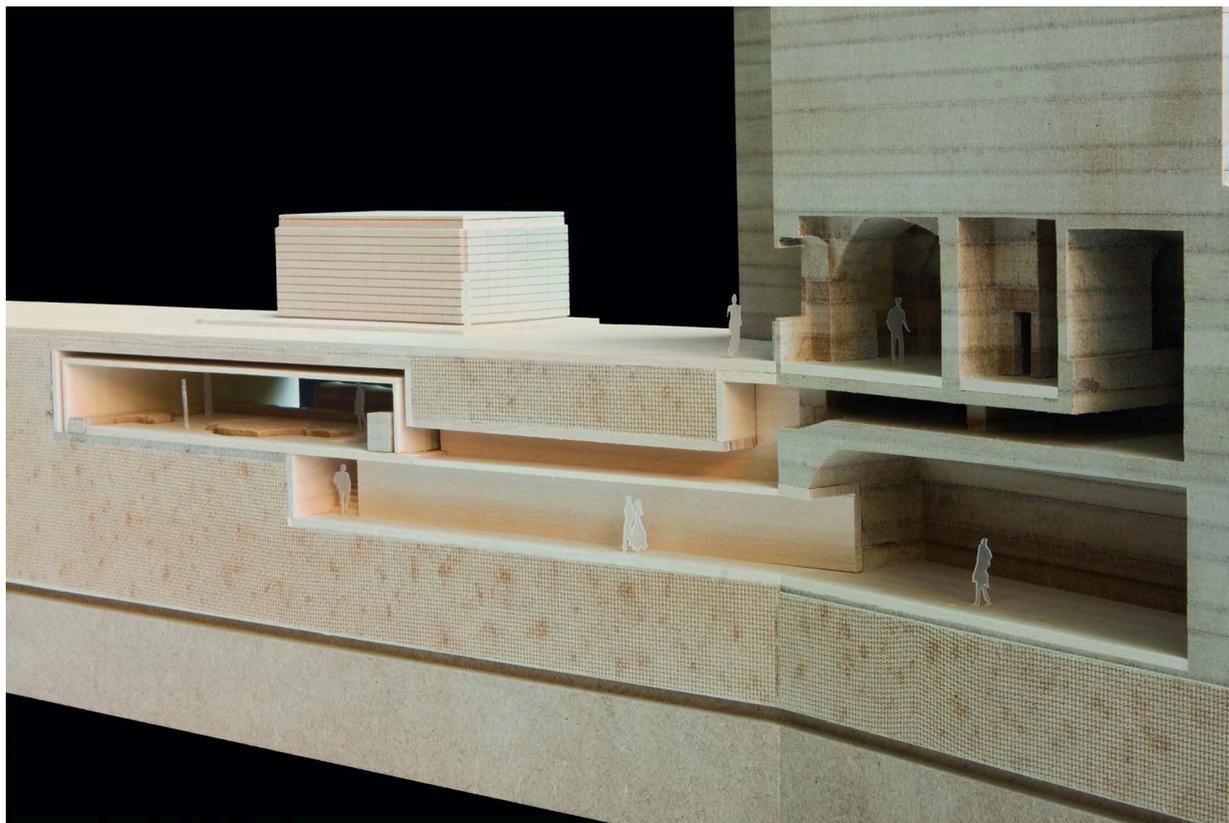
Le jour de son inauguration, le monument avait finalement subi quelques modifications mais ne permettait aucun accès visuel aux vestiges (ill. 3) : un socle fut ajouté pour empêcher les piétons de marcher sur les noms des camps de concentration, gravés non pas dans du verre, comme Whiteread l'avait proposé en dépit de la difficulté technique, mais dans une plaque de marbre, et le monument fut déplacé de un mètre pour éviter qu'il ne se retrouve juste au-dessus de la *bimah*²⁰. Entre mars 1996 et mars 1998, avant l'inauguration, un débat houleux avait agité la presse et les responsables politiques viennois, qui reprochaient à Whiteread son attitude à l'égard des ruines de la synagogue. En mars 1996, la Ville décida de rendre ces vestiges accessibles grâce à une salle vitrée souterraine. En juin, le directeur du Jewish Welcome Service, un organisme chargé d'inviter les Juifs exilés à revenir à Vienne, déclara que les ruines feraient un bien meilleur mémorial, la droite jetant très stratégiquement son dévolu sur cette position afin d'empêcher la réalisation du gigantesque monolithe « moderne » de Whiteread²¹. La mairie décida de doubler la taille de la salle en sous-sol, une première fois en juillet, une seconde fois en octobre, et accorda plus de temps aux archéologues, retardant ainsi l'inauguration du mémorial de Whiteread. En août, il fut proposé de transformer la Maison Misrachi située sur la place, qui héberge encore aujourd'hui l'organisation sioniste du même nom, en musée de la vie médiévale juive avec un accès aux vestiges. La communauté juive répéta une nouvelle fois qu'il ne fallait pas construire le mémorial au-dessus de la synagogue ou, tout au moins, de la *bimah*. En mars 1998, le maire déclara que la ville s'engageait à construire le mémorial²². Les relations avec la communauté juive, que Häupl avait dans un premier temps entretenues avec beaucoup de soin, s'étaient alors refroidies. Le projet de musée ne fut pas placé sous la direction du nouveau Musée juif, qui le gère actuellement, mais sous

19 *Ibid.*, p. 116. Le contexte montre que cela ne concernait pas la *bimah* mais l'accès à l'intérieur de la sculpture en général. Après le refus de Whiteread, les participants à la discussion ont évoqué « la possibilité d'accéder à l'intérieur par en dessous [...], par exemple depuis le passage menant aux fouilles souterraines ». Si on remonte dans le texte, on s'aperçoit que la question de la *bimah* est laissée en suspens : « Il faut également décider si la *bimah*, par exemple, devrait être visible depuis le niveau du sol. » L'accès à la *bimah* tenait particulièrement à cœur à George (Lord) Weidenfeld, un magnat de la presse britannique et éditorialiste pour *Die Zeit* qui avait grandi à Vienne et avait émigré en Grande-Bretagne après l'Anschluss de 1938.

20 Voir Koweindl, 2003 (note 13), p. 80. Daniela Koweindl a réalisé en 2001 un entretien avec le responsable de la construction du projet, Andrea Schlieker. Voir Günter Schweiger, « Construction of the Memorial », dans *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 100. Selon Schweiger, la décision de ne pas utiliser du verre avait été prise dès le mois de mai 1996.

21 Ce débat est repris dans Alfred Stalzer, « Eine Beinahe Unendliche Geschichte – Zum Verlauf des Judenplatz-Projekts », *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 20-21.

22 Dans le texte de la décision du jury, il est déjà fait mention de la Maison Misrachi comme possible point d'accès aux fouilles (*Judenplatz Wien 1996, 1996* (note 8), p. 78 et 83). On trouvera une chronologie dans « Chronik Judenplatz », dans *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 24-25.



4 Christian Jabornegg et András Pálffy, maquette pour le musée de la Judenplatz, avant 2000

celle du Musée historique de Vienne; il ouvrit ses portes le jour de l'inauguration du mémorial en octobre 2000²³ (ill. 4). L'entrée dans le musée de la Maison Misrahi s'effectuait par le rez-de-chaussée, où des ordinateurs hébergeaient un projet de recherche sur les victimes autrichiennes de la Shoah²⁴. Au bas de quelques marches avait été installée une reconstruction numérique ultramoderne de la synagogue faisant partie d'une visite virtuelle du quartier (ill. 5), sur laquelle je reviendrai plus tard, avec un passage souterrain menant aux vestiges réels. Bien qu'elle fût à peine évoquée publiquement, la décision de *déplacer les*

23 Le détail de cette affaire est quelque peu surprenant. D'après plusieurs entretiens, il semblerait que le Musée juif, qui s'établit temporairement en 1990 dans les locaux du Centre de la communauté juive avant de rouvrir trois ans plus tard dans un nouveau bâtiment, était trop occupé pour prendre en charge un autre projet. L'ancien coordinateur du Musée juif, Gerhard Milchram, m'a rapporté que la salle d'exposition des fouilles et le musée de la vie médiévale furent confiés au Musée juif en 2000 à l'occasion de leur inauguration (entretien avec l'auteur, 10 avril 2012). Werner Hanak-Lettner, conservateur en chef du Musée juif, a confirmé cette information (entretien avec l'auteur, 10 avril 2012).

24 Ce projet était réalisé par le Centre de documentation de la Résistance autrichienne (DÖW).

vestiges eut une importance des plus capitales. Étant donné que la synagogue avait été trouvée à moins de un mètre de profondeur, il n’y avait tout simplement pas assez d’espace pour construire une salle *souterraine* assez grande pour qu’on puisse y tenir debout : les vestiges devaient donc soit être à l’air libre, soit être enterrés davantage. La *bimah* et l’espace qui l’entoure, une zone de quatre mètres sur quatre, furent descendus à 1,6 mètre de profondeur : d’un point de vue archéologique, le visiteur se retrouvait au niveau de la ville romaine et avait devant lui non pas les murs de la synagogue, mais ses fondations descendues de quelques centimètres, la *bimah* se trouvant désormais au rez-de-chaussée de la « Vienne romaine »²⁵.

Comment analyser cette situation? La synagogue en ruine, monument détruit qui appartient aux Juifs, et le projet du mémorial incarnent une tension entre les vestiges historiques qui *deviennent* des monuments en ouvrant



5 Extrait de la reconstruction numérique de la synagogue de Vienne, 2000-2011, musée de la Judenplatz

25 Heidrun Helgert et Martin A. Schmid, dans leur article sur l’archéologie de la place, remarquent au passage, à la fin du texte, que « la hauteur de l’intérieur a été modifiée ». « Die Archäologie des Judenplatzes », dans Gerhard Milchram (éd.), *Museum Judenplatz. Zum mittelalterlichen Judentum*, Vienne, 2000, p. 46. Voir également, pour le détail de la construction de la vitrine souterraine et le déplacement de la *bimah*, Hans Melzer et Helmut Rieder, « Die Errichtung des unterirdischen Schauraums und des Zugangstunnels mit der Absenkung der Bimah », dans *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 53-55.

une fenêtre sur le passé, d'un côté, et, de l'autre, les monuments «intentionnels», construits pour commémorer des événements connus des bâtisseurs. Cependant, étant donné les interventions radicales opérées sur les ruines, dont le visiteur ignore tout, et les demandes très déroutantes réclamant l'articulation de l'histoire médiévale et de l'histoire contemporaine, il faut se demander s'il est en réalité possible d'opposer monument contemporain et vestiges historiques. N'ont-ils pas tous deux fait ici l'objet de manipulations profondes? Ne sont-ils pas liés l'un à l'autre de telle manière qu'il nous est impossible de ne pas voir entre eux un continuum historique, tous deux étant au cœur du débat architectural et politique actuel? Cette lecture n'est pas sans fondement. Pourtant, je me méfie des approches uniformisantes, car ce qui est intéressant ici, c'est précisément la variété des intentions et les différentes conséquences entraînées par les transformations opérées sur les vestiges archéologiques et sur la seconde proposition de l'artiste. Le monument Whiteread fut déplacé de un mètre latéralement afin de ne pas être situé au-dessus de la *bimah*, et la *bimah* elle-même fut enfouie plus profondément pour pouvoir être accessible depuis une galerie souterraine, dont l'espace et les visiteurs devenaient ainsi invisibles aux passants arpentant la place²⁶.

La Judenplatz et la valeur d'atmosphère (*Stimmungswert*)

Quel type d'histoire est commémoré à travers cette manipulation étourdissante de vestiges archéologiques? Il faut prendre ici un peu de distance avec les événements et aborder le problème d'un point de vue théorique. En 1903, quand Aloïs Riegl, alors conservateur général (*Generalkonservator*) de la Commission centrale royale et impériale pour les monuments artistiques et les monuments historiques (k.k. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale de Vienne), rédigea un texte consacré à un nouveau projet de loi sur la conservation des monuments, il ne pouvait imaginer que celui-ci allait devenir le traité moderne le plus important sur la relation entre les objets du passé, l'histoire et la commémoration²⁷. Il s'efforça de mettre fin au principe de restauration historiciste qui prédominait alors, et à la destruction irréfléchie des monuments, publics aussi bien que privés. La nouveauté du texte de Riegl réside moins dans la distinction très précise des différents types de valeurs représentées par les

²⁶ Quand il fut décidé de modifier l'emplacement du mémorial, le projet final pour la *bimah* n'était pas encore à l'ordre du jour. Cependant, il était déjà évident que l'accès, qu'il ait été direct ou souterrain, aurait été irréalisable étant donné le poids du monument Whiteread et les renforts requis par sa structure. En effet, il aurait été très difficile de conserver l'aspect archéologique du site sans procéder à un changement radical de niveau : ce fait remarquable montre à quel point la proposition de Whiteread ne prenait pas du tout en compte le travail archéologique qui avait été effectué en amont.

²⁷ Dans la préface de 1903 au *Culte moderne des monuments*, Riegl écrit en toute modestie que c'est le président de la Commission qui lui avait signalé que son texte pouvait avoir une utilité pour le grand public au-delà du plan légal. L'essai fut ainsi imprimé sous deux formats différents.

monuments que dans son orientation pratique, puisqu'il devait servir de préambule à la loi. Riegl met l'accent sur la réception : son idée fondamentale est que les artefacts vieillissent, ce qui explique la diversité des fonctions remplies par les monuments. Riegl est célèbre pour avoir divisé et subdivisé les monuments en fonction des types de valeurs qu'ils incarnent, ce qu'il ne faut pas lire comme une tentative bureaucratique d'instaurer de l'ordre dans le passé, mais plutôt comme un effort pour catégoriser toutes les relations pouvant exister entre les spectateurs et les artefacts, relations qui évoluent avec le temps. Riegl affirme que la valeur d'ancienneté (*Alterswert*), la « plus moderne » des valeurs, « se retrouve dans la plupart des monuments »²⁸ à l'heure actuelle. La valeur d'ancienneté possède une dimension esthétique et sensuelle, mais également une dimension contextuelle et discursive. On peut résumer ainsi l'analyse détaillée de Riegl : la valeur d'ancienneté implique que les forces de la nature dissolvent l'unité formelle étroite qu'on attend des artefacts neufs, tout en permettant à l'« homme moderne » du xx^e siècle de prendre en compte le passage du temps et de relier ainsi le cycle de vie des monuments à sa propre existence²⁹. Cela ne produit pas un relativisme du « tout est voué à disparaître », mais plutôt une dépendance radicale au temps et à d'autres objets, qu'on peut qualifier de relativité historique³⁰. On sait bien que, pour Riegl, un morceau de papier déchiré (*abgerissener Zettel*), s'il représente l'unique document disponible sur une époque révolue, est un monument aussi irremplaçable qu'une ruine et qu'il possède une valeur à la fois historique *et* esthétique³¹.

Le texte de Riegl lui-même a acquis le statut de monument culturel dans le contexte de la ferveur commémorative des années 1980 et 1990, qui connut son apogée avec le concours pour le mémorial de Vienne³². Deux raisons expliquent ce retour en grâce et sont directement pertinentes pour comprendre le projet de la Judenplatz. Tout d'abord, l'échelle de valeurs très complexe de Riegl,

28 Alois Riegl, « Denkmalkultus » [1903], dans Ernst Bacher (éd.), *Kunstwerk oder Denkmal. Alois Riegl Schriften zur Denkmalpflege*, Vienne/Cologne/Weimar, 1995, p. 69. Marion Wohlleben fait remarquer que Riegl n'a pas inventé le concept de valeur d'ancienneté, mais l'a placé au cœur de son analyse. Marion Wohlleben, « Vorwort », dans Ulrich Conrads (éd.), *Georg Dehio. Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streit-schriften zur Denkmalpflege um 1900*, Bauwelt Fundamente 80, Braunschweig, 1988, p. 29 et suivante.

29 « Von der Menschenhand verlangen wir die Herstellung geschlossener Werke als Sinnbilder des notwendigen und gesetzlichen Werdens, von der in der Zeit wirkenden Natur hingegen die Auflösung des Geschlossenen als Sinnbild des ebenso notwendigen und gesetzlichen Vergehens. » Riegl, 1995 (note 28), p. 70.

30 Dans la conception de Riegl, la réception s'attache également à une certaine loi historique. On trouvera une analyse intéressante de Riegl et de la question de la perception dans Michael Gubser, « Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception », dans *Journal of the History of Ideas* 66/3, 2005, p. 451-474. Voir également *id.*, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-siècle Vienna*, Detroit, 2006.

31 Gubser évoque le morceau de papier comme « un lien potentiellement irremplaçable dans la *Entwicklungs-kette der Kunstgeschichte* ». Gubser, 2006 (note 30), p. 459.

32 Voir Ernst Bacher, « Alois Riegl und die Denkmalpflege », dans *id.*, 1995 (note 28), p. 17, note 11. Le livre fut publié la même année par l'éditeur Braumüller, Riegl figurant cette fois en tant qu'auteur : Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne/Leipzig, 1903.

si elle est d'une certaine manière typique d'un pluralisme paternaliste austro-hongrois, met avant tout l'accent sur le public et ses intentions, tout comme le débat contemporain sur la commémoration³³. James E. Young, par exemple, le plus important des théoriciens du « contre-monument », est célèbre pour avoir déclaré que le débat public participe pleinement de la définition d'un monument³⁴. En second lieu, la distinction, peut-être la plus fine que Riegl ait jamais établie, entre les monuments « intentionnels » (*gewollte*) et « non intentionnels » (*ungewollte*), qui porte la trace de son concept clé d'intentionnalité collective ou *Kunstwollen*, est devenue fondamentale dans le débat sur la légitimité de la commémoration³⁵. Riegl se sert du couple « intentionnel/non intentionnel » comme de catégories relatives et non pas absolues : tous les monuments sont intentionnels du point de vue de leurs bâtisseurs, mais toute chose peut devenir un monument au fil du temps, qu'elle ait ou non été intentionnelle à l'origine³⁶. Toutes les valeurs de Riegl sont des valeurs *pour nous* ; c'est nous, « sujets modernes », qui faisons du monument un *Denkmal* – littéralement un jalon de pensée –, qu'il ait été ou non un *monumentum*, intentionnel ou non³⁷. Il est paradoxal, mais il n'en est pas moins vrai, que ce qui a été détruit suscite souvent un intérêt en raison même de sa destruction.

Ce qui est particulièrement intéressant pour comprendre les années 1990, c'est la façon dont Riegl a analysé le rôle de la dégradation, dont la progression involontaire est perçue par les spectateurs les plus attentifs comme un signe de

-
- 33 La plupart des réflexions récentes sur Riegl s'interrogent sur le sens de cette taxonomie. Dans une analyse critique classique de Riegl, Henri Zerner pose la fameuse question : « Pourquoi avons-nous besoin de tout ça ? » (Henri Zerner, « Alois Riegl: Art, Value, and Historicism », dans *Daedalus* 105/1, 1976, p. 186). Zerner explique que, pour Riegl, la valeur esthétique et la valeur historique ne sont absolument pas séparées, mais que « notre intérêt historique possède une dimension esthétique », et inversement. D'autres, qui ont lu chez Zerner une remise en question des distinctions établies par Riegl, ont au contraire souligné leur pertinence et ont par exemple montré qu'elles correspondaient à la stratification complexe de l'histoire. Voir Erika Naginski, « Riegl, Archaeology, and the Periodization of Culture », dans *RES: Anthropology and Aesthetics* 40, 2001, p. 135-152.
- 34 Voir James E. Young, « The Counter-Monument. Memory against Itself in Germany Today », dans *Critical Inquiry*, 18, 1992 ; *id.*, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, 1993 ; *id.*, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, 2000. Dans mon prochain livre, je remets en question le terme et son usage.
- 35 Le *Kunstwollen* de Riegl a fait l'objet d'interprétations de la part des historiens de l'art, parmi lesquels Hans Sedlmayr, Otto Pächt et Jan Elsner. Voir également Gabi Dolff-Bonekämper, « Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie », dans Hans-Rudolf Meier et Ingrid Scheurmann (éd.), *DENKMALWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege. Georg Mörsch zum 70. Geburtstag*, Berlin/Munich, 2010, p. 27-40.
- 36 Riegl, « Denkmalkultus », en particulier dans l'édition de Braumüller (1903), p. 10 et suivante (Bacher, 1995 (note 28), p. 61 et suivante).
- 37 Riegl, 1903 (note 32), p. 6 (Bacher, 1995 (note 28), p. 58). L'anthologie des textes de Riegl sur la conservation des monuments (*Denkmalpflege*), établie par Ernst Bacher, a été publiée en 1995 et comprend le texte intégral de la proposition de loi (imprimée en 1903 sans mention de l'auteur), divers rapports de commission, ainsi que des articles journalistiques de Riegl. Les citations de Georg Vasold font référence à Henri Zerner, T.J. Clark, Margaret Iversen et au livre majeur de Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania, 1992. Georg Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Fribourg-en-Brisgau, 2004, p. 14, note 12.

changement historique³⁸. Françoise Choay, spécialiste de la théorie de l'architecture, se sert de la polarité intentionnel/non intentionnel pour faire la distinction, dans son livre *Allégorie du patrimoine* paru en 1992, entre les monuments ayant fait l'objet de commandes et les monuments historiques³⁹. Riegl lui-même estime que la distinction est à situer historiquement : les anciens construisaient des monuments mais ignoraient l'existence de monuments « non intentionnels ». L'utilisation d'édifices anciens comme marques du passé est caractéristique de la modernité, qu'il s'agisse de « restaurer » une ruine et de lui redonner ce qu'on imagine être son aspect original, de la laisser se dégrader de manière pittoresque ou de toute autre attitude. Pour Riegl, la raison pour laquelle la valeur d'ancienneté domine à ce point notre modernité est que notre accès au passé, à l'art et au monde en général est profondément subjectif⁴⁰. L'ancienneté n'est pas nécessairement signe de qualité, mais elle crée une atmosphère, une *Stimmung*, un terme qui a la capacité, selon Margaret Olin, d'« unir l'« état d'esprit intérieur » de l'individu à l'« atmosphère » de l'environnement, qu'il soit naturel ou social », un peu comme l'accord des instruments entre eux, ce que le terme *Stimmung* signifie également⁴¹. Tous les spécialistes ne s'accordent pas sur le fait que Riegl aurait emprunté le concept à Ruskin, qu'il cite fréquemment; mieux qu'une source, Ruskin représente pour Riegl une approche ultra-subjective ou « impressionniste » des monuments historiques, avec laquelle il veut précisément garder une certaine distance⁴². Pour notre propos, l'important n'est pas de savoir si Riegl reprend à son compte le terme de *Stimmung*; avant 1900, il l'utilise avec enthousiasme, puis il prend ses distances avec lui dans son texte sur les monuments, avant de se montrer franchement critique à son égard dans ses derniers textes. Il faut avant tout insister sur le fait que le terme joue un rôle central dans le « culte » moderne des monuments, que Riegl compare au mouvement de protection des animaux (*Tierschutz*) et à tous les mouvements

38 La première revue allemande consacrée à la question de la restauration, *Die Denkmalpflege*, fut créée en 1899; elle suivait la ligne conservatrice de la Bauverwaltung prussienne, qui lui servait d'éditeur. Voir Wohlleben, 1988 (note 28), p. 9. La rupture, selon Marion Wohlleben, fut le *Tag der Denkmalpflege*, qui s'est tenu pour la première fois en 1900 et devint « un forum où toutes les tendances de la *Denkmalpflege* allemande furent représentées » (*ibid.*). Le livre reproduit les textes les plus importants de Riegl et Dehio sur le sujet.

39 Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge, 2001, p. 13. Choay cite les termes de Riegl entre parenthèses. Il faut mentionner ici que l'anthologie monumentale de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (7 vol., 1984-1992), n'évoque que brièvement Riegl, dont le *Denkmalkultus* a été traduit en français par *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse* (Paris, 1984).

40 Voir Alois Riegl, « Objektive Ästhetik », dans *Neue Freie Presse*, 13 juillet 1902, qui contient une analyse très concise du développement esthétique moderne.

41 Olin, 1992 (note 37), p. 122. Margaret Olin renvoie à la discussion générale présentée dans Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word « Stimmung »*, Baltimore, 1963. Le texte de Spitzer est paru pour la première fois dans la revue *Traditio*, vol. 2 et 3, 1944-1945.

42 Selon Marion Wohlleben, c'est l'historien de l'art et conservateur Paul Clemen qui a diffusé la pensée de Ruskin auprès des historiens de l'art allemands, en particulier le fait que ce dernier préférait la « conservation » à la « restauration ».

de conservation en général⁴³. Si, au fil du temps, son attitude a changé à l'égard de la *Stimmung*, Riegl n'a jamais cessé d'affirmer que le concept était incontournable pour comprendre les monuments, tout au moins pour la période moderne.

La *Stimmung* entraîne des implications pratiques en termes d'intervention publique dans l'environnement bâti. Dans un article de 1902 évoquant les projets de restauration du portail de la cathédrale Saint-Étienne (la célèbre « porte des Géants », *Riesentor*), Riegl montre que la *Stimmung* est le principal obstacle à toute intervention. Contre le modernisme, qui valorise l'art roman comme étant plus audacieux, plus original et méritant d'être libéré de ses entraves gothiques, le concept de *Stimmung* suggère au contraire de poser un regard détaché sur les deux styles, qui se ressemblent en ce qu'ils sont tous deux anciens – même s'ils ne sont bien entendu pas anciens *de manière égale*⁴⁴. Comment expliquer cette posture étrange ?

« Il s'agit de cette manière de voir qui privilégie dans la mesure du possible une perception à distance... de cette orientation artistique qui ne cherche pas la vraie vie qu'elle veut représenter seulement dans la manifestation directe et sensible des choses – celles-ci doivent produire un simple effet de stimulation – mais principalement derrière les choses, dans les idées qu'elles suscitent⁴⁵. »

Quel type de distance est alors en jeu pour les spectateurs ? S'agit-il d'une distance littérale nous permettant d'avoir une vue d'ensemble, comme dans le cas de la peinture divisionniste ? Il semblerait que la *Stimmung* appelle également une idée de proximité, d'attachement personnel. On obtient alors une valeur d'atmosphère (*Stimmungswert*) par le biais d'un effet d'atmosphère

43 « Aus welchen Tiefen der menschlichen Psyche der moderne Denkmalkultus hervorgegangen ist, entzieht sich der Erörterung an dieser Stelle. Es genüge hier bloss der Hinweis, dass er mit anderen echt modernen altruistischen Bestrebungen, die nicht das objektive Wohl des Menschen selbst betreffen, wie zum Beispiel mit den Tierschutzbestrebungen, aus einer Wurzel entsprossen ist. » Alois Riegl, « Das Denkmalschutzgesetz », dans *Neue Freie Presse*, 27 février 1905, p. 6 (repris dans Bacher, 1995 (note 28), p. 204).

44 Il est difficile de savoir pourquoi, chez Riegl, la valeur d'atmosphère ne varie pas quantitativement avec le temps, à la différence de la valeur d'ancienneté. Il affirme, par exemple, que les éléments du XII^e et du XIII^e siècle sont égaux en termes de *Stimmung*, mais qu'une intervention datant du XII^e siècle n'a aucune valeur : que penser alors d'une modification intervenue au XVIII^e ou au XIX^e siècle ? Riegl répondrait peut-être que la *Stimmung* est moins précise que la valeur d'ancienneté, puisque cette dernière ne requiert que « l'ancienneté en tant que telle ». Mais nous reviendrons plus loin sur la difficulté de concilier l'effet subjectif de l'ancienneté et la connaissance historique.

45 « Es ist jene Anschauungsweise, welche die Dinge möglichst aus der Ferne wahrnimmt... dieselbe Kunstrichtung, die das eigentliche Leben, das sie darstellen will, nicht allein in der unmittelbaren sinnlichen Erscheinung der Dinge, die bloss anregend wirken sollen, sondern wesentlich hinter denselben in den dadurch angeregten Gedanken sucht. » Ce n'est pas une coïncidence si, dans les années 1990, une étude très importante fut consacrée à la *Riesentor* et à ses différents éléments. Les travaux de recherche, effectués entre 1992 et 1997, ne furent publiés qu'en 2008. Voir Friedrich Dahm (éd.), *Das Riesentor. Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Restaurierung*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichung der Kommission für Kunstgeschichte, 2008.

(*Stimmungswirkung*) psychosomatique⁴⁶. Il est important de noter ici que Riegl, s'il utilise le terme de « valeur », n'a pas choisi d'inclure la valeur d'atmosphère dans les différentes catégories présentées dans son essai sur les monuments, bien que les deux textes soient contemporains⁴⁷. C'est peut-être parce que, appliquée de manière radicale aux façons de voir modernes, la valeur d'atmosphère se révélerait centrale à bien des valeurs attribuées aux spectateurs et produirait ainsi un effet de nivellement que Riegl cherchait expressément à éviter. Par exemple, dans le texte sur les monuments, l'attraction spécifiquement moderne exercée par la valeur d'ancienneté reçoit la même explication que la *Stimmung* dans l'article sur la Riesentor; dans les processus mentaux subjectifs qui génèrent la *Stimmung*, on retrouve le « non intentionnel » et, bien évidemment, l'inconscient. La *Stimmung* nous confronte au cycle naturel des monuments et peut-être aussi, comme l'a formulé Hans Ulrich Gumbrecht, au « désir d'un ordre cosmologique [...] ayant perdu sa garantie théologique au début de l'ère moderne⁴⁸ ». Même si la *Stimmung* semble promettre aux spectateurs modernes de telles richesses cosmologiques, il faut être prudent et ne pas réduire la flexibilité historique des conceptions de Riegl. À son époque, cette vision « impressionniste » était représentée par les « sécessionnistes », tout entiers dévoués à la *Stimmung*, tandis que les architectes incarnaient, selon Riegl, un modèle interventionniste. Mais Riegl avait prédit l'avènement d'un temps où les rôles s'inverseraient. Pour lui, les deux approches sont modernes et sont pertinentes toutes deux. C'est pourquoi il se montre plus favorable à une troisième solution, qui ne prendrait en compte que la nature de l'édifice : s'il est

46 Alois Riegl, « Das Riesentor zu St. Stephan », dans *Neue Freie Presse*, 1^{er} février 1902 (repris dans Bacher, 1995 (note 28), p. 145-156, ici p. 152).

47 Tout d'abord, Riegl suggère qu'une ruine, détruite volontairement, possède vraisemblablement une valeur d'ancienneté trop « puissante » pour pouvoir être appréciée des modernes (Riegl, 1903 (note 32), p. 51). Ensuite, dans un passage consacré au château de Heidelberg (qui fut détruit par les troupes de Louis XVI), Riegl fait intervenir le concept, évoqué plus haut, de distance littérale, grâce à laquelle une intervention humaine (après tout, nous dit Riegl, les êtres humains sont des forces naturelles) peut elle aussi être perçue comme relevant d'une *Stimmung* (*ibid.*, p. 80-81).

48 Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Munich, 2011, p. 168. Diana Cordileone voit dans Riegl un fervent défenseur de la *Stimmung*, et elle se focalise dès lors sur le texte du début, « Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst », dans *Graphische Künste* 22, 1899, p. 47. Voir aussi Diana Cordileone, « Mass Politics and the Aestheticization of Politics in Austria », publié sous le titre « De la “valeur affective” à la “valeur d'ancienneté” ». Alois Riegl, l'atmosphère (*Stimmung*), les masses et l'esthétisation de la politique en Autriche », dans Céline Trautmann-Waller, *L'école viennoise d'histoire de l'art*, dans *AUSTRIACA* 72, 2011, p. 33-57. Je tiens à remercier Céline Trautmann-Waller de m'avoir fait connaître cet article et de m'en avoir fourni la version originale anglaise : « La science avait tué le mythe de la foi et seul l'art serait désormais capable d'en fournir un substitut. Riegl conclut que c'était là l'origine de la mode de l'atmosphère dans l'art européen contemporain : l'atmosphère créait un sentiment de relâchement et de repos que ni la science ni la foi ne pouvaient procurer » (Diana Cordileone, art. cité, p. 46). Dans son texte de 1905, « Neue Strömungen in der Denkmalpflege », Riegl relie de manière explicite la *Stimmung* à la valeur d'ancienneté. Voir Marion Wohlleben et Georg Mörsch (éd.), *Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Braunschweig, 1988, p. 114. Michael Ann Holly a lui aussi écrit sur l'influence de Nietzsche sur Riegl dans « The Melancholy Art », dans *The Art Bulletin* 89/1, 2007, p. 7-17.

vrai que la porte romane possède une unité qui fait défaut dans plusieurs modifications gothiques plus tardives, seuls un examen détaillé des éléments composant l'entrée et la publication des résultats de ces recherches peuvent réussir à convaincre le public qu'une restauration s'impose⁴⁹. Ainsi, de manière très subtile, Riegl se prononce pour une intervention, mais uniquement dans le cadre d'une campagne de documentation et d'information, plus typique des années 1990 que de l'Empire et des projets de bâtiments publics de l'époque.

Le monument comme relique ?

Il reste une zone d'ombre, qui a complètement échappé au savant qu'était Riegl. Pour les « impressionnistes », il faut, pour qu'il y ait présence de *Stimmung*, que les monuments soient véritablement anciens et non pas reconstruits. Or, si l'atmosphère est le produit d'une illusion sensorielle et des pensées ainsi déclenchées, comment pourrait-elle être une garantie d'ancienneté, et pas simplement une *apparence d'ancienneté*? « Nous sommes inévitablement amenés à supposer que ces œuvres d'art sont véritablement anciennes et non des imitations, car elles ne témoigneraient sinon pas du XII^e ou XIII^e siècle, mais du XX^e siècle⁵⁰. » La véritable hypothèse, qui apparaît clairement chez Riegl quand il conseille d'effectuer des recherches et de publier les résultats, est que la connexion entre l'expérience et l'ancienneté doit être assurée par la *connaissance* que le public a de l'œuvre. Mais cette connaissance peut aussi être utilisée pour élaborer des illusions plus efficaces. Il est peu probable que la valeur d'atmosphère soit fortement liée à la valeur d'ancienneté, à l'injonction de ne pas détruire, de ne pas construire outre mesure ou de transformer, à moins d'être un historien hors pair dont l'état d'esprit personnel est instantanément relié à un jugement historique précis et juste. Mais, même dans ce cas, l'objection reste valide : on peut utiliser cette connaissance pour tromper le public, tout comme un expert peut créer un faux tout à fait crédible. Si cela est vrai, la *Stimmung* ne peut être un critère viable pour décider de la marche à suivre, et encore moins pour distinguer les monuments « non intentionnels » (authentiquement historiques) des monuments intentionnels (tournés vers le présent).

49 Bacher, 1995 (note 28), p. 154-155. Riegl reste très discret sur son point de vue personnel, mais on ne peut se méprendre : il se prononce lui-même en faveur d'une restauration des éléments romans, mais seulement à partir du moment où les éléments gothiques, hétérogènes au moment de leur construction, sont étudiés et, si possible, conservés ailleurs.

50 « Damit nun eine solche Stimmungswirkung von den alten Kunstwerken ausgehen könne, ist es eine unumgängliche Voraussetzung, dass diese Kunstwerke eben wirklich alte und nicht von modernen Händen nachgeahmte seien, denn die letzteren wären nicht Zeugen des zwölften oder dreizehnten, sondern des zwanzigsten Jahrhunderts, würden daher keinen Anspruch auf Stimmungswerth haben und in der Nachbarschaft des Echten bloss fälschend und störend empfunden werden. » *Die Presse*, 1^{er} février 1902, p. 3.

Si l'on revient maintenant à notre point de départ, la Judenplatz, il faut admettre non seulement la pérennité troublante des interrogations de Riegl, mais aussi la façon dont elles compliquent la situation par rapport au contexte impérial des années 1900 et à l'absence de législation qui prévalait alors. La différence évidente réside dans le tournant théorique qui s'est produit autour de l'idée de commémoration dans les années 1980 et 1990. À partir du moment où les monuments traditionnels, construits dans le but de commémorer un événement ou une série d'événements (selon la valeur de remémoration intentionnelle, *gewollter Erinnerungswert*, de Riegl), ont été critiqués parce qu'ils servaient des objectifs nationalistes et ne pouvaient dès lors remplir leur rôle de commémoration ni permettre au public d'assumer ses responsabilités, l'accès à un passé en apparence « authentique » – dans notre cas, un lieu géographique où s'est déroulé un événement historique réel – semble dès lors être la seule autre option concrète⁵¹. Françoise Choay a ainsi pu affirmer que les baraquements des camps de concentration représentaient les seuls véritables monuments du xx^e siècle, non intentionnels et, de fait, hostiles à toute intervention artistique. « Le camp, devenu monument, participe de la relique⁵². » D'un côté, Choay n'a pas les mêmes préoccupations que Riegl ; ce n'est pas la même chose d'exiger que soient conservés les ajouts baroques d'une église médiévale, par exemple, et de s'interroger sur la manière de commémorer la Shoah. D'un autre côté, les distinctions établies par Riegl sont précieuses, non seulement dans la façon dont Choay se les approprie, mais aussi parce qu'elles débordent l'usage récent qui en est fait. Le camp n'est une relique que si telle est l'opinion des autorités et du public. C'est une question de *Stimmung*, de l'effet psychologique du site sur le spectateur.

Dans les années 1990, en partie à cause d'un développement rapide de la littérature consacrée à la mémoire et à l'histoire orale, la valeur historique et la *Stimmung* étaient désormais identifiées l'une à l'autre dans le discours public, à tel point que l'opposition établie par Riegl entre les deux avait complètement disparu. Les théories de la fragmentation de l'histoire, vraisemblablement déroutantes pour la génération précédente d'architectes et de théoriciens qui avaient condamné la *Stimmung* au nom du fait que le concept leur semblait inadapté à l'époque démocratique et désenchantée de l'après-guerre, conduisirent

51 Là où une telle option se révèle impossible, comme dans le cas du *Monument contre le fascisme* de Jochen Gerz dans le quartier Harburg de Hambourg, un autre modèle est mis en place, privilégiant l'interaction avec les spectateurs ou déléguant l'autorité de l'acte commémoratif. Un tel modèle serait cependant absurde dans n'importe quel site chargé d'histoire, qu'il soit lié à l'Holocauste ou à un autre événement ; de fait, les monuments interactifs sont rares dans ces lieux-là. Voir Mechtild Widrich, *Performative Monuments*, mémoire du MIT Department of Architecture, Cambridge, Mass., 2009 ; édité depuis : *id.*, *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*, Manchester, 2014.

52 Françoise Choay, *Allégorie du patrimoine*, Paris, 1992, p. 20. Il se peut que cette conception des camps de concentration ait été influencée par *Quel beau dimanche!* (Paris, 1980), ouvrage dans lequel Jorge Semprun laisse entendre que la seule bonne façon de transformer un camp de concentration en mémorial est de le laisser dépérir sous l'action de la nature. Wolfgang Fetz cite Semprun dans son article paru dans *Judenplatz Wien 1996*, 1996 (note 8), p. 104.

à de nouvelles définitions du succès rencontré par les monuments commémoratifs et, plus généralement, par les *lieux* de mémoire : la *Stimmung*, débarrassée de ses attributs esthétiques et symbolistes, représentait désormais une expérience subjective, directe et corporelle de l'histoire⁵³. Il s'agissait de provoquer des expériences historiques chez les individus, plutôt que de leur enseigner l'histoire. À la lumière de ce tournant postmoderne, le fragment matériel, la relique pouvait éveiller la conscience historique mieux qu'un « tout » resté intact. Car le fragment, quelle que soit son authenticité, *paraît* plus authentique en vertu même de sa fragmentation. Nous nous situons ici sur le plan de la *Stimmung* et de l'illusion subjective, comme Riegl lui-même l'avait reconnu. Mais, loin de considérer que la valeur d'ancienneté constitue une condition préalable pour pouvoir accéder à une histoire imaginée, nous nous trouvons en réalité face à un autre domaine d'illusions, l'« authenticité historique », que les bâtisseurs de monuments, les hommes politiques et les spécialistes de l'histoire peuvent à leur tour coloniser. Les baraquements des camps de concentration ne sont des monuments authentiques que dans la mesure où ils sont présentés comme tels, ce qui impose de les montrer dans leur état de délabrement ou bien, au contraire, de faire en sorte qu'ils aient l'air d'avoir été utilisés récemment.

Ainsi, dans les années 1990, aucune réponse simple ne fut apportée à la question de savoir si un meilleur effet historique était obtenu par la conservation, la restauration ou la dégradation. Chaque fois qu'un changement est proposé, l'effet produit sur les spectateurs doit faire l'objet d'une évaluation précise et non pas imaginée de façon hypothétique au nom de la formule selon laquelle « ce qui est ancien est censé être authentique ». La *bimah* de la Judenplatz peut tenir lieu de relique étant donné l'ancienneté des matériaux qui la composent et les anecdotes qui ont entouré sa découverte. Mais le seul accès qui est aujourd'hui disponible est une offense grave à sa valeur objective d'ancienneté : les fondations servent de murs, et les vestiges urbains de plusieurs sites d'époques différentes se trouvent ainsi mélangés tous ensemble. En somme, l'accès a été entièrement fabriqué et organisé par rapport à l'architecture moderne existante.

Les architectes Christian Jabornegg et András Pálffy, responsables de la salle d'exposition et de la rénovation de la place en zone piétonne, y compris de l'éclairage sur mesure conçu pour le monument Whiteread, sont connus pour leur architecture d'exposition postminimaliste, souvent intégrée à des bâtiments plus anciens, telle la Generali Foundation Vienna, une ancienne fabrique de chapeaux, ou encore le musée du cloître bénédictin d'Altenburg, une abbaye fondée au XII^e siècle reconstruite en style baroque. Jabornegg et Pálffy donnent à leur approche le nom de « construction en contexte », ce qui est remarquable étant donné qu'ils ont tendance à privilégier une architecture industrielle très pure d'acier et de béton, ainsi que des techniques et des matériaux de construc-

53 Hans Ulrich Gumbrecht cite Gottfried Benn en 1944 : « Ebenso ist alles, was nach Stimmung aussieht, ganz zu Ende », dans *id.*, 2011 (note 48), p. 168.

tion qui n'existaient pas à l'époque historique avec laquelle ils tissent un lien, ou qui n'ont rien à voir avec elle. La « construction en contexte » n'est donc pas un mélange historiciste, ni même un « hommage » symbolique postmoderne au site en question, mais plutôt un cadrage très précisément contrôlé du « non intentionnel », une vitrine pour un espace prétendument authentique, une coquille dans laquelle le spectateur pénètre pour faire une expérience de l'histoire. La valeur d'atmosphère de ces interventions architecturales ne leur est pas intrinsèque, et ces dernières ne sont donc pas visées par les objections que soulève Riegl : en tant que mises en scène, elles ont tendance à renforcer le sentiment d'ancienneté (purement subjectif) par le seul contraste qu'elles produisent.

Cela pose la question de savoir si, grâce à la reconnaissance de sa valeur d'ancienneté par le public, un monument non intentionnel peut devenir à son tour un monument intentionnel. Chez Riegl, la destruction et la mémoire sont des facteurs exclusifs, incompatibles dans un même lieu et dans une même époque. Pour lui, la valeur d'ancienneté est « intrinsèquement l'ennemi mortel » de la valeur commémorative intentionnelle qui, pour rester opérante, doit lutter contre le délabrement⁵⁴. Cela peut sembler quelque peu mélodramatique et, de fait, Riegl n'ignorait pas l'existence de pratiques telles que l'admiration des ruines gothiques. Pour lui, ces édifices n'ont pas de valeur commémorative intentionnelle que leur auraient attribuée leurs bâtisseurs ou leurs habitants d'origine ; ils n'ont qu'une valeur d'ancienneté pour le visiteur moderne. Mais l'antagonisme ne cède-t-il pas la place ici à un rapport plus intime ? Qu'est-ce qui empêche les visiteurs romantiques d'une cathédrale gothique de la charger d'une valeur commémorative intentionnelle ? Riegl pourrait répondre que le transfert de valeur à l'objet ne peut avoir de sens que dans le cadre d'une intervention architecturale, par exemple si les responsables décident de préserver ou de restaurer une ruine. Cela met en lumière la pertinence des catégories de Riegl pour expliquer les processus à l'œuvre dans les projets de commémoration modernes, avant et après lui. Mais cela montre aussi qu'il existe des cas où la frontière entre l'intentionnel et le non intentionnel est très mince, ce qui pose de graves problèmes non seulement historiques, mais également en termes de responsabilité morale. Car le fait de vouloir obtenir un état de dégradation spécifique revient à adopter une attitude morale très particulière à l'égard du passé.

Un lieu de mémoire imparfait ?

Dans son état actuel, la synagogue de la Judenplatz n'a pas une identité très tranchée : c'est un nouveau monument intentionnel qui se dessine dans le cadre moderne d'un monument « non intentionnel », une relique qui, de manière indi-

54 « Der Alterswert ist daher von Haus aus der Todesfeinde des gewollten Erinnerungswerts », Riegl, 1903 (note 32), p. 39 (Bacher, 1995 (note 32), p. 80).

recte, tisse un lien entre le xv^e siècle et le xx^e siècle. En effet, les responsables de la Ville, dans la façon dont ils ont imaginé l'accès à la synagogue, ont essayé d'attribuer une valeur d'atmosphère à des ruines qui étaient loin de répondre aux standards de l'archéologie. L'abaissement du niveau des fouilles et les simulations par ordinateur destinées à compenser les changements opérés n'étaient qu'un début : certains carreaux trouvés au niveau du sol de la synagogue furent même décollés et posés, plus bas, sur le nouveau sol de la salle d'exposition. Ma critique n'est pas ici fondée sur l'idée qu'il existerait une manière idéale de préserver l'histoire – je rejoins ici les conceptions de Riegl selon lesquelles l'histoire répond aux besoins de chaque époque, les récits historiques s'entassant les uns sur les autres indéfiniment. Mais le site de la Judenplatz, tel qu'il se présente, se réclame d'une certaine authenticité historique, qu'il ne peut en réalité incarner. Tout l'intérêt du « non intentionnel », depuis Riegl jusqu'à Choay et à la communauté juive viennoise, est qu'il nous offre, ne serait-ce que de façon subjective et illusoire, un aperçu des intentions humaines spécifiques à une époque donnée. Le paradoxe, concrétisé de façon douloureuse dans le cas de la Judenplatz, est que le fait de rendre visibles ces intentions passées revient immédiatement, semble-t-il, à les détourner pour d'autres objectifs.

Dans cette acception plus large, on peut comparer le projet à ses équivalents postmodernes, tels que la Frauenkirche de Dresde, entièrement reconstruite à partir d'un tas de pierres entre 1992 et 2005. Selon le site officiel du temple, « la reconstruction de la Frauenkirche imposait d'utiliser ce qui subsistait de la structure d'origine en suivant autant que possible les plans ayant servi à la construction de départ⁵⁵ ». Je me rappelle ma surprise quand j'ai appris que, pour collecter de l'argent destiné à la reconstruction, on vendait des montres contenant un vrai morceau, certes minuscule, du grès d'origine. (J'étais opposée à l'idée, mais on m'en offrit une, voir ill. 6.) À l'époque, j'étais gênée par le fait que l'édifice serait reconstruit grâce au produit de la vente d'objets qui, en réalité, contribuaient un peu plus à sa destruction, même si ces petits cailloux n'étaient sans doute d'aucune utilité pour la restauration. Je me rends compte maintenant que ce qui me heurtait dans une telle idée n'était pas seulement les aspects pratiques et politiques dont j'avais conscience, mais également la profanation flagrante de la valeur d'atmosphère qui doit être l'idéal de tout projet de restauration. Cependant cette conception rieglienne selon laquelle l'atmosphère va de pair avec l'authenticité peut être opposée à des façons plus directes de réclamer l'adhésion des spectateurs : dans ce cas, l'intérêt postmoderne pour les fragments et le désir naïf d'un ensemble reconstruit ne sont plus incompatibles. Les pierres anciennes de la Frauenkirche, par exemple, sont plus foncées que les nouvelles et sont donc faciles à distinguer. Elles « ressemblent aux cicatrices de blessures anciennes », déclare avec enthousiasme le site Internet du temple. Mark Jarzombek voit là « un mélange problématique de récits sur

55 Texte en ligne en mars 2013 sur le site <http://www.frauenkirche-dresden.de/leitgedanken>.



6 Montre vendue en soutien à la reconstruction de la Frauenkirche de Dresde

le passé et l'avenir de l'église, qui se chevauchent et se contredisent». Il attire l'attention sur le fait que «l'historien doit être prudent et doit dépasser la fausse polarité entre la mémoire, qui aurait des implications positives, et la modernité, qui serait quant à elle chargée négativement»⁵⁶. Il est vrai que, à Dresde, l'histoire a disparu sous la reconstruction, en dépit de tous les soins apportés au projet. Le temple comme monument socialiste contre les bombardements alliés, par exemple, qui aurait constitué un monument «non intentionnel» tout à fait approprié pour célébrer l'Allemagne réunifiée, devient invisible sous toutes les «cicatrices» spectaculaires qui l'ornent désormais. La manipulation post-moderne des monuments «non intentionnels» s'est, de façon très troublante, accompagnée de stratégies archéologiques ayant pour objectif de conférer aux

56 Mark Jarzombek, «Disguised Visibilities. Dresden/“Dresden”», dans Eleni Basteiad (éd.), *Memory and Architecture*, Albuquerque, 2004, p. 52-53. Pour les détails du projet de reconstruction, on se reportera à Fritz Wenzel (éd.), *Berichte vom Wiederaufbau der Frauenkirche zu Dresden. Konstruktion des Steinbaus und Integration der Ruine*, Karlsruhe, 2007. L'ouvrage contient le compte rendu de plusieurs débats publics sur les détails de la construction. Dans un article, le conservateur de la Saxe, Gerhard Glaser, écrit que la métaphore de la ruine comme mémorial n'aurait peut-être pas fonctionné avec l'espace environnant (le *Neumarktgebiet*), alors en cours de rénovation. Gerhard Glaser, «Das Prinzip des archäologischen Wiederaufbaues der Frauenkirche und seine Grenzen», *ibid.*, p. 10-11. Glaser est également l'auteur d'un article sur l'histoire des vestiges entre 1945 et 1990 : «Zerstörung, Bemühungen um den Wiederaufbau, Bewahrung der Trümmer», dans *Die Frauenkirche in Dresden. Werden, Wirken, Wiederaufbau*, éd. par Stiftung Frauenkirche Dresden, Dresde, 2005, p. 115-143.

édifices une valeur d'ancienneté et, plus généralement, de les replacer dans tout un contexte historique. Les renseignements historiques et la manière de les diffuser deviennent rapidement sources d'édification. La solution trouvée à Vienne où, par le biais d'un concept rigide et d'un agencement perturbant, le nouveau monument se trouve confronté à un *lieu de mémoire* souterrain, masque moins de fissures historiques⁵⁷.

La salle d'exposition de la Judenplatz fonctionne en dépit, mais aussi à cause de son refus de concilier l'imaginaire et l'historicité. La petite hauteur sous plafond et le fait de devoir marcher dans un tunnel très oppressant, qui mettent mal à l'aise de nombreux visiteurs juifs, créent une distance psychique énorme avec le présent. Le visiteur finit d'imaginer le site dans sa tête, tout comme les « impressionnistes » de Riegl, même si la distance n'est qu'illusoire et le passage étroit complètement moderne. En outre, avant de révéler les vestiges aux visiteurs, la reconstruction numérique conditionne ce que le public va voir. Les concepteurs du site se seraient, disent-ils, donné beaucoup de mal pour éviter que cela ne ressemble à un jeu vidéo, mais n'importe quel historien des années 1990 verrait le lien; même Riegl, qui ne connaissait pas cette invention moderne, aurait reconnu dans les fausses torches et la pénombre toute médiévale un effort désespéré pour créer de la *Stimmung*. D'un côté, l'immersion est assurée; mais, de l'autre, les choix formels effectués donnent l'impression d'une visite virtuelle à travers quelque chose qui est différent de la synagogue, que ce soit celle d'aujourd'hui ou celle du passé. On pourrait bien entendu arguer que, tout comme à Dresde, cette irréalité constitue le cœur didactique du projet de reconstruction en empêchant de confondre l'ancien et le nouveau; mais cet argument ne correspond ni à l'immersion subjective totale ni à l'aspect romantique recherchés. Il semblerait que le souhait de créer un accès à l'histoire grâce à une interaction physique, présentée comme un refus des grands récits modernistes, revienne finalement à offrir une *Stimmung* étrangère à toute valeur d'ancienneté, ce qui représente un autre mythe ou « grand récit » historique par excellence, créé de toutes pièces pour des motifs politiques.

La partie du musée où se trouvent les vestiges a récemment été modifiée; si j'en crois les conservateurs, on a jugé que le film surtout, si caractéristique de la fin des années 1990, était démodé. Il a été remplacé par une autre vidéo qui permet elle aussi de visualiser la reconstruction du site, dans un style beaucoup plus minimaliste. Mais que va-t-il se passer dans le long terme et, c'est peut-être tout aussi important de notre point de vue actuel, que devrait-il se passer? Si on prend Riegl au sérieux, il faut aller plus loin qu'une simple mise à jour critique et prendre en compte les valeurs recherchées aujourd'hui. Riegl avait en effet

57 Le terme « lieu de mémoire » est emprunté à Pierre Nora et représente une entité (géographique, institutionnelle, matérielle ou immatérielle, comme un rite) où s'est cristallisée la mémoire d'un groupe ou d'une nation. Nora a publié une série de sept volumes sur le sujet, *Les lieux de mémoire* (Paris, 1984-1992). Voir également Pierre Nora, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », dans *Representations* 26, 1989, p. 7-25.

anticipé des changements dans son domaine d'étude, mais il ne pouvait imaginer qu'on allait créer des synagogues virtuelles. Pour pouvoir tirer des leçons de Riegl, il faut garder en tête l'élément normatif dans son analyse des valeurs. Cela ne répondra pas aux questions théoriques et politiques que nous nous sommes posées, mais cela nous permettra de mieux comprendre *pourquoi* nous préférons certains choix de monuments à d'autres.

C'est dans cet esprit que, pour conclure sur une question pratique, je voudrais examiner rapidement les concurrents de Whiteread pour le mémorial de la Judenplatz. Les artistes autrichiens, spécialistes de la performance, VALIE EXPORT, avaient proposé une structure de verre et de pierre en forme de tunnel, accompagnée d'une installation vidéo, ainsi qu'une plaque de verre au sol où de l'eau se serait écoulee et à travers laquelle on aurait pu apercevoir les ruines. EXPORT ne fut pas finaliste, mais on demanda à Whiteread, lors de la réunion qui suivit l'annonce des résultats, de s'inspirer de leur « concept d'une surface continue » pour l'ensemble de la place⁵⁸. De façon encore plus spectaculaire, la « fosse » proposée par Ilya Kabakov était une façon de mettre en scène non seulement la place tout entière, mais aussi, sous terre, la synagogue. Confronté à de « petits objets accrochés à intervalle régulier – boutons, ongles recourbés, barbelé entortillé –, fragments minuscules et insignifiants retrouvés dans le sol [...], le spectateur [...] trouve à sa droite une grande vitre » derrière laquelle il aperçoit les « vestiges de l'ancienne synagogue, brillant mystérieusement depuis les profondeurs, et les événements tragiques d'une époque révolue combinés à la tragédie d'un passé récent »⁵⁹. Cette description est quelque peu sentimentale, même pour l'apothéose commémorative des années 1990; le jury s'est d'ailleurs « interrogé sur les priorités » ressortant de ce magma mêlant l'autoréférentiel esthétique et l'historique⁶⁰. Cependant, dans sa proposition, Kabakov s'était aussi efforcé évidemment de créer une atmosphère permettant d'établir des associations plutôt diffuses avec l'histoire, qu'elle soit quotidienne, religieuse ou autre. Dans ce cas aussi, la *Stimmung* aurait servi de point de rencontre ambigu entre le subjectif et l'historique : les boutons et autres petits objets auraient probablement été récupérés quelque part ailleurs dans la ville, puisque la fosse historique que Kabakov voulait en un sens recréer avait servi de décharge au xv^e siècle. Les détritiques modernes n'auraient pourtant pas été simplement présentés comme des petits bouts d'histoire juive, mais auraient aussi servi, inévitablement, à témoigner de l'absence de leurs utilisateurs, juifs ou autres, et, par extension, de notre propre mortalité; en dernière instance, on peut imaginer que l'espace aurait été interprété comme un vague lieu de commémoration de la Shoah. La proposition de Kabakov incarne très bien l'approche « atmosphérique » et corporelle de la conscience historique typique des

58 *Judenplatz Wien 1996*, 1996 (note 8), p. 116.

59 « Ilya Kabakov », *ibid.*, p. 67.

60 Pour reprendre les propos de Hans Hollein, « The Competition », *ibid.*, p. 98.

années 1990, telle qu'elle s'est manifestée dans les installations de Christian Boltanski et d'autres artistes spécialisés dans la commémoration.

Une comparaison avec les concurrents de Whiteread fait ressortir, au-delà des stratégies rhétoriques communes utilisées par les projets de commémoration des années 1990, les singularités de son approche, que l'on peut presque qualifier de conservatrice si on entend par là non pas un jugement de valeur négatif mais sa relation aux monuments anciens. Prenons par exemple Clegg & Guttmann qui, comme Whiteread, utilisèrent le symbolisme du « peuple du Livre » dans leur proposition d'une tour contenant une bibliothèque. Ils n'oublièrent cependant pas d'imaginer « un accès à un vaste espace souterrain présentant tous les résultats des fouilles archéologiques⁶¹ ». Étant donné cette surabondance de projets proposant de confronter physiquement et conceptuellement le nouveau et l'ancien, on peut comprendre que la ville s'en soit tenue à un site authentique « non intentionnel » sans pour autant renoncer à un projet contemporain, dont la nature « intentionnelle » devait leur assurer une renommée internationale. Seuls, les vestiges n'auraient pas été satisfaisants, ni sur un plan esthétique ni sur un plan politique, car ils auraient montré la violence autrichienne à l'encontre des Juifs sans toutefois proposer d'élément rédempteur en contrepartie; ils n'auraient été qu'une autre façon de dire « souvenons-nous », à une échelle et un format impressionnants. Il manque toutefois au projet commémoratif de la Judenplatz un contexte essentiel : une référence claire au passé. Mais comment l'établir, puisque Whiteread a résolument écarté toute allusion à la synagogue ? La *bimah* est, précisément, l'endroit où les livres religieux étaient lus; pourtant, la bibliothèque sans noms n'y fait aucune référence. Le projet de Whiteread, refermé sur lui-même de façon hermétique, semble suggérer qu'il est impossible d'« assumer » le passé nazi⁶². Les livres illisibles qui figurent au centre de l'allégorie imaginée par l'artiste tiennent dès lors lieu de principe moral. Cependant, ils ne peuvent en même temps fournir d'accès moral vers le passé. La valeur d'atmosphère, qui aurait dû lier subjectivement le spectateur du présent à la véritable histoire de l'objet, est dénuée ici, comme dans le tunnel souterrain, de toute référence historique.

À bien des égards, les références qui se dégagent du projet Whiteread et du site investi par l'artiste vont dans des directions différentes : l'espace, la conscience historique et notre propre timidité morale à l'égard des processus historiques. Cela correspond tout à fait au goût de la génération qui a connu le boom commémoratif. Il ne faut pas s'étonner du fait que Whiteread n'a pas établi une seule entrée cohérente dans l'histoire, mais il ne faut pas voir là non

61 « Clegg & Guttmann », *ibid.*, p. 41.

62 Dans sa « Déclaration sur le projet » (*Judenplatz Wien 1996*, 1996 (note 8), p. 80 pour l'allemand, p. 84-85 pour l'anglais), Whiteread insiste sur le fait qu'elle s'intéresse de manière sincère à l'histoire mais admet qu'elle y accède à travers « des textes autobiographiques principalement, plutôt que des comptes rendus historiques factuels » (p. 85). Cela produit de curieux effets, par exemple quand elle évoque les « vestiges des deux synagogues », sans doute en référence aux maisons du ghetto elles aussi découvertes lors des fouilles. L'erreur est discrètement corrigée dans la version allemande du texte (p. 80).

plus un échec. Pourtant, je ne suis pas certaine que les responsables de la ville aient véritablement accepté cette vision des choses, car ils n'ont cessé d'intervenir pour essayer d'établir une circulation, certes difficile, entre le monument et la synagogue. Contre l'esprit du projet Whiteread, vraisemblablement, les contours de la *bimah* ont été dessinés sur la place, les voitures n'ayant plus le droit d'y circuler. Une statue de Lessing, installée à l'origine dans les années 1930 et reproduite dans les années 1960 après sa destruction par les nazis, se trouve sur la place depuis 1981 (ill. 7) : on avait très explicitement prévenu les participants au concours que le mémorial « ne devait pas être juxtaposé au monument à Lessing⁶³ ». Malgré tout, la statue est restée et fait aujourd'hui face au mémorial de Whiteread, non loin d'une inscription médiévale antijuïaïque célébrant la mort des Juifs (visible sur l'ill. 7). En 1998, alors que le débat autour de la Judenplatz battait son plein, l'Église catholique fit poser sur une autre maison bordant la place une plaque qui évoquait le pogrom de 1421 et la Shoah et où elle reconnaissait, dans des termes assez vagues, qu'elle avait échoué à lutter contre l'antisémitisme. Si la présence simultanée du mémorial et du musée entraîne des conclusions problématiques à l'égard de l'homogénéité de l'histoire, la Judenplatz dans son ensemble, si on la perçoit à travers l'histoire juive mais aussi l'histoire politique et nationale, représente un lieu de mémoire dont la valeur réside précisément dans son caractère imparfait.

Toute commémoration est-elle nécessairement défectueuse? Peut-être. Mais il ne faut pas en conclure par là que tout est permis. Dans son dernier texte, un article de 1905 consacré au projet de loi sur les monuments, Riegl parle de la *Stimmung*, qui trouve sa plus pure expression dans la conservation de la nature :

« Quand, par exemple, il est demandé de ne pas créer de carrière dans une falaise, ce n'est pas tellement parce que l'effet esthétique de la verticale par rapport à l'horizontale du sol serait perdu, mais parce que l'homme moderne ressent un malaise lorsqu'il voit le corps vivant de la planète, pour ainsi dire, agressé et défiguré par des blessures. Il est vrai que de cette façon le culte moderne des monuments court le danger de se perdre dans une sensibilité sans limite; mais cela ne doit pas nous empêcher de nous rendre compte que ses revendications, si elles se tiennent dans des limites raisonnables, méritent d'être examinées très sérieusement⁶⁴. »

63 « Procedural Rules and Terms of Reference of the Competition », 3.2, Location of the Memorial, dans *Judenplatz Wien 1996*, 1996 (note 8), p. 114.

64 Riegl, 1905 (note 43), p. 6 (Bacher, 1995 (note 28), p. 204). « Wenn zum Beispiel verlangt wird, daß in einer Felswand kein Steinbruch angelegt werden dürfe, so geschieht es nicht so sehr darum, weil dadurch die ästhetische Wirkung ihrer senkrechten Linie im Verhältnisse zur wagrechten des Bodens verloren ginge, sondern weil es dem modernen Menschen Unbehagen verursacht, wenn er gleichsam den lebendigen Leib der Erde aufgerissen und durch Wunden entstellt sieht. Auf solchem Wege droht freilich Gefahr, daß der moderne Denkmalkultus sich gelegentlich in eine uferlose Gefühlsduselei verlieren könnte; das darf aber natürlich nicht darüber täuschen, daß seine Forderungen, sofern sie in maßvollen Grenzen gehalten sind, die ernsteste Berücksichtigung verdienen. »



7 La statue de Lessing sur la Judenplatz de Vienne, à l'arrière-plan l'inscription médiévale antijudaïque, 2012

Il faudrait ici admettre que ce n'est pas tant la Judenplatz dans son ensemble mais le monument Whiteread qui est comme la paroi rocheuse de Riegl : c'est un objet non de réflexion historique mais de pure *Stimmung*, qui n'a de valeur que tant que, en plus de présenter un intérêt subjectif, il continue d'incarner la promesse subjective de témoigner du passé⁶⁵.

Traduit de l'anglais par Camille Joseph

65 Ariel Muzicant, qui préside la Communauté juive depuis 1988, a écrit dans la préface d'une revue consacrée à la Judenplatz : « Pour nous, Juifs, il était d'une importance toute particulière que les vestiges de la synagogue médiévale découverts [...] soient conservés et exposés d'une manière adéquate. Nous sommes très heureux et très satisfaits que les deux projets aient vu le jour : le mémorial pour la Shoah offert par la ville de Vienne comme symbole visible du souvenir, et un musée construit autour des fouilles. » Voir le résumé en anglais dans son « Geleitwort », dans *Perspektiven* 6-7, 2000 (note 1), p. 95.

Le nez de Che Guevara. Combat politique et dégradations de monument à Vienne, 2002-2009

Martin Engel

Le débat autour d'un monument a le plus souvent des racines profondes et s'engage très en amont et bien avant que l'œuvre d'art sculptée dans le marbre ou coulée dans le bronze puisse être aperçue dans l'espace public. Ni le jugement porté sur la personne ou le sujet représenté, ni la réalisation artistique de l'œuvre ne rencontrent *per se* l'adhésion commune. Les motifs de critique, de quelque ordre qu'elle soit, sont généralement vite trouvés. L'élaboration d'un consensus est particulièrement difficile dans le cas des monuments dédiés à une personnalité politique. Plus aura été extrême la position politique de celui à qui l'on veut durablement rendre hommage à travers un monument, plus vives seront les actions et les réactions de ses adversaires politiques. Porté sur la place publique avec une intensité plus ou moins forte, le débat fait en tout cas indissociablement partie du monument. C'est en définitive un indicateur fiable de l'attention qu'il suscite.

Il y a quelques années, le 9 octobre 2008 pour être précis, un buste en bronze du révolutionnaire Ernesto « Che » Guevara (1928-1967) était inauguré à Vienne, dans le parc du Danube. Je n'aurais probablement accordé aucune attention particulière à cet événement si ma femme n'avait pas passé au même moment ses vacances à Cuba. Je n'avais alors d'intérêt très vif ni pour Cuba, ni pour Che Guevara. Même l'attention que le combattant argentin pour la liberté avait éveillée un an plus tôt dans les médias à l'occasion du quarantième anniversaire de sa mort m'avait laissé indifférent. Or, voici que le premier article annonçant le dévoilement de la statue prenait soudain pour moi une importance si grande que j'en fis un scan et l'envoyai, assorti d'un bref commentaire, par e-mail à Cuba (ill. 1).

Le court article publié le 15 septembre 2008 dans le quotidien gratuit viennois *Heute* exposait dans son essence la controverse qui avait couvé dès le départ autour du monument à Che Guevara et en désignait les acteurs. D'un côté, il y avait la Société austro-cubaine, à l'initiative du projet, et le Parti social-démocrate autrichien (SPÖ), qui en avait été le promoteur. De l'autre, le Parti libéral autrichien (FPÖ), qui avait protesté avec fureur contre cette manifesta-

Wirbel um Büste für Ché Guevara!

Heroischer Freiheitskämpfer oder brutaler Massenmörder – über Ernesto „Ché“ Guevara de la Serna (1928–1967) gehen die Meinungen auseinander. Fix ist: Dem kubanischen Revolutionär und Guerrillaführer wird am 5. Oktober mit Unterstützung der SPÖ im Donaupark ein Bronze-Denkmal gesetzt. Die FPÖ läuft dagegen Sturm.

„Es ist unfassbar, dass die SPÖ der Aufstellung einer Büste dieses Massenmörders zustimmt“, so FPÖ-Gemeinderat Toni Mahdalik. Die SPÖ sieht in „Ché“ – er wurde ohne Gerichtsverhandlung hingerichtet – einen Freiheitskämpfer, auch ein Personenkomitee um SP-

Komitee um Karl Blecha unterstützt das Projekt

Seniorenrat Karl Blecha unterstützt das Projekt der Österreichisch-kubanischen Gesellschaft. Am 5. Oktober soll die

Bronze-Büste (25.000 Euro) im Donaupark in der Donaustadt aufgestellt werden. „Das neh-

FPÖ kündigt Aktion gegen das Denkmal an

men wir nicht hin“, kündigt Mahdalik eine FPÖ-Aktion an. Präsentiert wird das Kunstwerk von Gerda Fassel bereits diesen Donnerstag in der Galerie von Reinhold Sturm am Schuberttring 10 in der City.

Ché Guevara, Freiheitskämpfer oder Mörder – sagen Sie uns Ihre Meinung: leser@heute.at



Bronzefigur des Anstoßes: Bildhauerin Gerda Fassel und ihre Ché-Guevara-Büste

1 Article annonçant la pose du monument à Che Guevara au parc du Danube à Vienne, *Heute*, 15 septembre 2008

tion avant même le dévoilement du buste et qui avait annoncé des actions de contre-offensive. Pour moi, il s'agissait uniquement là d'un énième épisode de la bataille politique engagée autour des élections au Parlement national autrichien, qui devaient avoir lieu le 28 septembre 2008, autrement dit deux semaines plus tard, des élections auxquelles, en ma qualité de citoyen allemand vivant en Autriche, je n'avais de toute façon pas le droit de participer. J'aurais certainement oublié depuis longtemps toute cette affaire si cette querelle viennoise autour d'un monument n'avait connu six mois plus tard un rebondissement et si dans la nuit du 24 avril 2009 le buste en bronze de Che Guevara n'avait eu son nez sectionné à la meuleuse par des individus dont l'identité reste aujourd'hui encore inconnue (ill. 2).

Ce délit devait aiguillonner ma curiosité scientifique, d'autant que, dans la presse viennoise, cet « acte de vandalisme » fut immédiatement interprété comme un geste de représailles d'un groupuscule de droite gravitant autour du FPÖ. On avait voulu se venger, supposait-on, d'un acte de dégradation similaire qui avait été commis en 2002, sous l'œil d'une caméra, dans les bâtiments de l'université de Vienne.

Au départ, ma curiosité était guidée par trois questions simples et fondamentales qui avaient jailli de mon absence de prévention et aussi, peut-être, de ma naïveté politique :

1. Pourquoi en somme avait-on érigé un monument à Che Guevara, l'idole de la gauche, dans un parc viennois des bords du Danube ?
2. Pourquoi avait-on choisi pour cela, en 2008, la forme obsolète d'un buste ?
3. Comment se pouvait-il qu'en Autriche la dégradation d'un monument soit employée comme un moyen de confrontation politique ?

Les réponses à ces questions, au bout du compte, ne furent pas aussi sensationnelles qu'espéré. La décision de charger la sculptrice Gerda Fassel de l'exécution du buste commémoratif tenait aux goûts et aux relations personnelles des commanditaires et les actes de vandalisme contre des monuments sont bien plus fréquents qu'on ne croit, mais justement les autorités concernées y réagissent en général par le silence. La particularité de la controverse viennoise – et c'est précisément la raison pour laquelle je me livrerai ici à un examen relativement



2 Gerda Fassel, *Monument à la mémoire de Che Guevara*, 2008, avec son nez coupé le 24 avril 2009, Vienne, parc du Danube

approfondi de cette affaire – consiste donc en ce que l'érection du monument tout comme sa mutilation ont non seulement suscité des discussions au sein de quelques cercles confinés, mais également fait l'objet de commentaires jusque sur certains forums d'Internet. Ce qui veut dire qu'une part essentielle de cette polémique autour du buste de Che Guevara s'est jouée sous la forme d'une discussion ouverte dans l'espace public du Web et que tout le monde peut encore y avoir accès aujourd'hui et consulter dans leur intégralité les pièces du dossier.

Dans les pages qui suivent, j'exposerai tout d'abord comment on en est arrivé à vouloir ériger à Vienne un monument à la mémoire de Che Guevara, quels objectifs et quelles intentions les initiateurs de ce projet rattachaient à la pose d'un tel buste et quelles vagues d'indignation ils ont du même coup soulevées. Je m'intéresserai ensuite plus précisément à la dégradation du monument, en examinant également la question de savoir si les commentaires se sont faits plus tranchants après que l'acte de vandalisme eut été commis.

Le projet de monument et l'inauguration du buste

Suivant le rapport de la Société austro-cubaine, l'idée du buste de Che Guevara a germé le 19 mai 2004, lors du dévoilement solennel du monument érigé à la mémoire du poète national cubain et combattant de la liberté José Martí (1853-1895) dans le parc viennois du Danube (ill. 3)¹. Il aura fallu ensuite quatre ans pour prendre toutes les décisions concernant la forme et la réalisation de la statue et, surtout, pour assurer le financement du projet. Il n'était pas dans les moyens de la Société austro-cubaine, fondée en 1969, de réunir seule la somme budgétée de 28000 euros. Aussi s'est-on employé à mettre sur pied, sous la direction de l'ancien ministre autrichien de l'Intérieur Karl Blecha, un comité de parrainage formé de personnalités illustres, parmi lesquelles, entre bien d'autres, le très populaire spécialiste de la littérature Wendelin Schwidtdengler, le recteur de l'Université des arts appliqués Gerald Bast et l'écrivaine Elfriede Jelinek.

Le coût de production relativement élevé du monument allait susciter, au sein de la Société austro-cubaine, un débat pour savoir s'il ne serait pas plus sensé d'arrêter le projet et de promouvoir avec cet argent des initiatives plus utiles pour Cuba. La recherche d'un artiste, de surcroît, ne fut pas des plus faciles. La sculptrice Ulrike Truger, qui avait eu la première les faveurs des maîtres d'ouvrage, déclina leur invitation. Il est probable qu'elle aurait créé un monument abstrait, dans le genre de la stèle à la mémoire du demandeur d'asile nigérian Marcus Omofuma qu'elle avait érigée à Vienne en 2003, à ses propres

1 Hans Mikosch et Ali Kohlbacher, «Die Zärtlichkeit der Völker. Fakten und Gedanken zum Che-Denkmal in Wien», dans *Cuba si! Zeitschrift der Österreichisch-Kubanischen Gesellschaft* 174, 2008, p. 4-5.



3 Alberto Lescay, *Monument à la gloire du poète national José Martí*, 1996-2004, Vienne, parc du Danube

frais, pour servir de symbole contre le racisme et la xénophobie². De même, il fallut convaincre Gerda Fassel, qui dirigea jusqu'en 2006 la classe de sculpture de l'Université des arts appliqués de Vienne, de se charger de ce projet³. Dans l'une de ses propositions, l'artiste envisageait d'ériger un monument qui aurait eu pour seule forme le béret de Che Guevara. Les commanditaires souhaitaient en revanche la réalisation d'un buste, sans couvre-chef. Au bout de longues discussions, on s'accorda finalement sur une variante avec le fameux béret – pour faciliter l'identification du modèle⁴.

Le seul emplacement qui entrait en ligne de compte, c'était le parc du Danube, où plusieurs monuments à la mémoire de révolutionnaires sud-américains avaient déjà été érigés, à proximité des bâtiments de l'ONU. On y avait installé dès 1983 le monument à Simon Bolivar (1783-1830), offert par le gouvernement vénézuélien à l'occasion du bicentenaire de la naissance du

2 Sur Ulrike Truger, voir Karoline Riebler, *Ulrike Truger. Eine österreichische Bildhauerin im öffentlichen Raum*, mémoire de maîtrise, Université de Vienne, 2012 : http://othes.univie.ac.at/18259/1/2012-01-31_0606726.pdf [accès vérifié en septembre 2020].

3 Comme me l'a aimablement confié Ulrike Jenni, qui s'est engagée, en tant que membre de la Société austro-cubaine, dans le comité de parrainage. Voir aussi Gerda Fassel et Ulrike Jenni (éd.), *Texte zur bildenden Kunst*, Vienne, 2010.

4 Voir l'article de Jutta Sommerbauer dans le journal *Die Presse* du 24 mai 2008.



4 Monument à José de San Martín, 2009, Vienne, parc du Danube

général. Lui avait succédé, près de vingt ans plus tard, le buste à la gloire du poète et héros national cubain José Martí que j'ai évoqué plus haut⁵. Cette sculpture, qui était elle aussi un présent diplomatique qu'on ne pouvait ni ne voulait refuser, marqua en 2004 le début d'une petite série de poses de monuments, dont l'érection du buste de Che Guevara aura été l'un des épisodes. On projetait manifestement d'aménager dans le parc du Danube une sorte de bosquet de monuments à la mémoire des combattants pour la liberté et révolutionnaires sud-américains. Ainsi allait-on y installer dès l'année suivante, en 2005, le buste

5 Cette œuvre en bronze est celle du sculpteur cubain Alberto Lescay Merencio. La Ville de Vienne l'a reçue en remerciement pour une livraison de camions à ordures dans la capitale cubaine (La Havane). Voir le communiqué du 19 mai 2004 conservé dans les archives des autorités municipales : <https://www.wien.gv.at/presse/2004/05/19/bueste-fuer-kubanischen-volkshelden-jose-julian-marti> [accès vérifié en septembre 2020].

du président chilien Salvador Allende (1908-1973)⁶. En 2009, pour finir, on éleva également une sculpture à la mémoire du révolutionnaire argentin José de San Martín (1778-1850), un contemporain de Simon Bolívar qui s'était battu pour l'indépendance du Pérou et du Chili (ill. 4)⁷.

Tous ces monuments ont été posés sans faire sensation et ils ont été inaugurés solennellement, en présence de nombreux ambassadeurs et diplomates. Une de leurs fonctions essentielles est de servir de lieu de rendez-vous, les ressortissants sud-américains qui vivent à Vienne s'y réunissant pour célébrer la fête nationale de leurs pays respectifs.

Le buste de Che Guevara occupe à tous égards dans cette série une position spéciale, comme le montre déjà le simple fait qu'il est le seul de ces monuments à avoir été inauguré par le maire social-démocrate de Vienne, Michael Häupl



5 Inauguration du buste de Che Guevara par le maire de Vienne Michael Häupl le 9 octobre 2008

6 Cette statue en bronze est l'œuvre de l'artiste chilien vivant à Vienne Jaime Carvajal. Voir le communiqué du service de presse et d'information de la Ville de Vienne, 31 août 2005.

7 Les communiqués officiels concernant l'inauguration de ce monument ne mentionnent pas le nom du sculpteur et se contentent d'indiquer de façon lapidaire que le buste a été « mis à la disposition par l'ambassade d'Argentine ». Voir le communiqué du 28 mai 2009 conservé dans les archives des autorités municipales : <https://www.wien.gv.at/presse/2009/05/28/denkmal-fuer-argentinischen-freiheitskaempfer-enthuellt> [accès vérifié en septembre 2020].

(ill. 5). Assistaient en outre à la cérémonie les ambassadeurs et diplomates de Cuba, du Venezuela, de Bolivie, d'Argentine, de Namibie et du Costa Rica, ainsi que des hauts représentants du gouvernement fédéral autrichien et de la ville de Vienne. Cette fois-ci, les journalistes et cameramen furent nombreux, ce qui n'est pas vraiment surprenant si l'on considère qu'on était à la veille des élections au Parlement et que la curiosité avait été en outre aiguïlée après que le président du FPÖ Heinz-Christian Strache eut annoncé que les adversaires du monument s'apprêtaient à commettre des actions spectaculaires. Dans l'écho médiatique considérable produit par l'événement, la Société austro-cubaine verra surtout quant à elle la confirmation du bien-fondé de son idée de « rendre durablement hommage [...], pour la première fois en Europe dans un lieu public, à un révolutionnaire du XX^e siècle et de s'exposer à la discussion qui en résultera⁸ ».

La polémique sur Internet

La controverse au sujet du buste de Che Guevara est restée tout d'abord circonscrite aux milieux politiques informés de l'hôtel de ville viennois. Immédiatement après les premiers comptes rendus sur le dévoilement de la statue, la polémique a pourtant enflé de façon sensationnelle. Les articles et les reportages en ligne de la télévision autrichienne ORF, de la *Kleine Zeitung* et du *Standard* ont aussitôt déclenché des vagues de commentaires. Si l'on prend le seul exemple du *Standard*, on compte aujourd'hui 552 commentaires qui ont été postés pour réagir à l'article publié par ce quotidien dans son édition en ligne. Dans mon analyse, je me suis surtout concentré sur ces messages, en partant de l'hypothèse que c'était un public cultivé, conforme au lectorat bourgeois du *Standard*, qui s'y exprimait en faisant usage de la forme relativement nouvelle du courrier des lecteurs numérique.

Ces commentaires sont dominés par la critique, parfois violente, qui s'appuie pour l'essentiel sur la condamnation déjà formulée par le FPÖ : Che Guevara, soutient-on, est responsable de la mort de beaucoup de gens et l'on ne saurait élever un monument à un assassin, quel que soit le courant politique dont il s'est réclamé. Cet argument moral est décliné sous de multiples variations et les partisans du monument ne sauraient en effet le vider de sa force, tout juste pourront-ils en relativiser la portée.

À cette thèse vient s'ajouter un combat idéologique enflammé où s'opère par ailleurs une réélaboration de l'histoire. À première vue, il s'agit en l'occurrence d'examiner le rôle de Che Guevara dans la révolution cubaine et de se demander si la situation à Cuba s'est améliorée ou aggravée sous l'effet du système communiste, mais également sous l'influence des États-Unis et de l'Union soviétique. Or le cœur de la question, c'est de savoir ce qu'il en est de la mémoire

8 Mikosch/Kohlbacher, 2008 (note 1), p. 4.

aujourd'hui, un problème autour duquel on se bat depuis longtemps avec violence en Autriche et spécialement à Vienne. Aussi n'est-on pas surpris de voir la dictature austrofasciste et le régime national-socialiste occuper une large place dans les commentaires. Par exemple, la gauche récuse toujours l'attaque formulée par le camp conservateur contre le monument à la mémoire de Che Guevara en faisant valoir que dans les salons du Parti populaire autrichien (ÖVP), on trouve encore aujourd'hui le portrait du chancelier Engelbert Dollfuss accroché aux murs. C'est seulement quand on l'aura décroché, estime Anni K. (9 octobre 2009, 18h18), que l'ÖVP pourra prétendre reprendre la parole. En contre-attaque, on fait remarquer que les bustes existants de Dollfuss datent des années 1930 et que depuis des décennies, aucun nouveau monument n'a été élevé à sa gloire. La question qui se pose donc actuellement est la suivante : « Qu'est-ce que la ville de Vienne veut dire aux Viennois quand son maire inaugure en 2008 un buste du Che ? » (Politisch verfolgt, 9 octobre 2008, 19h43.)

Cette incompréhension et la mauvaise humeur suscitée par le geste symbolique du maire aboutissent à des critiques virulentes et à des attaques *ad hominem*. « Ça frise la glorification imposée de force, ce dont un maire de Vienne devrait au moins se garder ! » (Der Geist der stets verneint, 10 octobre 2008, 1h03) : le grief formulé par « L'esprit qui dit toujours non » compte parmi les assauts les plus inoffensifs. Un autre internaute évoque à ce même propos le « stalinisme de la mairie » (Heinz Anderle, 9 octobre 2008, 19h18). Certains commentaires prennent pour cible la crédibilité des acteurs. La contradiction entre la haute exigence de justice sans arrêt scandée par le camp de gauche et la profession de foi de Häupl en faveur de Che Guevara ne se résout nulle part. Au contraire, la question de la responsabilité personnelle de Che Guevara dans les nombreuses morts qu'il a causées ne cesse de revenir avec insistance, sans obtenir de réponse satisfaisante. Cette forme de controverse aboutit pour finir à des propos plutôt fatalistes du genre de celui-ci : « Le club des aveugles de l'œil gauche élève un monument, le club des aveugles de l'œil droit défile pour protester. L'autocrate Häupl fait des discours. Lucona-Blecha applaudit⁹. Vienne a une grande histoire. Seul le présent est misérable » (er t, 9 octobre 2008, 15h43).

On pourrait poursuivre *ad libitum* le catalogue de ces commentaires, non sans quelque divertissement. Je souhaiterais néanmoins m'arrêter ici pour formuler une ou deux réflexions sur ce type de polémique autour d'un monument.

La faiblesse décisive d'un tel débat tient à ce que les véritables destinataires de ces griefs et questions ne sont pas impliqués du tout dans la controverse sur Internet. Probablement ne prennent-ils même pas connaissance des opinions et des doutes exprimés. Au reste, la plupart des positions ne sont pas vraiment

9 Karl Blecha, alors ministre de l'Intérieur, avait été impliqué dans les scandales « Lucona » (escroquerie à l'assurance et multiples meurtres) et « Noricum » (marché d'armes illégal). En 1989, il devait renoncer à ses fonctions. Il a été condamné par la justice en 1993 pour rétention d'éléments de preuve et falsification de documents. Voir l'entretien avec Karl Blecha du 16 juin 2008 : <http://derstandard.at/3303067> [accès vérifié en septembre 2020].

nouvelles et l'on peut ajouter que les commentateurs réagissent à un article qui se définit déjà de son côté par une certaine tendance. Même si les commentaires ont surtout une fonction de soupape, il n'en reste pas moins fascinant d'observer avec quelle véhémence l'un ou l'autre commentateur défend sa vision du monde sur ce forum anonyme.

Les gens qui postent un commentaire trouvent un agrément particulier à l'actualité du sujet et au caractère animé du débat. La plupart des messages ont été rédigés les 9 et 10 octobre 2008. Ensuite, le désir de se mêler activement à la polémique faiblit nettement, ce qui est pourtant loin de signifier que l'intérêt pour le sujet lui-même se refroidisse aussi, comme le démontrent plusieurs commentaires déposés bien plus tard. La réception des nombreux courriers est néanmoins pénible car, à partir d'une certaine quantité, le lecteur perd toute vision d'ensemble, sans parler du plaisir qu'il ne tarde pas à perdre également à devoir supporter des opinions en partie affligeantes. Le système d'évaluation intégré au forum du *Standard* offre un certain charme, puisqu'il permet au lecteur de noter positivement ou négativement chaque message.



6 Heinz-Christian Strache, président du Parti libéral autrichien (FPÖ), pendant la campagne pour les élections législatives autrichiennes, 2008

Avec le recul, le forum peut toutefois offrir une entrée en matière passionnante, si l'on considère qu'il représente en effet une discussion en quelque sorte congelée, avec de nombreuses allusions à certains points sensibles du passé qu'on n'a que trop vite fait de jeter aux oubliettes. J'aimerais en citer un exemple. Plusieurs

commentaires font référence à une action politique du FPÖ dont il ne serait guère facile de surpasser l'absurde subtilité. Dans la campagne pour les élections législatives autrichiennes, le critique le plus acharné du monument à Che Guevara, le président du FPÖ H.-C. Strache, s'est lui-même présenté comme le nouveau Che Guevara, en faisant distribuer des tee-shirts à son effigie (ill. 6). En détournant à son propre usage la célèbre photo d'Alberto Korda, utilisée entre-temps à toutes les fins publicitaires possibles, il a vidé le portrait de sa valeur d'icône de la gauche. Il cherchait ainsi la provocation et a mis les rieurs de son côté.

Même si Strache, par ses propos et son refus catégorique, n'a pas directement appelé à dégrader le monument, il a tout de même vivement attisé l'atmosphère d'hostilité à son endroit. Et en définitive, c'est lui que l'opinion publique devait par la suite rendre responsable de l'attentat du 24 avril 2009.

La « dégradation »

Comme je l'ai mentionné au début, le sectionnement du nez de Che Guevara a été interprété sur-le-champ comme un acte de vengeance qui aurait été commis par un groupe de droite. Il est fait référence au reste, dans les articles de presse, à un texte de revendication de l'attentat et à une banderole avec l'inscription « Vengeance pour Siegfried ». On ne pourra donc comprendre ce geste qu'à la condition de connaître aussi l'histoire qui a précédé.

Six ans plus tôt, le monument à la mémoire des étudiants autrichiens de l'université de Vienne tombés au combat lors de la Première Guerre mondiale avait été la cible d'un acte de vandalisme spectaculaire. Le 8 mai 2002, pour protester contre les activités des corporations d'étudiants viennoises et l'inertie de la direction de l'université, on avait découpé à la meule, devant les caméras de la télévision autrichienne, le nez de la « tête de Siegfried », un monument qui était depuis longtemps l'objet de vives contestations. Trois mois plus tard, la « tête de Siegfried », remise à sa place après une rapide restauration, fut à nouveau l'objet d'un attentat – et endommagée cette fois-ci à l'acide. En dépit du désaveu que lui opposèrent les services du patrimoine et de l'entretien des monuments historiques, la direction de l'université prit prétexte de ces violentes attaques pour lancer un concours artistique en vue de la reconversion de la « tête de Siegfried ». Cette initiative allait avoir pour résultat une réinterprétation complète de la sculpture à la mémoire des étudiants morts à la guerre en monument contre le fascisme (ill. 7 et 8). L'inauguration solennelle du nouveau monument et le rapport détaillé sur la polémique à laquelle sa transformation n'avait pas manqué de donner lieu font désormais partie de l'histoire de l'université de Vienne et de l'image que l'institution s'est appliquée à donner d'elle-même¹⁰.

10 Voir le site de l'université : <http://geschichte.univie.ac.at/artikel/siegfriedskopf> [accès vérifié en septembre 2020].



7 Joseph Müllner, Monument dit de la « tête de Siegfried », installé dans le hall de l'université de Vienne de 1923 à 2002

Toute l'affaire a été analysée au mieux et je me contenterai d'en exposer ici quelques traits fondamentaux, en signalant dès à présent qu'elle fut le préalable à la dégradation du buste de Che Guevara.

Dans le reportage d'environ deux minutes diffusé le 8 mai 2002 dans les principaux journaux télévisés de l'ORF, on montrait les deux camps de la confrontation étudiante, ainsi que leurs actes de provocation et de perturbation (ill. 9). On voit tout d'abord les corporations qui, le jour de la capitulation des armées allemandes, avaient déposé sur le monument commémoratif de la place des Héros, au centre de Vienne, une couronne à la mémoire de leurs camarades morts à la guerre. À peu près au milieu du film, on assiste à l'abrasion du nez de la tête de Siegfried par un étudiant masqué, tandis qu'un autre plan montre ensuite le grand drapeau rouge à la fameuse effigie de Che Guevara flottant au-dessus des visages des étudiants protestataires, brandi comme icône de l'opposition de gauche.

Cette dégradation d'un monument sous l'œil de la caméra reflète au mieux la dureté des controverses politiques en Autriche. Dans cette affaire, la direction de l'université aura agi au demeurant avec retenue, en évitant de monter en épingle l'acte de vandalisme commis contre la « tête de Siegfried ». Le fait que ce monument ait servi toutes les semaines pour la commémoration silencieuse des



8 La « tête de Siegfried » dans sa nouvelle version conçue par Bele Marx et Gilles Mussard (atelier Photoglas), 2006, Arkadenhof, cour du bâtiment principal de l'université de Vienne



9 Images du reportage de la télévision autrichienne ORF sur les manifestations de protestation du 8 mai 2002 à l'université de Vienne

corporations étudiantes de droite et que la gauche ait précisément pris pour cible ce lieu de réunion montre clairement que, d'un côté comme de l'autre, la « tête de Siegfried » était perçue et utilisée comme un symbole efficace. L'ancrage de ce type d'images emblématiques dans l'action politique des deux camps est certainement la cause de la querelle passionnée qui allait se développer autour du buste de Che Guevara et conduire pour finir au geste de représailles en question.

La deuxième vague de la polémique après l'« acte de vandalisme »

Lors de la deuxième vague de la polémique, ce ne sont pas moins de 515 commentaires qui ont été une nouvelle fois postés sur le seul site du *Standard* – presque autant que six mois plus tôt. Si maints d'entre eux se penchent de nouveau sur le rôle historique de Che Guevara, la plupart des messages ont cependant un rapport direct avec la dégradation du buste. Je souhaiterais extraire ici de la masse des commentaires trois tendances, que je vais caractériser brièvement. La première s'attache aux frais de restauration, estimés selon l'article à 10 000 euros. Une forte majorité de commentateurs les juge beaucoup trop élevés. Des contre-expertises sont établies, avec des devis et des offres nettement moins chères. À cet égard, on critique aussi avec drôlerie la politique financière de la ville de Vienne (anton-aus-tyrol, 27 avril 2009, 16h02). Un seul internaute tente avec sérieux d'expliquer des coûts aussi importants (Mucosaprolaps, 27 avril 2009, 15h56). Plusieurs autres réclament au contraire qu'on fasse l'économie de cette restauration et que le buste disparaisse carrément. On peut également noter l'intéressante proposition de laisser le buste en l'état, la dégradation faisant désormais partie du monument. Voici ce qu'écrivait le commentateur, en établissant une analogie avec ce qui avait été fait dans le cas de la « tête de Siegfried » : « Je vois ça comme une action artistique et suis strictement opposé à toute “rénovation” ! Les monuments qui glorifient des idées totalitaires doivent évoluer dans un processus démocratique. C'est la seule possibilité de s'accommoder des conséquences traumatiques des divers totalitarismes nationaux et internationaux. On devrait laisser la statue telle quelle et en faire un avertissement. En y ajoutant un panonceau, on pourrait élucider les dessous et les conséquences fatales du communisme. Et l'on devrait inviter d'autres artistes à travailler ouvertement ou dans l'anonymat sur cette sculpture et à présenter leur interprétation du thème “totalitarisme/communisme/nazisme” » (Ronald Reagan, 27 avril 2009, 18h20). Ce commentaire vise finalement à dénier une fois de plus à la gauche le monopole de l'usage du buste de Che Guevara en tant que signe ou symbole fondateur d'identité.

Dans le deuxième type de discussion, il s'agit de juger l'acte lui-même. Comme il se doit, l'éventail des jugements est très large et divers et va de l'approbation inconditionnelle jusqu'au constat qu'on se trouve en l'espèce devant un acte criminel et qu'« une telle “protestation” n'a pas sa place dans une société démocratique » (die Resi-Tant Evil, 27 avril 2009, 17h16). Dans le même esprit, quelqu'un qui tient implicitement le maire de Vienne pour responsable de l'escalade de la controverse lâche le commentaire suivant : « J'aurais préféré que ce soit à Michi Häupl qu'on tire les oreilles » (die wöd steht nimma lang, 27 avril 2009, 15h31). Un autre, qui prend d'abord la précaution d'indiquer qu'il n'est pas néonazi, dit trouver cette action « extrêmement culottée », s'empressant d'ajouter : « j'aime les actions culottées » (Scabank, 28 avril 2009, 9h20). Avec le même tranchant, on lui réplique qu'il ne s'agit pas d'une « blague de polisson »

(Spring ins Feld, 28 avril 2009, 10h02). On critique également le choix de vocabulaire du *Standard*, qui parle d'un côté d'un « attentat néonazi de vandales de la droite radicale » et de l'autre du « nez coupé par des activistes de gauche ». En présentant ainsi l'affaire de façon partisane, le *Standard* ne satisfait plus, estime soichiro san (27 avril 2009, 18h59), à sa propre exigence d'une séparation nettement établie entre l'information et le commentaire.

Un troisième corpus élargit la discussion. À l'avertissement polémique « Quiconque élève un monument à des assassins doit s'attendre à ce genre de choses », on rétorque sur le même ton qu'il n'existe sans doute aucun « chef » ou « guide » (*Führer*) politique qui ait les mains propres. Cela se combine avec l'interpellation suivante : « Où est votre protestation contre toutes les autres statues ? » (*Die andere Meinung*, 27 avril 2009, 15h31). En octobre 2008, un commentaire réclamait déjà que les anciens monuments aux assassins de masse des temps passés fassent eux aussi l'objet d'une révision. Étaient nommément cités les monuments à la mémoire de l'impératrice Marie-Thérèse et du prince Eugène. Voici ce qu'on lisait à présent : « À mon avis, il faut tous les mettre au musée... » (*NONE*, 27 avril 2009, 17h48). La controverse atteint – selon moi – son point culminant dans cet appel au secours : « De grâce, plus de monument, de rien ni de personne » (*Alter Kumane*, 28 avril 2009, 9h58).

Pour conclure

Mon regard rétrospectif sur la querelle viennoise autour du monument à Che Guevara a certes la prétention d'être scientifique et objectif, mais il est au fond subjectif, du premier contact avec le monument jusqu'au choix des commentaires des parties en présence. Je suis conscient du caractère subjectif de mon exposé de la polémique et je m'en tiendrai là. Non seulement parce qu'il est légitime de s'approcher ainsi de ce genre de sujet, mais parce que la subjectivité est constitutive de toute controverse autour d'un monument. Indépendamment des dates et des faits, chacun a son intérêt spécifique, voire un désintérêt à l'endroit des monuments dans l'espace public. Ce qui m'apparaît important en tout cas, c'est que les monuments ne peuvent éviter d'être scandaleux, d'une façon qui leur est entièrement propre. Le buste de Che Guevara a atteint à cet égard son objectif. Pour moi, ce fut vraiment l'occasion de m'intéresser en profondeur à la réalité politique à Vienne et en Autriche. Ce faisant, j'ai bien sûr élargi aussi mes connaissances sur Che Guevara, j'ai lu des biographies, regardé des documentaires à la télévision et vu les deux films sur sa vie. Che Guevara ne m'est pas devenu sympathique pour autant. Sa valeur de modèle et l'enthousiasme pour sa vie de révolutionnaire me restent aussi énigmatiques aujourd'hui qu'hier, mais je comprends désormais – dans ses rudiments tout au moins – la raison pour laquelle on lui a dressé un monument en Autriche. La polémique autour de cette statue, qui s'est propagée en partie sur Internet, continue sans aucun doute

et fait désormais partie intégrante du monument. Lors de mes recherches, je n'ai pas arrêté de penser au projet présenté par Jochen Gerz pour le concours du mémorial de l'Holocauste à Berlin. Gerz voulait y transformer les débats autour de la question « Pourquoi est-ce arrivé? » en monument et faire graver sur la gigantesque esplanade de pierre, en lettres de 2,5 cm, les diverses opinions collectées au fil des années¹¹. Même les positions les plus radicales seraient ainsi devenues visibles pour tous, ce qui, à son avis, ne pouvait que renforcer une démocratie. Rapportée au monument viennois à Che Guevara, cette idée s'est donc concrétisée sous une autre forme. Il ne reste qu'à espérer que, lors du prochain grand changement de système de gestion informatique, la querelle qui s'est vidée sur Internet ne soit pas effacée par les éditeurs du *Standard*.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

¹¹ Ute Heimrod (éd.), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Dokumentation, Berlin/Vienne, 1999, p. 883-886, 955-957.

III
Mémoires
brisées ?
L'Allemagne
après 1989

Introduction. Bascule et tournant de la politique mémorielle après 1989

Godehard Janzing

«WIR SIND DAS VOLK. WIR SIND EIN VOLK.» Nous sommes le peuple. Nous sommes un peuple – ces deux slogans phares de la *Wendezeit*, la période de transition de l'Allemagne, se liront bientôt sur un monument fraîchement érigé au centre de Berlin, juste en face de la reconstruction partielle du Stadtschloss baroque, baptisé désormais «Humboldt-Forum». Sera ainsi créé, en plein centre de la capitale allemande, un lieu dédié à la mémoire de la révolution pacifique de l'automne 1989 en RDA et de la réunification des deux États allemands qui s'ensuivit en octobre 1990. Même si l'histoire de la partition et de la réunification des deux Allemagnes a laissé des traces presque partout dans la ville, on avait à l'évidence besoin d'un signe supplémentaire, fabriqué exprès, d'une marque artistique consacrée à ces deux épisodes majeurs de l'histoire allemande.

Il n'a pas été simple de trouver la forme adéquate pour répondre à ce désir. Un premier concours public n'a pratiquement fait que mettre au jour des banalités tout encombrées de symbolisme¹. Ce n'est qu'après des années de controverses et de discussions qu'on s'est finalement décidé pour une imposante bascule dorée : un monument sur lequel les visiteurs pourront monter et qu'ils mettront en mouvement par leurs déplacements. Selon que le public se tient en majorité d'un côté ou de l'autre de la plateforme, elle basculera sous l'effet de la force de gravité. Le monument fonctionne donc comme une sorte de scène. Et c'est le peuple – en tant que véritable acteur des événements – qui fait son entrée sur son estrade dorée.

On peut avoir le sentiment de revivre en quelque sorte la chute du mur de Berlin en novembre 1989 et de revoir ces images qui ont fait l'histoire et où le peuple est apparu comme le souverain et le moteur de la politique². Mais ce qui peut se présenter à première vue comme un sympathique emblème de la formation de l'opinion se révèle, dès qu'on y regarde de plus près, comme une chose

-
- 1 *Gestaltungswettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin. Dokumentation des offenen Wettbewerbs 2009*, éd. par le Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin, 2009.
 - 2 Godehard Janzing, «Un événement "cadre". La chute du mur de Berlin», dans *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, éd. par Michel Poivert, cat. exp. Paris, musée du Jeu de paume, 2007, p. 104-121.

amplement déterminée. Ne serait-ce que pour de simples raisons de sécurité, la sculpture n'a qu'une très faible amplitude et liberté de mouvement; la bascule produite par le public se réduit à un banal va-et-vient, une oscillation d'avant en arrière³. De même que le mouvement de la foule se trouve finalement prédéterminé et canalisé, de même les deux phrases qui s'inscrivent sur le monument articulent-elles un argument qui n'a qu'une seule dimension : elles font glisser sans solution de continuité l'appel révolutionnaire « *Nous sommes le peuple* » – par lequel la population réclame sa souveraineté politique – vers le mot d'ordre patriotique « *Nous sommes un peuple* », qui met surtout l'accent sur l'appartenance et l'identité nationales.

Le « monument pour la liberté et l'unité de l'Allemagne » qui se dressera au centre de la capitale berlinoise et les discussions qu'il a suscitées peuvent être considérés comme exemplaires de ce « boom de la culture des monuments⁴ » qui s'est déclenché tout de suite après 1989. Le facteur déterminant était une situation de départ paradoxale : outre que la chute du mur de Berlin a mis un terme à la coexistence sur le sol allemand de deux systèmes politiques opposés, on doit aussi évoquer la rencontre de deux communautés de mémoire – les images qu'elles conservaient l'une et l'autre de l'histoire se heurtaient à présent dans leur hétérogénéité. Pendant les décennies de la guerre froide, chacun des deux États allemands avait développé une culture mémorielle qui lui était spécifique et ces deux façons de traiter le passé étaient pratiquement antagonistes, dans leurs formes artistiques et dans leurs contenus historiques et politiques⁵. Avec la chute du Mur et la réunification allemande, ces deux paysages complémentaires de la mémoire et du souvenir se retrouvaient désormais côte à côte, proches voisins dans un État commun.

La quête d'une identité allemande partagée a soulevé une vague inédite d'initiatives lancées par les autorités en matière de politique de la mémoire. L'attention s'est d'abord focalisée – *ex negativo* – sur les monuments politiques de l'ex-RDA, bientôt livrés à la destruction, et sur les taches aveugles de la topographie des monuments du socialisme d'État⁶. Parallèlement, les discussions menées à l'Ouest depuis déjà une dizaine d'années sur la nécessité d'ériger de nouveaux monuments centraux à la mémoire des crimes du nazisme

3 Gabi Dolff-Bonekämper, « Weg mit der Wippe », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 mai 2017, p. 16, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/warum-der-entwurf-fuers-einheitsdenkmal-ein-fehlschlag-ist-15000289.html> [accès vérifié en mars 2021, comme pour toutes les URL qui suivent].

4 Godehard Janzing, « Ein neuer Boom der Memorialkultur », *Die Tageszeitung*, 8 avril 2000, Berlin, p. 23, <http://www.taz.de/!1239202/>.

5 Cette polarité se manifeste de manière particulièrement nette dans le cas de la ville de Berlin, scindée en deux. Voir Gabi Dolff-Bonekämper et Eberhard Elfert, « Gedenkkultur im Kalten Krieg. Politische Denkmäler in Ost- und West-Berlin 1945-1989 », dans *Kunst in der Öffentlichkeit*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, 1996, p. 89-114.

6 *Erhalten, zerstören, verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin*, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Aktives Museum, 1990.

atteignaient leur point culminant avec la création du mémorial de la *Neue Wache* (1993) et l'inauguration du monument aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin (2005). La « querelle » parfois véhémement autour de la réalisation de ces deux monuments, de leurs formes et de leurs contenus concrets était plus que la simple expression des luttes d'opinions politiques ou du difficile rapprochement entre l'Est et l'Ouest. Monuments et mémoriaux sont devenus des vecteurs essentiels, des points de cristallisation dans le processus qui a mené les Allemands à se définir historiquement et politiquement, à s'identifier en tant que nation.

Les controverses les plus violentes se sont enflammées dès le début des années 1990, à l'occasion de l'aménagement de la *Neue Wache*, à l'initiative de Helmut Kohl, alors chancelier fédéral d'Allemagne. Aux yeux de beaucoup, l'idée de célébrer en un lieu central et dans un même mouvement la mémoire des soldats allemands morts à la guerre et celle des victimes de la terreur nazie était trop réductrice et trompeuse⁷. Mais ce sont surtout les débats autour du « mémorial de l'Holocauste » qui ont marqué cette période. Vu le niveau de réflexion étonnamment élevé des discussions théoriques, il n'est guère surprenant que les résultats artistiques paraissent parfois, au contraire, dénués de complexité. Et ainsi une question reste-t-elle en suspens : le mémorial de l'Holocauste, avec sa fixation sur l'hommage aux victimes, n'évite-t-il pas lui aussi, après tout, la question de la culpabilité et des crimes⁸ ?

La discussion autour du « monument pour la liberté et l'unité de l'Allemagne » projeté à Berlin s'est déroulée avec un léger décalage dans le temps par rapport à ces débats plus connus⁹. Il n'est pas fortuit que les arguments se recoupent cependant sur de nombreux points. En édifiant un monument à l'unité allemande, on entendait résolument inscrire une marque « vivante et positive » dans le paysage mémoriel. On ne pouvait pas toujours n'évoquer que les côtés obscurs du passé allemand, firent valoir dès le printemps de l'année 2000 les initiateurs de ce projet dans leur motion de groupe devant le Parlement ; on devait aussi se remettre à regarder avec fierté les moments réussis de l'histoire nationale¹⁰. Nos incapacités au chagrin et à la célébration, on ne pouvait les dépasser qu'à la condition de les traiter ensemble, énonçaient-ils dans leur requête, en réclamant d'ériger de nouveau et enfin, aux côtés des « monuments du deuil et de la honte », des « monuments de la fierté et de la joie », en tant que « fondements nécessaires de la nouvelle Allemagne¹¹ ».

7 *Nationaler Totenkult: die Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte*, Berlin, 1995. Voir aussi à ce sujet l'article de Marian Nebelin dans le présent volume.

8 Hans-Ernst Mittag, *Gegen das Holocaustdenkmal der Berliner Republik*, Berlin, 2005.

9 Anna Saunders, « The Politics of Memory in Berlin's *Freiheits- und Einheitsdenkmal* », dans *id.* et Debbie Pinfold (éd.), *Remembering and Rethinking the GDR*, Londres, 2014, https://doi.org/10.1057/9781137292094_11.

10 Voir Janzing, 2000 (note 4).

11 Deutscher Bundestag, 14. Wahlperiode, Drucksache 14/3126, 16 avril 2000, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/14/031/1403126.pdf>.

À travers les arguments de cette proposition se repère déjà aisément un « malaise dans la culture de la mémoire », dans cette supposée focalisation de la politique mémorielle étatique sur l'Holocauste et les crimes de la période nazie¹². Aux occasions « négatives » de se souvenir du passé, on pourra enfin adjoindre aussi des raisons « positives » de le faire. L'initiative du monument à l'unité allemande établissait ainsi une polarisation artificielle et fortement simplificatrice de l'histoire allemande en *positiva* et *negativa*, ce qui n'allait pas rester sans conséquences. En parlant des « monuments de la honte », les auteurs de la motion parlementaire ont fourni malgré eux un slogan à une droite populiste qui, moins de vingt ans après, réclame un revirement radical dans la politique du souvenir et plaide pour un rapport « vivant » à l'histoire, pour une confrontation qui devra s'intéresser en priorité aux « réalisations grandioses¹³ » de l'Allemagne.

Au regard des opinions à l'emporte-pièce qui se font de plus en plus fréquemment entendre aujourd'hui, il apparaît essentiel d'aller y regarder encore une fois de plus près et d'analyser dans le détail les divers projets de monuments lancés ces dernières années. Les articles de cette section se consacrent aux deux décennies après 1989, et donc à une situation historique bien particulière, où l'on a ferraillé pour déterminer sur quelle voie aiguiller la nouvelle république « berlinoise », rien de moins. En puisant dans la multitude des projets de monuments et des controverses qui ont éclos au cours des années qui ont suivi la chute du Mur, les trois contributions de cette section montrent de façon exemplaire que, pendant cette période, le travail de mémoire aura pu s'effectuer dans sa pleine complexité, mais aussi en toute exactitude historique. Les cas étudiés prouvent qu'on ne saurait se contenter de faire le partage entre les deux communautés mémorielles de l'« Est » et de l'« Ouest », ou d'en appeler à de prétendus *positiva* et *negativa* de l'histoire.

Ainsi Leonie Beiersdorf passe-t-elle en revue les moyens artistiques mis en œuvre dans les Länder de l'ex-RDA pour marquer les lieux où s'est exercée la terreur nazie¹⁴. Elle reconstruit le changement de perspective qui s'est opéré entre 2005 et 2010 dans la culture mémorielle de l'Allemagne de l'Est, depuis l'hommage rendu à certains groupes spécifiques de victimes jusqu'à l'intérêt désormais porté aux criminels nazis et aux lieux de leurs forfaits. Dans les nouveaux Länder fédéraux se pose en outre la question de savoir comment procéder avec les lieux où la dictature du Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED) s'est

12 Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, Munich, 2013.

13 Le discours volontairement provocateur prononcé à Dresde le 17 janvier 2017 par Björn Höcke, président du parti nationaliste Alternative pour l'Allemagne (AfD) de Thuringe, a suscité un puissant écho médiatique, à lire *in extenso* dans *Die Tageszeitung*, 19 janvier 2017, Berlin, <https://www.tagesspiegel.de/politik/hoেকে-rede-im-wortlaut-gemuetszustand-eines-total-besiegten-volkes/19273518-all.html>. Le billet publié dès le lendemain sur sa page Facebook montre que Höcke a délibérément repris la notion de « monument de la honte » (*Denkmal der Schande*) employée par le groupe parlementaire dans sa requête déposée en 2000 en faveur du « monument pour la liberté et l'unité de l'Allemagne » (*Einheitsdenkmal*).

14 Leonie Beiersdorf, *Die doppelte Krise. Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989*, Berlin/Munich, 2015.

livrée à ses persécutions politiques. Beiersdorf l'analyse en prenant l'exemple du monument aux victimes de la tyrannie socialiste dans la zone d'occupation soviétique et en RDA érigé à Iéna – il a été inauguré en 2010, un 17 juin.

Il n'est guère de date qui puisse montrer plus clairement que celle du 17 juin les différences qui opposent les communautés de l'Est et de l'Ouest sur la question de la mémoire et du passé. Tandis qu'en Allemagne de l'Est on a fait pendant des décennies un silence complet sur l'insurrection ouvrière du 17 juin 1953, la tenant tout au plus pour une provocation orchestrée par l'Occident, en Allemagne de l'Ouest on a rapidement reconnu à ces événements un rôle majeur. La rébellion fut qualifiée ici de « soulèvement populaire », où s'était énoncé un désir de liberté politique et d'unité nationale. Un an seulement après les faits, il fut décrété que le 17 juin serait un jour de fête fédérale, célébré jusqu'en 1990 comme le « jour de l'unité allemande ». C'est dans ce contexte que de nombreux monuments destinés à rappeler la partition de la nation ont été inaugurés au cours des années 1950 et 1960 dans les villes ouest-allemandes¹⁵. Le 17 Juin est ainsi devenu un instrument politique de première importance : avec le recul, on voit s'y dessiner une véritable « républicanisation fédérale » de la culture mémorielle en Allemagne de l'Ouest¹⁶.

Myriam Renaudot examine dans son essai comment on a réagi, dans la ville de Berlin réunifiée, à l'absence d'un lieu où serait célébré en commun le souvenir de l'insurrection du 17 juin 1953. Après plus de quatre décennies, les artistes parviennent-ils à arracher l'histoire factuelle aux surdéterminations de la guerre froide et à la traduire sous la forme d'une « mémoire culturelle » ? À l'issue du concours berlinois, c'est un projet assez mesuré qui s'est finalement imposé contre le lauréat et son idée d'un monument conceptuel, qui posait résolument la question de l'évaluation personnelle des événements. On a préféré retenir un projet qui, dans sa forme et ses motifs, noue un dialogue avec le lieu choisi et ses strates temporelles hétérogènes.

Le choix du site où sera érigé un nouveau monument semble être l'un des points cruciaux, sur lequel la controverse peut s'embraser. Car, quel que soit le lieu élu, il se trouve toujours déjà prédéterminé par une quantité d'occasions ou de raisons de se souvenir du passé qui entrent en compétition les unes avec les autres. Dans le centre « historique » de Berlin, il n'est pratiquement aucun lieu où le cours de l'histoire n'ait laissé derrière lui ses sédiments. Et ce substrat si divers, les convulsions du xx^e siècle l'ont tellement remué qu'il paraît presque impossible de vouloir y évoquer seulement la mémoire d'un moment historique particulier, spécifique, sans simplifier avec négligence l'encodage multiple du lieu en question.

15 Godehard Janzing, « National division as a formal problem in West German public sculpture. Memorials to German unity in Münster and Berlin », dans Charlotte Benton (éd.), *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Londres, 2004, p. 127-146.

16 Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990*, Darmstadt, 1999.

Le rôle du centre-ville de Berlin, en tant que lieu d'initiatives politiques liées à l'histoire, est encore à écrire pour la période d'après 1989, et en tenant justement compte des nombreuses strates temporelles dont il est constitué¹⁷. La controverse autour de la démolition du palais de la République et de la reconstruction, au même endroit, du château des Hohenzollern en est certainement un point nodal¹⁸. Tandis que l'on discute actuellement beaucoup de la fonction des collections et de l'héritage colonial des objets exposés au Humboldt-Forum, Elisa Goudin-Steinmann jette encore une fois un regard sur les querelles qui se sont vidées autour de l'ancien palais de la République, siège représentatif du parlement est-allemand, qui se trouva livré, après la disparition de l'État socialiste, à de surprenants « glissements de sens ». Dans la polémique suscitée par la question de sa démolition, il est même arrivé que ce bâtiment devienne le symbole d'une « autre Allemagne » et de la résistance contre une certaine voie empruntée, sous la domination de l'Ouest, par le processus de réunification.

Au centre de Berlin, on peut étudier, sur un espace de quelques kilomètres carrés, ce que cela veut dire lorsque deux systèmes de société complètement opposés se réunissent après des années de séparation, et par conséquent deux communautés qui ont entretenu pendant des décennies des rapports différents au passé et qui doivent à présent négocier ensemble certains contenus essentiels de leur mémoire culturelle. L'exemple de la période de transition en Allemagne permet d'examiner de façon quasi canonique la signification, mais aussi les limites du cadre étatique lorsqu'il s'applique à la question des monuments. Outre les nombreuses mesures infrastructurelles et urbanistiques qui ont accompagné la réunification de l'Allemagne, ce sont aussi des ensembles de souvenirs divergents qu'il a fallu accorder. Souvent, les responsables ont manqué de volonté politique pour conserver le bâti historique et accepter simplement les monuments problématiques en tant que tels, avec leur qualité de témoignage offensif sur leur époque.

Qu'une politique étatique de l'identité, surtout lorsqu'elle est gouvernée par des décisions parlementaires, tende naturellement à harmoniser et à simplifier les choses, c'est ce que montre éloquemment le projet d'un monument à la liberté et à l'unité de l'Allemagne que j'évoquais plus haut. En tant que monument issu d'une « volonté » démocratique, la bascule d'or de l'unité s'inscrit dans le voisinage immédiat d'une quantité de monuments des périodes démocratiques et prédémocratiques, entre-temps rejetés par la « volonté » démocratique ou depuis longtemps abattus, dont quelques-uns pourraient parler de manière beaucoup plus concrète (mais aussi beaucoup plus séditeuse) de la partition et de la réunification de l'Allemagne naguère scindée en deux. Même

17 Godehard Janzing, « Introduction » et « Le nouveau Berlin », dans *id.*, *Berlin*, Paris, 2015, p. 13-35 et 406-477.

18 Godehard Janzing, « Le Humboldt-Forum dans la silhouette de l'ancien château des Hohenzollern, Berlin, Allemagne », dans *monumental. Revue scientifique et technique des monuments historiques*, semestriel 1 : dossier *Achèvement/Restitution/Reconstruction*, septembre 2010, p. 94-97.

la bascule conçue d'un cœur si léger et avec un esprit si positif ne saurait éclipser, derrière son éclatant élan national, une histoire allemande qui remonte bien plus loin. Ce n'est pas seulement avec le château impérial reconstruit que le monument pour la liberté et l'unité allemandes, destiné à servir de « pierre angulaire à la nouvelle Allemagne », établira un dialogue urbanistique et historique. Les fondations sur lesquelles il doit s'élever se révèlent en effet rien moins que neutres : c'est là que se dressait jusqu'en 1950 le monument national à l'empereur Guillaume, qui fut inauguré en 1897 pour démontrer, vingt-cinq ans à peine après la fondation du Reich allemand, « que l'État unitaire s'est levé avec superbe » et « que l'unité allemande est construite de façon indestructible¹⁹ ». De nombreux députés voulaient qu'un tel monument fût édifié à proximité immédiate du Parlement, mais Guillaume II imposa finalement une statue équestre de son grand-père qu'il fit ériger directement devant son château. Ce qui avait été à l'origine une initiative parlementaire se trouva ainsi détourné et réduit à une marque d'autocélébration dynastique, dont les dimensions extravagantes firent immédiatement l'objet de virulentes critiques.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

19 *Berliner Tageblatt*, n° 146, 21 mars 1897.

20 Arbeitsplätze für Dessau



Dank Zyklon-B!

1 Holger Beisitzer, carte postale renvoyant au site www.zyklon-b.info informant sur la production du gaz toxique Zyklon B à Dessau

Les marques de la culpabilité. L'adieu au point de vue victimaire en Allemagne de l'Est

Leonie Beiersdorf

Après deux concours et dix-sept années d'ardente discussion publique¹, le monument aux Juifs assassinés d'Europe put enfin être inauguré à Berlin le 10 mai 2005. Ce devait être un grand moment, plein de solennité, plus de mille invités d'honneur affrontèrent la pluie et le froid. Mais lorsque Paul Spiegel, qui présidait alors le Conseil central des Juifs d'Allemagne, tint son discours d'inauguration, nombreux furent certainement ceux qui en eurent le souffle coupé. Car Spiegel ne laissait aucun doute sur sa déception concernant le « message resté incomplet » du monument : « L'évocation du souvenir des assassinés épargne aux spectatrices et aux spectateurs la confrontation avec les questions de la faute et de la responsabilité. [...] Il [aurait] été souhaitable de traiter le motif des criminels dans le monument même et de permettre ainsi une confrontation directe avec le forfait et ses auteurs². »

En faisant allusion au crime oblitéré par la réalisation artistique, Spiegel mettait au jour la stratégie de disculpation cachée derrière la référence aux victimes qui est au cœur du mémorial de l'Holocauste³. Dix ans plus tôt déjà, des historiens allemands avaient réclamé que le monument « réponde de façon critique à la question de l'évocation des acteurs du crime », avertissant qu'il ne saurait « s'épuiser en adaptations de l'hommage aux victimes⁴ ». Et de fait, parmi les projets soumis aux deux concours, il n'y en eut guère qui penchaient du côté du crime. Des travaux aussi frappants que *Bus Stop* de Renata Stih et Frieder Schnock – une station de bus, d'où partent régulièrement des bus menant aux

1 Voir Michael Cullen (éd.), *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*, 2^e édition, Zurich/Munich, 1999.

2 Paul Spiegel, « Rede zur Einweihung des Denkmals für die ermordeten Juden Europas », Berlin, 10 mai 2005, <https://www.zentralratderjuden.de/aktuelle-meldung/einweihung-des-denkmals-fuer-die-ermordeten-juden-europas/> [accès vérifié en octobre 2021].

3 Ulrike Jureit, « Generationen als Erinnerungsgemeinschaften. Das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ als Generationsprojekt », dans *id.* et Michael Wildt (éd.), *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hambourg, 2005, p. 244-265, ici p. 261. Voir aussi Christian Schneider, « Der Holocaust als Generationenobjekt. Generationengeschichtliche Anmerkungen zu einer deutschen Identitätsproblematik », dans *Mittelweg* 36/4, 2004, p. 56-73.

4 Appel au deuxième concours, 22 juin 1996, rédigé par Christian Staffa et Hanno Loewy, reproduit dans son intégralité avec la liste des premiers signataires dans Christian Staffa et Jochen Spielmann (éd.), *Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken*, Berlin, 1998, p. 218-220, ici p. 219, 7^e point.

mémoriaux des camps de concentration – ne pouvaient toutefois s’imposer dans la lutte autour du nouveau monument national⁵.

Après l’effondrement de la RDA, on a vu se produire au contraire dans les villes est-allemandes une sorte d’effet d’accélération, qui non seulement a eu pour conséquence l’érection d’un nombre remarquable de nouveaux monuments, mais a conduit en outre à de nouvelles stratégies artistiques dans l’art du mémorial, et plus précisément des mémoriaux qui évoquent l’histoire nazie⁶. On put bientôt observer en conséquence, dans le discours mémoriel est-allemand, l’éclosion des premiers signes d’un refus très net de l’identification aux victimes, courante dans l’économie de la mémoire traditionnellement en vigueur au sein de la « société des criminels ». En élevant les mécanismes quotidiens de la persécution et de la violence sous le nazisme au rang d’objet visuel, ces approches inédites tentent au contraire de stimuler une confrontation avec le passé nazi jusqu’ici jugée impossible, celle qui s’intéresse au versant du crime. À titre d’essai, ces monuments seront désignés ici, conformément à leur conception et à leur contenu, comme des marques de la culpabilité ou de la faute (*Schuldzeichen*).

* * *

Trois exemples de cette évolution encore récente en Allemagne de l’Est seront présentés dans les pages qui suivent. Le premier se trouve en Saxe-Anhalt, à Dessau, qui est célèbre autant pour avoir hébergé le Bauhaus que pour le site tout proche du royaume des jardins de Wörlitz, inscrit par l’Unesco au patrimoine culturel mondial. Pendant des décennies, on a cependant oublié le fait que les usines à sucre et l’industrie chimique de Dessau (*Dessauer Werke für Zucker und chemische Industrie AG*, appelée *Fine*) ont été, sur ordre de la Société allemande de lutte contre les parasites, le principal fournisseur du gaz toxique Zyklon B. Lancée en 1999, une initiative citoyenne privée, le groupe de recherche Zyklon B Dessau, s’est donné pour tâche d’exhumer ce pan de l’histoire locale. Dans les années 1940, Dessau avait directement profité de l’industrie de mise à mort nazie, Auschwitz apparaissait soudain effroyablement proche. Il fallut encore deux autres années pour venir à bout des dernières résistances au sein du conseil municipal et pour qu’un monument dans l’espace public puisse enfin prendre ces collusions à sa charge.

5 Voir Bernd Nicolai, *Bus Stop - The Non-Monument. On the Impossibility of a Final Memorial to the Murdered Jews of Europe*, éd. par Renata Stih et Frieder Schnock, brochure non paginée, s.l., 1996; James E. Young, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hambourg, 2002, p. 137-141.

6 Concernant les mutations dans le paysage des monuments des villes est-allemandes depuis 1989-1990, l’auteur a étudié 30 villes entre 2005 et 2011 dans sa thèse de doctorat en histoire de l’art (Humboldt-Universität zu Berlin). Voir Leonie Beiersdorf, *Die doppelte Krise. Ostdeutsche Erinnerungszeichen nach 1989*, Berlin/Munich, 2015.

Au printemps 2001, un concours a été lancé, sur proposition de la Ville, pour les étudiants de l'École supérieure des beaux-arts de Burg Giebichenstein à Halle et pour l'École supérieure d'Anhalt à Dessau⁷. Le jury a statué en faveur du projet de Sandra Scheer (née en 1979), mais le site Internet d'information sur l'histoire du gaz Zyklon B créé par Holger Beisitzer (né en 1975) a également retenu son intérêt, de sorte que, en complément à la réalisation prévue sur le pont de la Brasserie (*Brauereibrücke*), le site www.zyklon-b.info a été intégré au projet de monument⁸. Par l'envoi d'une carte postale d'aspect ancien, avec une typographie du Bauhaus, on attira l'attention de la population sur le site Web, en l'informant de la participation directe de Dessau à l'entreprise nazie d'extermination de masse (ill. 1).

La question de l'emplacement du monument et de la définition de l'espace public se trouve reformulée à nouveaux frais par la coprésence d'Internet. Le déplacement du monument de son socle vers le spectateur, principe qui prend déjà de plus en plus souvent effet dans les projets de monument participatifs, est poussé ici encore plus loin. Le lieu d'implantation de la partie matérielle du nouveau signe d'évocation du passé à Dessau, le *Point d'information et de rappel Zyklon B*⁹, est le pont de la Brasserie, en bordure du centre-ville, là où l'on passe dans la zone industrielle de Dessau-Ouest, et donc à proximité immédiate des anciens sites de production (ill. 2a). C'est au terme de longues discussions que l'on s'est décidé pour ce lieu de peu d'apparence, mais authentique, après avoir refusé en particulier le parvis de la gare, de crainte d'effaroucher de futurs investisseurs par ce souvenir infâme¹⁰.

La balustrade du pont de la Brasserie a été délibérément choisie par Scheer comme lieu de l'installation et, pour mieux attirer l'attention, elle a été équipée de réflecteurs qui brillent à la lumière des phares des véhicules passant sur le pont. Sous la main courante, Scheer a fait installer des cylindres métalliques qui, dans leur alignement horizontal, escortent le passant qui traverse le pont (ill. 2b). La disposition des cylindres en séquences plus serrées de trois éléments est due à la structure préexistante de la rambarde. Elle éveille cependant de vagues associations avec un train de marchandises. Les cylindres eux-mêmes sont censés rappeler de manière lointaine les cartouches de gaz utilisées dans les années 1940.

7 Procès-verbal de la séance de la Commission principale de Dessau, 5 décembre 2000, résolution n° 24. La possibilité de s'y rendre à pied et la proximité avec les lieux des événements historiques ont déterminé au bout du compte l'emplacement exact du monument.

8 Le projet de monument présenté par Holger Beisitzer comprenait, outre le site Web, un panneau d'affichage en acier Corten avec l'inscription « Zyklon-B » qui devait être installé sur le parapet de l'ancienne usine de production. Au lieu de ce panneau publicitaire, le jury allait cependant se prononcer en faveur de la réalisation du projet de Sandra Scheer.

9 *Informations- und Mahnpunkt Zyklon B* : le néologisme *Mahnpunkt* est formé par similitude avec *Mahnmal*, que le mot français de « monument » ne traduit qu'imparfaitement, puisque le terme allemand associe à la commémoration d'un malheur une dimension de regret et de deuil, ainsi qu'un appel à veiller à ce que de tels actes ne puissent se reproduire. [N.d.T.]

10 Débat sur la résolution n° 24, procès-verbal de la Commission principale de Dessau (note 7).



2 a-b Sandra Scheer, *Informations- und Mahnpunkt Zyklon B (Point d'information et de rappel Zyklon B)*, Dessau, Alte Brauereibrücke

Ils sont munis de succinctes informations concrètes sur l’histoire de la ville de Dessau sous le nazisme, l’accent étant mis sur la destination de la production de Zyklon B en temps de paix aussi bien qu’en période de guerre. Ainsi indique-t-on par exemple le siège de l’usine mère, établie au numéro 90 de l’Askanische Strasse, tandis que, sur un autre cylindre, on apprend que la mort par asphyxie advient environ deux minutes après l’inhalation du gaz toxique.

Le *Point d’information et de rappel Zyklon B* réclame que le spectateur soit plus ou moins disposé à participer. Les cylindres de métal peuvent être tournés à la main sur leur axe horizontal et il faut d’ailleurs les mettre en rotation si l’on veut lire en entier les inscriptions qui y sont gravées. C’est avec subtilité que l’œuvre incite donc à dépasser une crainte que pourrait inspirer la cartouche, en tant qu’objet, mais aussi à cause de la confrontation avec l’histoire que cet objet induit.

Inaugurée en 2005, cette installation du pont de la Brasserie de Dessau constitue, selon mes recherches, le tout premier signe de la culpabilité à faire irruption en Allemagne de l’Est dans le canon de la commémoration officielle du nazisme – au seul titre, il est vrai, de complément facultatif. La grande cérémonie célébrée le jour du Souvenir des déportés se déroule toujours à Dessau avec force discours et dépôts de couronnes devant un mémorial qui date de l’époque de la RDA et qui est installé dans le parc municipal. Par sa configuration, l’œuvre de Sandra Scheer et Holger Beisitzer interdit une intégration plus forte de ce nouveau type de monument, par exemple dans l’esprit d’un rituel communautaire. Le *Point d’information et de rappel Zyklon B* requiert au contraire une approche résolument individuelle, comme l’artiste elle-même l’a d’ailleurs souligné : « L’objectif n’était pas de s’écarter de la culture commémorative allemande des “lieux de dépôt de couronnes”. Il s’agissait moins d’un hommage silencieux aux victimes que d’un intérêt actif et même interactif pour ce sujet. Je ne définirais pas ce projet comme un monument, puisqu’il est censé se distinguer nettement du stéréotype d’un monument¹¹. »

* * *

Les *Bänke – Drei Denk-Orte in Dresden (Bancs – Trois lieux à penser à Dresde¹²)* sont un deuxième exemple de signe de la culpabilité. Ils ont été créés à l’initiative et d’après les esquisses de l’artiste dresdoise Marion Kahnemann (née en 1960), entre 2007 et 2009 (ill. 3 a-b). En trois endroits animés et, contrairement à Dessau, parmi les plus en vue de la ville – le parc Blüher, le Grand Jardin et les

11 Sandra Scheer, dans une communication écrite à l’auteur, 31 mars 2011.

12 Si le néologisme *Denk-Orte* est formé par proximité avec *Denkmal*, qui désigne en allemand le monument, je propose, au risque d’une littéralité sans doute naïve, mais qui a l’avantage d’être évocatrice et de « coler » à l’intention de l’artiste, de le traduire ici par « lieux de pensée » ou « lieux à penser », les *Denkbilder* (« images de pensée ») de Walter Benjamin n’étant peut-être pas loin et opérant en tout cas dans le même orbe sémantique. [N.d.T.]



3 a-b Marion Kahnemann, *Bänke – Drei Denk-Orte in Dresden (Bancs – Trois lieux à penser à Dresde)*, 2009, Dresde, Brühlsche Terrasse

terrasses de Brühl –, des bancs ont été installés, qui ressemblent beaucoup, par leur forme, à ceux qu'on trouve habituellement à proximité. Le dossier et l'assise des « bancs du souvenir » se composent cependant de lattes transparentes en verre acrylique qui sont fixées sur des pieds traditionnels en fonte. Découpé dans la latte supérieure du dossier, l'indication *HINSEHEN* (Regarder) apparaît tout d'abord énigmatique. Le spectateur attentif trouvera la solution dans l'inscription de la plaque en fonte posée sur le sol devant le banc. Sur les terrasses de Brühl par exemple, il est expliqué ceci, en allemand et en anglais (ill. 3b) :

« “Réservé aux Aryens”

Fin novembre 1938 : l'accès à la rive du Roi est interdit aux Juifs

1^{er} avril 1940 : l'accès aux terrasses de Brühl est interdit aux Juifs

Des panneaux d'interdiction seront apposés aux entrées »

Tout comme les cartouches de Dessau, les bancs de Dresde renvoient aux mécanismes de la persécution des Juifs sous le régime nazi, l'exemple dresdois mettant en avant le caractère quotidien de la ségrégation dans l'espace public. Les marques de la culpabilité ont typiquement pour caractéristique de comporter un tel degré de concrétude dans la représentation par laquelle ils actualisent tel ou tel événement, telle ou telle structure de la persécution que les passants peuvent inscrire sans équivoque possible dans l'histoire locale. À l'inverse d'une confession ou d'un impératif de remémoration, leurs inscriptions sont sobres et informatives, ce qui rend la citation non commentée de Dresde « Réservé aux Aryens » particulièrement provocatrice.

* * *

Il vaudrait la peine d'analyser l'histoire de l'art des monuments en s'intéressant de façon plus ciblée à ce genre de marques de culpabilité. La représentation visuelle des fautes graves dans les monuments érigés par les sociétés de coupables est cependant quasi inexistante. On connaît quelques dalles expiatoires individuelles datant du xvi^e siècle, par exemple celles qu'on peut trouver dans le cimetière du Geschlechterfriedhof de Lunden, dans le Schleswig-Holstein. Une pierre tombale y montre explicitement l'assassinat de Peter Swyn en 1537, son meurtrier s'apprêtant à le frapper d'un coup de poignard. Ces signes d'expiation faisaient toutefois partie du système judiciaire de l'époque, au sein duquel les délits les plus graves pouvaient être acquittés par la fondation de ce type de monument¹³. Ils fonctionnaient à titre d'élément d'un programme individuel de pénitence, grâce à l'exécution duquel le criminel était supposé œuvrer au salut spirituel de sa victime et qui lui permettait d'autre part, selon les dispo-

13 Wilhelm Funk, *Alte deutsche Rechtsmale. Sinnbilder und Zeugen deutscher Geschichte*, Berlin/Brême, 1940, p. 80-86.

sitions de l'Église, de s'absoudre contractuellement de sa faute. Dans le cas des marques de culpabilité d'aujourd'hui, il ne s'agit cependant pas d'acquiescement, mais d'une reconnaissance de la faute et d'une mise en garde.

Ce n'est que dans un passé relativement proche que l'on peut tout de même citer quelques précurseurs – pas bien nombreux, il est vrai – de ces marques de culpabilité encore récentes, par exemple l'impitoyable représentation du sort ignominieux du « Juif lavant les rues », un élément du *Mémorial contre la guerre et le fascisme* réalisé en 1988 à Vienne par Alfred Hrdlicka. Dans *Lieux du souvenir*, le mémorial de la déportation que Renata Stih et Frieder Schnock ont « dispersé » en 1993 dans le quartier de Berlin-Schöneberg, la multiplication des ordonnances publiées par les nationaux-socialistes pour attenter à la vie quotidienne des Juifs est concrétisée par le texte et par l'image¹⁴. Un des quatre-vingts panneaux installés à Berlin représente un banc, tandis qu'au verso il est indiqué que sur la Bayerischer Platz les Juifs avaient uniquement le droit de s'asseoir sur les bancs signalés en jaune. Il se peut que ce soit cette œuvre des deux artistes berlinois qui, par son caractère « éclaté » et son iconographie, ait inspiré à Kahnemann ses trois bancs de Dresde.

Comment se comportent ces nouveaux objets par rapport aux traditions de l'art commémoratif en Allemagne ? Les nouvelles marques de la culpabilité en Allemagne de l'Est choisissent une approche située entre l'art conceptuel ouest-allemand d'un côté et, de l'autre, la sculpture figurative de la RDA, qui marque aujourd'hui encore de son empreinte les attentes en matière d'art mémoriel dans les villes est-allemandes. Ils se distancient cependant des contre-monuments de haute ambition intellectuelle conçus par Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz à Hambourg-Harburg ou par Horst Hoheisel à Kassel¹⁵, même si un parallèle crucial les rattache à l'art du contre-monument, dans la mesure où les marques de la culpabilité se refusent elles aussi à toute confiscation par des gestes collectifs de commémoration à certaines dates particulières. C'est au quotidien que le spectateur individuel se trouvera en effet confronté ici avec le passé.

À ce titre, une de leurs propriétés se révèle avec une singulière clarté : les marques de la culpabilité marquent une césure avec la tradition perpétuée jusqu'ici d'une commémoration du nazisme s'attachant principalement aux victimes, comme celle qui dominait surtout en RDA. Mais en République fédérale d'Allemagne aussi, cette perspective victimaire a été marquante pendant des décennies. En raison de l'influence de la culture mémorielle ouest-allemande, c'est cette même attitude qu'on peut au reste trouver après 1990 dans les nouveaux monuments d'Allemagne de l'Est. Du point de vue esthétique et formel aussi, les stratégies artistiques de l'architecture occidentale de commémora-

14 Renata Stih et Frieder Schnock, *Orte des Erinnerns in Berlin*, Berlin, 2002.

15 Sur la notion de contre-monument, voir James E. Young, « The Counter-monument: Memory against Itself in Germany Today », dans *Critical Inquiry* 18, 1992, p. 267-296.

tion de la Shoah ont été importées dans les villes est-allemandes. Le principe du manque, de l'absence et les formes négatives surtout ont trouvé un écho en Allemagne de l'Est. Le mémorial inauguré en 2001 sur l'emplacement de l'ancienne grande synagogue de Leipzig nous en fournit un éminent exemple. Avec ses rangées de chaises vides disposées à l'endroit exact où s'élevait autrefois la synagogue communautaire, la réalisation de Sebastian Helm et Anna Dilengite renvoie à l'absence de la population juive dans la ville actuelle¹⁶. À Leipzig encore, Jenny Holzer a conçu en 1999 un monument à la mémoire du premier bourgmestre Carl Friedrich Goerdeler, qui s'était activement engagé dans la résistance nationale conservatrice et avait été exécuté en 1945 par pendaison. Au lieu de se dresser vers le ciel comme un monument traditionnel sur son socle, l'œuvre s'enfonce sous terre à la façon d'une épine dans le paysage urbain et la cloche installée au fond du puits appelle régulièrement de ses battements sourds à la vigilance contre l'aveuglement idéologique.

L'évocation du nazisme se signale, dans les deux parties du pays, par une appropriation marquée de la perspective des victimes. Dans le cas du paysage commémoratif ouest-allemand et en particulier pour le mémorial de l'Holocauste à Berlin, on a fait remonter de manière probante cet état de fait à l'influence de la génération de 1968¹⁷. Les enfants de la génération des criminels ont mis en scène la rupture culturelle et politique avec le passé en manifestant leur solidarité avec les victimes des persécutions nazies sous l'axiome du « Plus jamais ça ! ». Cette attitude leur aura également servi à prendre leurs distances avec la génération des acteurs du crime et devait culminer dans la thèse problématique de la singularité de la Shoah, trop souvent comprise comme un fait établi et non comme une proposition.

La RDA a pris elle aussi un nouveau départ moral après 1945 en entretenant, selon un point de vue victimaire marqué, la mémoire des martyrs et des combattants pour la liberté communistes, dont elle se considérait comme l'héritière¹⁸. À ce titre, le groupe sculpté incarnant la souffrance et le triomphe sur l'adversité que Fritz Cremer avait réalisé pour le mémorial de Buchenwald bénéficia comme il se devait d'une attention particulière; des ensembles plus petits de même inspiration se trouvent encore aujourd'hui dans les monuments aux victimes du fascisme érigés au centre d'un grand nombre de villes, par exemple le monument élevé en 1949 par Robert Propf sur la place du Marché de Zeitz, en Thuringe. Ce sont les monuments politiques les plus fréquents et les plus impor-

16 *Gedenkstätte am Ort der Großen Gemeindesynagoge für die während der Zeit des Nationalsozialismus ausgegrenzten, verfolgten und ermordeten jüdischen Bürgerinnen und Bürger der Stadt Leipzig*, éd. par la Ville de Leipzig, Leipzig, 2002 (Textreihe Wort für Wort, Museum für Druckkunst).

17 Voir Jureit, 2005 (note 3).

18 Sur l'idée que l'État est-allemand se faisait de lui-même, voir Herfried Münkler, « Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR », dans *Aus Politik und Zeitgeschichte* 45, 1998, p. 16-29.

tants de la RDA¹⁹. Dans les deux cas – les monuments aux victimes communistes du nazisme datant de l'époque de l'Allemagne de l'Est et encore conservés aujourd'hui, et les monuments plus récents –, on cherche à établir une distance morale avec les acteurs du crime, auxquels on était cependant lié par une étroite et accablante proximité, ne serait-ce que du seul point de vue généalogique.

Le fait que des marques de la culpabilité aient justement pu éclore en Allemagne de l'Est dans un passé assez récent doit être mis en rapport avec la reconnaissance historique des crimes, telle qu'elle a été votée en 1990 par la première Chambre des députés librement élue de la RDA²⁰. Pour la première fois, le Parlement de la RDA reconnaissait sa coresponsabilité historique dans le génocide perpétré contre les Juifs et demandait pardon à l'État d'Israël. Pratiquée jusqu'ici à titre de perspective officielle dans le « pays des criminels », la confiscation de l'histoire des victimes n'apparaissait dès lors plus opportune. À ce tournant politique est venu s'ajouter, deuxièmement, un important changement de génération. Les artistes de la génération des petits-enfants des témoins des événements se montrent de plus en plus soucieux de développer leur propre approche du passé nazi²¹. Contrairement à la majorité de ses parents, cette génération n'éprouve plus le besoin de rompre avec les criminels de jadis pour pouvoir prendre un nouveau départ moral. Les membres de la génération née après 1960 ne cherchent pas non plus à se disculper en s'identifiant de façon particulièrement claire avec les victimes. Pour eux, la culpabilité allemande fait au contraire partie d'une certaine « normalité » sociale et politique et sa reconnaissance n'a donc plus à être conquise. La génération des petits-enfants ressent en particulier une égale distance par rapport aux coupables et aux victimes d'autrefois, qui peuvent devenir l'objet d'une même réflexion dans la reconstruction du passé opérée sur le plan intellectuel. C'est leur propre rapport au passé, dans sa spécificité générationnelle, qu'ils se mettent ainsi à opposer progressivement au monopole d'interprétation que leurs parents détenaient jusqu'ici.

19 Cela se voit à la quantité et à la qualité des travaux, surtout si l'on tient compte de la pénurie matérielle qui régnait alors un peu partout. Volker Frank présente une sélection de monuments jugés particulièrement réussis dans son livre *Antifaschistische Mahnmale in der DDR*, Leipzig, 1970.

20 « Nous demandons pardon aux Juifs du monde entier. Nous demandons pardon au peuple d'Israël pour l'hypocrisie et l'hostilité de la politique officielle de la RDA à l'endroit de l'État d'Israël et pour la persécution et l'humiliation de concitoyens juifs même après 1945 dans notre pays. » Déclaration lue par la présidente du Parlement Sabine Bergmann-Pohl, citée d'après Angelika Timm, *Hammer Zirkel Davidstern. Das gestörte Verhältnis der DDR zu Zionismus und Staat Israel*, Bonn, 1997, p. 9.

21 Ainsi se soucie-t-on dans les nouveaux monuments de traiter non seulement ce qu'on sait des personnes et des événements du passé, mais aussi les formes suivant lesquelles ces connaissances se transmettent et se constituent, comme le réclame l'historien des monuments et spécialiste du judaïsme James Young : Young, 2002 (note 5), p. 18-20. L'exemple le plus provocateur de cet accès indirect à l'histoire du nazisme auquel est condamnée la génération actuelle est la sculpture de Silke Rehberg (née en 1963) *Horreur – Monument à la mémoire de la destruction de Chemnitz le 5 mars 1945*, qui a été inaugurée en 1995. Cette œuvre fait tellement référence à l'importance de la photographie et de la télévision en tant que médiums de rencontre avec l'histoire que le thème proprement dit du monument passe au second plan. Voir Jörg Restorff, « Mit der Mattscheibe gegen die Geschichtsvergessenheit », dans *Kunstforum International. Malerei – nach dem Ende der Malerei*, août-octobre 1995, p. 457-458.

Ce déplacement de perspective, où l'on abandonne le côté des victimes pour passer à celui des acteurs du crime, ne s'effectue cependant pas sans mal, comme l'atteste précisément le projet de Dresde. De même qu'on a eu à Dessau des difficultés à classer l'œuvre de Sandra Scheer et Holger Beisitzer dans les catégories existantes de monuments et de leur usage collectif, les bancs de Dresde se sont vu refuser dès le départ toute fonction officielle de monument. On a jugé qu'il était trop insolite d'aborder de cette façon dans l'espace public la question des fautes allemandes pour que les critères et les rituels de commémoration traditionnels paraissent appropriés. En outre, la réalisation du projet proposé par l'artiste elle-même avait requis au préalable un travail de persuasion considérable. L'idée initiale soumise au jury prévoyait en effet d'inscrire en réserve sur les dossiers des bancs, non pas l'injonction « Regarder », mais directement les mots « Réservé aux Aryens »²². La formule était en l'espèce plus proche de la réalité historique et par conséquent bien plus radicale et provocatrice pour le spectateur d'aujourd'hui. Tandis que la Commission artistique dresdoise recommandait de créer les trois *Lieux à penser* dans cette version radicale d'origine, les services responsables des sites où l'on projetait de les installer en refusèrent absolument la réalisation. Dans l'explication fournie par le service municipal des espaces verts et de la gestion des ordures, il est notamment indiqué que le parc Blüher et la prairie des Citoyens sont en soi des œuvres d'art d'importance suprarégionale, bénéficiant de la protection des Monuments historiques et dont la destination ne peut s'accommoder de l'installation d'œuvres d'art moderne²³. Ayant la charge du Grand Jardin et des terrasses de Brühl, l'administration des châteaux et jardins de Dresde estimait que les jardins historiques n'étaient pas le lieu pour de telles « controverses artistiques », que le projet était une provocation et qu'il ne constituait pas un « bon moyen pour attirer l'attention sur certains problèmes ou pour les résoudre »²⁴. On indiquait en outre que le véritable message des bancs était « incompréhensible²⁵ » pour les touristes comme pour les citoyens de Dresde.

La critique la plus cruciale a cependant surgi des rangs mêmes de la communauté juive de Dresde, et, parmi eux, de certains témoins contemporains de la Shoah. La nouvelle mise en scène de la ségrégation dont ils avaient été les victimes a éveillé en eux des souvenirs traumatiques, sur la toile de fond desquels ils ne purent s'empêcher de considérer la provocation destinée à la société des auteurs du crime au contraire comme une provocation qui leur

22 Proposition pour l'établissement de trois lieux à penser à Dresde, Marion Kahnemann à la Commission culturelle de Dresde, 31 juillet 2007, service culturel de la Ville de Dresde.

23 Procès-verbal de la séance de la Commission artistique du 29 octobre 2007, service culturel de la Ville de Dresde.

24 Procès-verbal de la séance de la Commission artistique du 30 janvier 2008, service culturel de la Ville de Dresde.

25 Andrea Dietrich, directrice de l'Administration publique des châteaux et jardins, citée d'après Monika Dänhardt, « Provokante Kunstbank erregt die Stadt », dans *Sächsische Zeitung*, 22 février 2008.

était adressée à eux²⁶. Nora Goldenbogen, présidente de la communauté juive et elle-même historienne des monuments, allait pourtant soutenir le projet de Marion Kahnemann et son intention de dénoncer le crime, et appela très tôt à une discussion ouverte « en dehors du contexte de la communauté juive²⁷ », discussion qui ne sera cependant pas menée dans l'espace public. Pour ne pas offenser les membres les plus âgés de la communauté juive, l'artiste finit par élaborer la version plus mesurée et aujourd'hui réalisée de ses trois bancs, avec l'inscription « Regarder », la formule « Réservé aux Aryens » trouvant place sur la plaque explicative disposée par terre. Cette décision se justifie aussi pour une raison relativement banale : en Saxe, les hivers sont rudes et lorsqu'une couche de neige recouvre le sol, ce qui demeure visible sur le dossier des bancs, c'est un appel au courage civique, et non une provocation sans commentaire en jargon nazi²⁸.

L'attitude, positive pour finir, de la communauté juive encouragea l'établissement d'un signe aussi radicalement nouveau – puisque s'intéressant au crime – dans l'espace public. La société juive Hatikva assura le parrainage d'un des trois bancs, le jour de l'inauguration coïncida avec le Yom HaShoah 2009 et de la musique klezmer accompagna la cérémonie. Nora Goldenbogen prononça une allocution et invita, au nom de la communauté juive, les participants à rejoindre ensuite le centre de réunion, afin de poursuivre la célébration par un débat d'idées. Aux yeux des plus anciens membres de la communauté, le banc installé sur les terrasses de Brühl restait néanmoins une chose fâcheuse, d'autant qu'il n'était pas très loin de la nouvelle synagogue. Un dilemme subsiste donc quand on s'efforce d'inventer dans l'art des monuments, au sein de la société des criminels, un langage authentique qui ne soulèverait aucun nouveau problème.

* * *

Un troisième signe de la culpabilité se trouve dans la ville universitaire d'Iéna, en Thuringe. Au contraire des objets de Dessau et de Dresde, qui se penchent sur le passé nazi, le *Monument aux victimes des persécutions politiques dans la zone d'occupation soviétique et en RDA entre 1945 et 1989* est un exemple de l'institutionnalisation encore toute récente de la commémoration des victimes de la dictature du Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED). À l'époque de la RDA, Iéna était un lieu de contestation politique très animé et placé par conséquent sous intense surveillance par la Stasi. De sorte qu'on en arriva dans cette ville,

26 Heinz-Joachim Aris, président de l'Union des communautés juives du Land de Saxe, établie à Dresde, au premier bourgmestre Ingolf Roßberg [alors suspendu de ses fonctions], 25 février 2008. Copie conservée à l'Office culturel de la Ville de Dresde.

27 Nora Goldenbogen, présidente de la communauté juive de Dresde, citée d'après Tanja Kasischke, « Mehr als nur Ruhepunkte », dans *Dresdner Neueste Nachrichten*, 31 août 2007.

28 Apparaît ici un problème crucial des nombreux monuments modernes adoptant la forme d'une simple installation au sol, qui se révèlent, à strictement parler, comme des monuments d'éte.

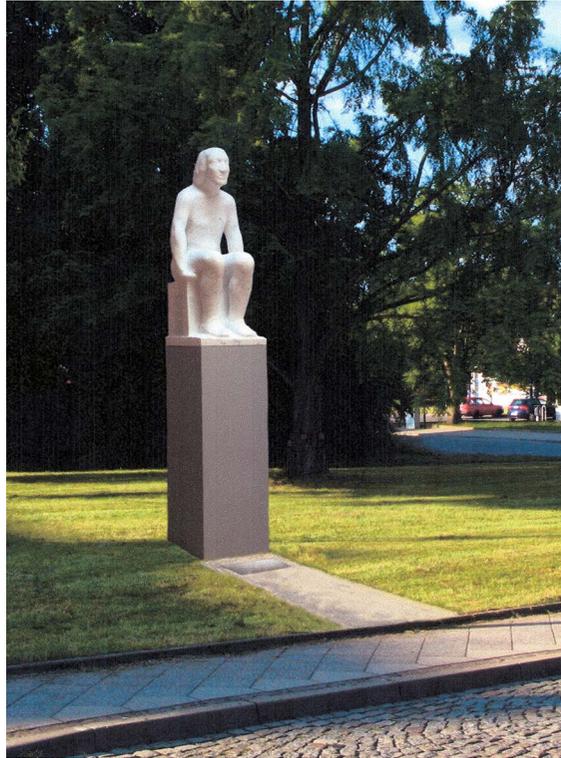
au début des années 1980, à un nombre remarquablement élevé d'éloignements forcés dans les rangs des opposants au régime. On ne saurait donc s'étonner que ce soit précisément à Iéna que l'initiative ait été prise d'ériger un grand monument à la mémoire des victimes de la dictature socialiste. Les quelques rares autres monuments est-allemands consacrés jusqu'ici à la question de la violence communiste ne consistent généralement qu'en une stèle ou une plaque commémorative. À Berlin non plus, il n'y a pas de monument de cette sorte. Autant dire qu'il n'existait aucune tradition iconographique pour les victimes de l'oppression communiste et que l'on se trouvait donc à Iéna devant l'exigeante tâche d'inventer un langage visuel approprié.

En 2008, un concours fut lancé pour l'aménagement d'un terrain situé à proximité immédiate du bâtiment désormais détruit de la Stasi, au numéro 18 de la Gerbergasse²⁹. Seize artistes d'Allemagne de l'Est et de l'Ouest avaient été invités à y participer et les travaux mûrement réfléchis qui furent soumis au jury devaient atteindre une qualité peu commune. Chacun était largement libre de ses choix, qu'il s'agisse de l'approche conceptuelle, des solutions stylistiques ou des matériaux³⁰. On exigeait toutefois la réalisation d'une forme durable (à la différence des monuments temporaires). Au premier stade du concours, les solutions figuratives et objectives et les formes conceptuelles et abstraites se trouvaient sur un pied d'égalité. Le lauréat du concours et le projet qui a remporté la deuxième place peuvent être considérés comme des marques de la culpabilité et seront donc plus précisément analysés ici.

Le sculpteur est-allemand Walter Sachs se rapporte formellement dans son travail aux formes bien connues, expressives et closes, de la sculpture d'une Käthe Kollwitz ou d'un Gustav Seitz. Pourtant, sa statue représentant un homme assis sur les paumes de ses mains (ill. 4 a-b) gagne inopinément en tension aussitôt que le spectateur averti se rend compte qu'il s'agit en l'occurrence de la posture que la Stasi imposait à celles et ceux qu'elle interrogeait pendant des heures. L'homme anormalement courbé ne se trouve donc pas dans un moment d'affliction ou d'introspection, mais en cours d'interrogatoire sous la houlette d'un officier de la Stasi. Sachs crée ainsi une œuvre d'une forte intensité qui, sans porter atteinte aux traditions figuratives de la représentation d'une

29 Ce concours avait été précédé en 2003 par plusieurs tentatives d'un mécène privé en vue d'ériger, sans succès, un monument de ce genre sur la place située devant l'ancien hôtel de ville d'Iéna, monument dont il aurait lui-même déterminé à l'avance le cadre artistique. Une petite plaque fut effectivement posée pour servir de première pierre, mais le projet devait en rester à ce stade et ne fut jamais réalisé. Une historienne, des historiens de l'art et la presse firent entendre des critiques véhémentes, voir par exemple Thomas Stridde, « Banal, grotesk, widersprüchlich », dans *Thüringische Landeszeitung*, 29-30 mai 2003; Christoph Dieckmann, « California Dreaming », dans *Die Zeit*, 26 juin 2003; Wolfgang Hirsch, « Jenas Denkmal-Debakel », dans *Thüringische Landeszeitung*, 5 mai 2004.

30 Conseil municipal d'Iéna, BV 08/1128-BV, 16 avril 2008. Voir aussi la brochure de la mise au concours « Zum Gedenken an die politisch Verfolgten in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und in der DDR zwischen 1945 und 1989 », éd. par la Ville d'Iéna, Iéna, 2009, en ligne : www.jenakultur.de/fm/2316/broschuere_wettbewerb_denkmal_verfolgte.pdf [accès vérifié en octobre 2021].



4 a-b Walter Sachs, *Monument aux victimes des persécutions politiques dans la zone d'occupation soviétique et en RDA entre 1945 et 1989*, 2009, maquette et simulation de son installation à Iéna (2^e lauréat du concours)

victime, a été conçue pour dénoncer le crime de façon surprenante et qui reste pour la première fois proche de la figure humaine, contrairement aux marques de la culpabilité destinées à perpétuer le souvenir du nazisme. L'artiste parvient également dans ce contexte à réinterpréter de manière intéressante la fonction du socle : au lieu de faire honneur à celui qu'il supporte, le haut piédestal sert dans ce cas à l'isoler, c'est un élément qui sépare l'individu qu'on interroge de la communauté de ses semblables et qui souligne sa déréliction. Ce travail s'est vu décerner en 2009 le deuxième prix du jury³¹.

Les deux artistes est-allemands Sibylle Mania et Martin Neubert ont gagné le concours en présentant un projet qui prend pour objet l'organisation bureaucratique de la surveillance mise en place par la Stasi. Le monument se compose de 246 parallélépipèdes de béton en couleur, qui ont la forme des cartons de rangement d'archives (ill. 5). Ils sont empilés sur une plaque d'acier Corten et composent pour finir un cube. Apposées sur leur petite face extérieure, des étiquettes en céramique donnent une idée du contenu des dossiers (ill. 5b). La dédicace du monument est libellée ainsi : « À tous ceux dont la dignité humaine

³¹ La brochure de la mise au concours, *ibid.*, p. 20.



5 a-b Sibylle Mania et Martin Neubert, Monument aux victimes des persécutions politiques dans la zone d'occupation soviétique et en RDA entre 1945 et 1989, 2010, Iéna, Am Anger (1^{ers} lauréats du concours)

a été offensée. À tous les persécutés qui, debout contre la dictature communiste, se sont portés garants de la démocratie et des droits de l'homme. 1945-1989 ».

Le monument réunit de façon subtile les différentes perspectives des persécutés et du persécuteur. Sur un premier plan, les inventaires des dossiers transmettent le sentiment de la variété des brimades politiques, mais aussi des multiples formes de résistance, donnent les noms et les dates de destins individuels et de groupes placés sous surveillance. Les événements locaux – comme la relégation de Roland Jahn le 6 juin 1983 – ou suprarégionaux – par exemple le début de la construction du mur de Berlin le 13 août 1961 – sont traités identiquement. À l'instar de la figure isolée de Sachs, Mania et Neubert font chaque fois ressortir l'individualité d'un destin. Le processus de la lecture oblige en quelque sorte le spectateur à s'approcher et à s'approprier le monument.

Sur un deuxième plan, l'objet aborde, en tant que signe évoquant le souvenir du crime, la question du viol de la personne humaine par la Stasi et de la gestion sobre et raisonnée des dossiers. Après tout, quelqu'un est allé chercher ces nombreux cartons et les a remplis d'informations. En même temps, les boîtes d'archives sont fermées et ne permettent pas de pénétrer à nouveau dans la vie privée des personnes ou des groupes mentionnés et dans l'histoire de leur persécution. Le symbole concret des archives embrasse donc d'un même regard criminels et victimes.

Sur un troisième plan enfin, le monument n'aborde pas seulement la persécution politique en tant que telle, mais aussi les premières tentatives d'en tirer au clair les procédures et les actes. Après que les bureaux de la Stasi à Iéna eurent été vandalisés en 1989 et que des défenseurs des droits civiques eurent ouvert et jeté par la fenêtre certaines archives, la situation s'apaisa rapidement. Les cartons disséminés dans la neige mouillée furent ramassés et empilés, puis archivés de nouveau en vue de leur futur dépouillement. Les boîtes d'archives du monument font donc penser à des cartons qui ont été détremvés et peuvent rappeler du même coup le moment où les citoyens ont manifesté leur volonté d'une élucidation historique de la dictature du Parti socialiste unifié d'Allemagne. Par cet autre message subtil, qui ne pourra cependant être entendu qu'au prix d'une connaissance préalable de l'histoire locale, le monument exhorte le spectateur, dans un appel qui s'adresse au présent, à poursuivre l'exhumation du passé. Pris ensemble, ces trois aspects ont clairement fait ressortir ce projet du lot, les autres travaux soumis au concours étant principalement tournés vers le passé. Le monument a été solennellement inauguré le 17 juin 2010³².

* * *

32 Sur le projet, voir *ibid.*, p. 22. La date d'inauguration comporte une idée de rédemption qu'on retrouve souvent dans ce contexte : la révolution pacifique de l'automne 1989 est envisagée comme un triomphe tardif sur le pouvoir d'État qui avait encore écrasé avec violence l'insurrection ouvrière du 17 juin 1953.

En raison des désagréments qu'elles infligent, du côté des victimes, aux témoins des événements et à leurs descendants, il n'est pas du tout certain que des propositions aussi radicales que celles, visant à dénoncer le crime, de Berlin-Schöneberg ou de Dresde trouveront encore beaucoup d'épigones. Les concepts de monument qui jugulent certes avec efficacité la « relève des crimes dans la commémoration³³ », mais traumatisent cependant à nouveaux frais les victimes, passent à côté de leur propre visée ambitieuse. Dans le cas du monument de Dessau sur l'histoire de la production du Zyklon B, où l'évocation du profit économique engendré par le génocide entraine en concurrence avec la crainte qu'un mémorial n'entraîne aujourd'hui des pertes pour l'industrie locale, la mise en œuvre de l'idée d'un signe de la culpabilité visant à dénoncer la faute apparaît pourtant très réussie. À Iéna, on a finalement trouvé une approche qui réunit dans un même signe les perspectives et les actes des victimes et des auteurs du crime, sans se résigner à renouveler les traumatismes. Les exemples de Dessau et de Dresde sont représentatifs d'une évolution qui offre dans la société des criminels, en particulier aux jeunes générations, une véritable voie leur permettant de se confronter avec le passé. De telles marques de la culpabilité présentent une iconographie concrète et sont donc compréhensibles, leurs inscriptions sont concises et informatives et invitent à l'appropriation et à la participation individuelles. Elles proposent un complément essentiel, si ce n'est même un correctif, au luxuriant paysage des lieux commémoratifs attachés à l'évocation des victimes.

Il serait intéressant de voir dans quelle mesure les villes ouest-allemandes et autrichiennes – sous l'influence croissante de la génération des petits-enfants – s'ouvrent elles aussi à cette confrontation avec les acteurs du crime ou si elles l'ont déjà fait. Des tentatives dans ce sens peuvent être observées sur les lieux historiques mêmes des forfaits nazis, à l'exemple du mémorial du camp de concentration de Bergen-Belsen, dont l'exposition permanente interroge aussi depuis plusieurs années, de façon très ciblée, la biographie des gardiens du camp. L'exposition sur le fabricant de fours Topf & Söhne ainsi que les monuments à la déportation élevés ces dernières années en République fédérale pointent dans cette même direction. L'horizon s'élargit.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

33 Staffa et Spielmann, 1998 (note 4).



1 Wolfgang Rüppel, Monument commémoratif du 17 juin 1953, 2000, ministère fédéral des Finances (ancienne Maison des ministères de RDA), Leipziger Straße 7, Berlin

Transition vers une mémoire culturelle de la RDA : le monument commémoratif du 17 juin 1953 à Berlin

Myriam Renaudot

En 1993 est né officiellement à la Chambre des députés de Berlin le projet de construire un monument commémoratif du soulèvement du 17 juin 1953 à Berlin, à la demande de l'association Arbeitskreis 17. Juni. Il devait s'agir du premier monument commémoratif du 17 Juin qui se situerait sur l'ancien territoire de la RDA, à l'un des endroits centraux où se déroulèrent les soulèvements, et qui prendrait une forme artistique spécifique, se démarquant des croix et plaques commémoratives déjà existantes. Ce projet donna lieu à un débat dans l'espace public entre les différents acteurs qui portaient le projet en amont de sa réalisation. Depuis la mise en place du monument réalisé par l'artiste Wolfgang Rüppel et inauguré le 17 juin 2000 (ill. 1-3), il est régulièrement l'objet de nouveaux débats.

Les propos tenus par le président de l'association Arbeitskreis 17. Juni le jour de l'inauguration du monument mettent en évidence l'un de ses grands enjeux. Werner Herbig, 74 ans, s'est adressé au public présent en répétant : « Parlez du 17 Juin [...] c'est très important pour nous », « Expliquez à vos enfants, à vos petits-enfants ce qu'était 1953¹ ». Égyptologue et théoricien de la mémoire collective, Jan Assmann rappelle dans son ouvrage *La mémoire culturelle* que :

« Après 40 ans, les témoins adultes d'un événement marquant sortent de la vie active, [...] pour entrer dans la vieillesse, âge où le souvenir prend plus de place, et, avec lui, le désir de le fixer et de le transmettre. [...] Ce qui aujourd'hui encore est souvenir vivant ne sera plus transmis demain que de façon médiate². »

1 « Sprechen Sie über den 17. Juni [...] das ist uns viel wert », Moritz Schuller, « Sprechen wir über den 17. Juni », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 139, 17 juin 2000, Berliner Seiten, p. 2 ; « Erzählen Sie Ihren Kindern, Ihren Enkeln, was 1953 war », Konrad Schuller, « Auf den Ehrenplätzen gibt es keine Regenschirme », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 140, 19 juin 2000, p. 3.

2 Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, 2010, p. 46.

Avec les débats autour du monument commémoratif du 17 Juin, on se trouve exactement dans ce moment de transmission et de transition de ce qu'Assmann appelle la mémoire communicationnelle vers une mémoire culturelle. Mais c'est surtout Aleida Assmann qui a analysé ces phénomènes de transition et qui nous permet de saisir ce qui est en jeu dans ces débats autour du monument du 17 Juin³. La mémoire communicationnelle, ou mémoire vécue, comprend les souvenirs qui se rapportent au passé récent et que l'homme partage avec ses contemporains. Pour qu'il y ait formation d'une mémoire culturelle, plusieurs éléments sont nécessaires. Il faut que le souvenir de l'événement se transmette, ce qui se fait en particulier par le médium matériel qu'est le monument. Il faut également qu'un choix soit opéré sur ce dont on veut se souvenir et sur le regard que l'on porte sur l'événement, et il faut enfin que ceux à qui la mémoire est transmise se la réapproprient.

Le contexte de la séparation des deux Allemagnes donne une configuration spécifique aux mémoires du 17 Juin 1953. Avant 1989, le 17 Juin était tabou en RDA. Ce soulèvement, qui s'était déroulé exclusivement à l'Est, n'était commémoré qu'à l'Ouest, où il n'avait cependant pas été vécu. Une génération complète d'Allemands de l'Est a grandi avec l'absence de l'événement dans l'espace public. Après 1989, la mémoire vécue des événements peut sortir de la sphère privée et accéder plus largement à l'espace public et aux lieux authentiques. Cette configuration spécifique joue un rôle dans les processus de transition vers une mémoire culturelle qui sont en jeu lors de la réalisation du monument et des débats qui l'accompagnent.

Dans cette contribution, nous nous attacherons à identifier et analyser ces processus mémoriels dans les débats préalables à la réalisation du monument, dans le choix du concept artistique pour le monument ainsi que dans les controverses qui ont suivi la réalisation du monument.

Les événements du 17 juin 1953

Le 16 juin 1953, les ouvriers du bâtiment travaillant sur le chantier de construction de la Stalinallee à Berlin (aujourd'hui Karl-Marx-Allee et Frankfurter Allee) cessent de travailler pour protester contre les nouvelles normes imposées par le régime⁴. Il s'agissait d'une élévation des normes de production de dix pour cent avant la fin du mois de juin 1953, et cela sans majoration des salaires. Cette mesure s'inscrivait dans le programme de « construction du socialisme » lancé par le Comité central du SED en juillet 1952. D'autres ouvriers ainsi que

3 Voir Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, 1999; *id.*, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich, 2006.

4 Baptisée « Stalinallee » de 1949 à 1961, l'avenue qui menait à l'Est vers la Pologne et Moscou occupait une position de choix pour devenir la vitrine de la nouvelle République démocratique allemande.

des passants s'unirent aux manifestants, si bien que dix mille personnes se rassemblèrent devant le siège du gouvernement de la RDA. Cette manifestation s'acheva le 16 avec un appel à la grève générale, et l'on décida de se rassembler à nouveau le lendemain matin. Très rapidement, la grève s'étendit et les manifestations se transformèrent en soulèvement populaire dans toute la RDA. Aux revendications sociales (annulation de l'ordonnance prévoyant l'augmentation des normes, amélioration des conditions de vie et de travail) s'ajoutèrent des revendications d'ordre politique. Les manifestants réclamèrent la démission du gouvernement en place, l'organisation d'élections libres impliquant l'idée d'unification et la libération des prisonniers politiques. Les manifestations furent finalement réprimées par l'occupant soviétique qui déclara l'état d'urgence dans tout le territoire le 17 juin 1953, les chars de l'Armée rouge dispersèrent les manifestants, sous les sifflets et les jets de pavés.

L'ampleur de la répression peut être aujourd'hui plus exactement chiffrée : une centaine de personnes moururent pendant les soulèvements, une vingtaine furent condamnées à mort, treize mille à quinze mille arrestations eurent lieu dans les semaines suivantes, sans parler de la fuite de certains habitants hors de la RDA⁵.

À l'Est, dès le 19 juin 1953, les dirigeants du Parti interprétèrent les soulèvements comme un « putsch fasciste » mené par des agents d'Allemagne de l'Ouest. Les soulèvements du 17 juin devinrent un événement tabou en RDA. À l'Ouest, dès août 1953, le 17 Juin fut proclamé « Jour de l'unité allemande », fête nationale de la RFA. Instrumentalisé par les divers gouvernements ouest-allemands qui se succédèrent, le 17 Juin comme fête nationale fut finalement remplacé en 1990 par le 3 Octobre.

La question du lieu : choix d'une mémoire de l'événement

C'est au moment du quarantième anniversaire de l'événement qu'est né le projet de construire un monument commémoratif du 17 Juin à Berlin, à la demande de l'association Arbeitskreis 17. Juni. Née en 1964 en RFA, cette association regroupe des participants aux soulèvements du 17 Juin qui ont fui à l'Ouest, et a pour objectif de représenter les intérêts de ces victimes de la répression. Son président Werner Herbig, pour ne citer qu'un exemple, faisait partie des grévistes de Görlitz. Il fut arrêté le soir du 17 juin et condamné un mois plus tard à cinq ans de prison. Une fois cette peine écoulée, il fuit à Berlin-Ouest avec sa femme.

À la suite de cette demande de l'association, les groupes parlementaires de la CDU et du SPD de la Chambre des députés de Berlin déposèrent une requête

5 Voir Ilko-Sascha Kowalczyk, 17.06.53: *Volksaufstand in der DDR. Ursachen - Abläufe - Folgen*, Brême, 2003, p. 9.

en faveur de la construction d'un tel monument. C'est le gouvernement de Berlin (*Berliner Senat*) – et plus particulièrement le département chargé de la Construction, de l'Habitat et du Transport (*Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr*) – qui fut mandaté pour ériger un monument « à l'un des endroits centraux qui furent le théâtre du soulèvement du 17 juin 1953 [...], pour rendre hommage de manière appropriée aux victimes de l'époque⁶ ». Le choix du lieu où établir ce monument n'était pas imposé mais devait faire partie du concept proposé par les artistes qui concourraient. Avant de lancer le concours et dans une volonté de démocratiser le processus d'établissement d'un monument, le gouvernement de Berlin organisa un grand symposium les 26 et 27 septembre 1996, lors duquel historiens, historiens de l'art, journalistes, sociologues, politologues, artistes et témoins purent discuter du but et de la forme à donner à ce monument ainsi que du lieu où l'établir⁷. Ces discussions devaient ensuite aider les artistes à élaborer leur concept. L'un des points de désaccord relayés dans la presse à la suite de ce symposium concernait le lieu où implanter ce monument. Tous les participants étaient d'accord pour choisir un lieu authentique, mais plusieurs propositions entrèrent en concurrence. Aux divers lieux proposés correspondent différentes mémoires du soulèvement de 1953 et différentes manières de vouloir inscrire le 17 Juin dans le paysage berlinois.

Dans l'étude préalable menée à la demande du gouvernement de Berlin – et qui devait servir de base de discussion pour l'organisation du symposium –, les quatre experts requis proposèrent dans leur conclusion l'ancien « Bloc 40 » de la Stalinallee comme lieu possible pour établir le futur monument car c'est à cet endroit et dans cette avenue que le mouvement avait pris naissance⁸. Avec l'ancienne Stalinallee, ce sont l'origine sociale des soulèvements et donc l'interprétation du 17 Juin comme un soulèvement ouvrier et non comme un soulèvement populaire qui seraient mises en avant. Mais cette proposition de lieu a entraîné une réaction de l'association Arbeitskreis 17. Juni. D'après les membres de l'association, le monument devait être érigé sur la place située devant l'ancienne Maison des ministères de RDA (*Haus der Ministerien*) – lieu central du gouvernement de RDA qui abritait les différents ministères, devenu aujourd'hui le ministère des Finances de la République fédérale –, à l'angle des rues Wilhelmstraße et Leipziger Straße. Les vétérans du 17 Juin souhaitaient ainsi que le monument soit implanté sur le lieu représentant la transition d'un soulèvement social vers un soulèvement politique. En effet, les manifestants s'étaient regroupés sur cette place devant la Maison des ministères, où deux délégués du « Bloc 40 »

6 « [...] an einem der zentralen Schauplätze des Aufstandes vom 17. Juni 1953 [...], um die Opfer von damals in angemessener Weise zu würdigen », Tobias Böhm *et al.*, *Studie zu den Ereignissen des 17. Juni 1953. Grundlage für die Errichtung eines Denkmals zur Würdigung der Opfer des Arbeiteraufstandes*, Berlin, 1995, p. 5.

7 Monica Geyler, *Symposium zum Denkmal für die Ereignisse des 17. Juni 1953: Dokumentation*, Berlin, 1996.

8 Böhm, 1995 (note 6), p. 50-52. Quatre chercheurs, deux originaires de l'Est (Tobias Böhm et Andreas Mahal) et deux de l'Ouest (Siegfried Heimann et Dietmar Schiller), spécialistes d'histoire, de sciences politiques ou encore d'études culturelles, ont été chargés de mener cette étude préalable.

demandèrent à parler aux dirigeants Ulbricht et Grotewohl, qui n'étaient en fait pas présents dans les lieux⁹. Devant l'accumulation de manifestants et le ton de leurs revendications, c'est Fritz Selbmann, ministre de l'Exploitation des mines et de la Métallurgie, qui vint s'adresser aux manifestants, en montant sur une table transformée en estrade improvisée. Il fut très rapidement chassé de cette table et remplacé par un ouvrier du bâtiment qui énonça alors des revendications d'ordre politique. Il ne s'agissait plus uniquement d'une manifestation contre les normes, et des manifestants de tout Berlin s'étaient joints aux ouvriers du bâtiment.

Werner Herbig et son association étaient opposés au choix de la Stalinallee car ce lieu ne correspondait pas à leur mémoire positive de l'événement, comme ils l'exprimèrent lors du symposium, alors que la place devant l'ancienne Maison des ministères représentait à leurs yeux un aspect victorieux¹⁰. Ils souhaitaient mettre en avant le fait d'avoir combattu non seulement pour de meilleures conditions de travail (aspect social), mais surtout pour la liberté et la démocratie (aspect politique). Pour l'ancien militant pour les droits civiques Wolfgang Templin, la Leipziger Straße et la place devant l'ancienne Maison des ministères rendraient mieux compte de la complexité de l'événement que la Stalinallee¹¹.

Pour d'autres participants au symposium en revanche, cette place n'était pas appropriée à un monument en l'honneur du 17 juin 1953 en raison de sa référence au national-socialisme¹². Le bâtiment à l'architecture nationale-socialiste où se situait la Maison des ministères de RDA fut en effet construit à l'origine pour abriter le ministère de l'Aviation de Göring sous le III^e Reich. Plusieurs couches de l'histoire allemande se superposent donc en ce lieu, ce qui est considéré comme un obstacle pour transmettre la mémoire du 17 Juin¹³.

D'autres lieux possibles furent proposés par les participants au symposium, comme la Potsdamer Platz par exemple. Cette place symboliserait une troisième phase dans le déroulement des événements : la répression par les chars soviétiques. Mais c'est principalement autour de la Stalinallee et de l'ancienne Maison des ministères que se sont concentrés les débats retransmis dans la presse à la suite du symposium.

Dans la question du lieu où construire le monument se joue en partie le choix de la mémoire du 17 Juin que l'on veut transmettre. L'ancienne Maison des ministères se trouve au centre de la vie politique et touristique berlinoise, ce qui peut permettre de donner plus de visibilité aux événements du 17 Juin. Cela correspond bien au projet de l'association Arbeitskreis 17. Juni qui se bat pour une plus grande présence du 17 Juin dans l'espace public allemand et contre

9 *Ibid.*, p. 11-12.

10 Thomas Lutz, « Bericht », dans Geyler, 1996 (note 7), p. 131.

11 Wolfgang Templin, « Statement », dans Geyler, 1996 (note 7), p. 64.

12 Eberhard Elfert, « Bestehende Denkmäler für die Ereignisse des 17. Juni in Berlin. Entstehung und Nutzung », dans Geyler, 1996 (note 7), p. 80 ; Lutz, 1996 (note 10), p. 131.

13 Elfert, 1996 (note 12), p. 80.

l'oubli de cette date (favorisé d'après eux par la suppression du 17 Juin comme fête nationale allemande). Ce lieu correspond bien à leur volonté d'obtenir un monument central, mettant en avant une mémoire positive de l'événement. La Stalinallee est plus excentrée par rapport au cœur politique et touristique. Les historiens et historiens de l'art qui se sont exprimés sur la question du lieu soulignèrent justement leur objection à l'érection d'un monument central, pour lequel un risque d'instrumentalisation politique est plus grand. Ils rappellent que le 17 Juin a justement déjà été l'objet d'instrumentalisations politiques du temps de la division. Leur préférence pour la Stalinallee va de pair avec l'idée d'un monument décentralisé, qui se déclinerait en fait en plusieurs monuments le long de la Stalinallee¹⁴. Ces différentes prises de position soulignent l'opposition entre la perspective des témoins et des anciens participants au 17 Juin qui ont une mémoire vécue et encore vive de l'événement d'une part, et d'autre part celle des historiens et historiens de l'art qui n'ont pas vécu l'événement lui-même mais éventuellement son instrumentalisation.

Enfin, la prise de position du ministre fédéral des Finances de l'époque, Theo Waigel, en défaveur d'un monument situé devant son ministère, donc devant l'ancienne Maison des ministères, révèle une autre fragmentation de la mémoire. Les arguments avancés par Theo Waigel concernaient les conditions de sécurité¹⁵. Il a exprimé sa crainte de voir des manifestations avoir lieu devant son ministère si le monument était érigé sur la place. Theo Waigel, ministre CSU originaire de Bavière, se sent probablement moins concerné et touché par le 17 Juin que ses collègues berlinois ou est-allemands. Il a sans doute été confronté au 17 Juin uniquement par l'intermédiaire de sa commémoration à l'Ouest. Cette réaction de Theo Waigel met aussi en évidence la collision entre le passé et les préoccupations du présent dans la transmission de la mémoire du 17 Juin.

Finalement, c'est devant l'ancienne Maison des ministères que le monument allait être construit, choix déterminé par le concept artistique retenu à l'issue du concours pour l'édification du monument.

Projet Karrenberg vs projet Rüppel : enjeux mémoriels

Le premier jury désigné par le gouvernement du Land de Berlin n'a retenu en février 1998 aucun des cinquante-quatre projets présentés, qui n'étaient pas assez solides à ses yeux pour être poursuivis dans une deuxième phase, malgré leur variété artistique et les discussions préparatoires qui ont eu lieu au cours du

14 Lutz, 1996 (note 10), p. 131-132.

15 Wolfgang Templin, « Da war doch was », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 138, 16 juin 2000, Berliner Seiten, p. 1.

symposium et auxquelles les artistes purent assister¹⁶. À la suite de cet « échec », le département de la Construction du Land de Berlin a composé un jury renouvelé qui avait pour mission d'analyser à nouveau les cinquante-quatre projets proposés. Cette réaction montre la volonté qui animait la sphère politique en faveur de la construction d'un monument commémoratif du 17 Juin : il n'a pas été question d'abandonner le projet malgré les difficultés financières du Land de Berlin, ni de tout recommencer à zéro¹⁷. Finalement, ce second jury, après avoir sélectionné sept des cinquante-quatre projets initiaux pour le deuxième tour du concours, déclara le projet proposé par Katharina Karrenberg vainqueur en novembre 1998.

Cette artiste proposait d'installer dans le sol une inscription lumineuse, sur la Leipziger Platz, place située sur la Leipziger Straße entre la Potsdamer Platz et l'ancienne Maison des ministères. L'inscription lumineuse devait être scindée en deux parties, de part et d'autre de la place, séparées par la chaussée. On pourrait lire d'un côté de la place « wer bin ich, dass ich sagen könnte » et de l'autre « eine heroische Tat »¹⁸. Les projecteurs encastrés dans le sol prévus pour cette inscription lumineuse devaient être dotés de photographies ou de courts textes informatifs sur le 17 Juin, lisibles de près¹⁹. D'après les explications de l'artiste elle-même, le visiteur, à la lecture de la deuxième partie de l'inscription lumineuse, pourrait avoir l'impression d'être en présence d'un monument héroïsant le passé, mais la première partie du texte remet cette conception en question. Ce monument avait donc pour objectif clairement exprimé de faire réfléchir chaque visiteur à ce qu'il associe aux soulèvements du 17 Juin.

Le projet de Karrenberg fut l'objet de vives réactions critiques, en premier lieu de la part de l'association Arbeitskreis 17. Juni, avant que des acteurs politiques s'expriment également publiquement contre lui. Werner Herbig interpréta l'inscription proposée par Karrenberg comme une remise en question de l'action et du courage des manifestants du 17 Juin. Il voyait dans ce projet « un dénigrement et un outrage » à leur action²⁰, alors que l'association souhaitait au contraire une mise en valeur de leurs actes et la transmission d'une mémoire positive de l'événement. L'association demandait un monument qui représente une position claire par rapport aux événements, ce qui d'après eux n'était pas le

16 Florian von Buttlar, « Denkmal 17. Juni 1953. Zur 1. Phase des Kunstwettbewerbs », dans *kunststadt stadt-kunst* 43, 1998, p. 13-14 ; « Erklärung der 1. Jury vom 26.2.98 », dans *Verlorene Inhalte. Verordnetes Denkmal. Beiträge zum Wettbewerb „17. Juni 1953“*, éd. par Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2000, p. 73.

17 L'historien de l'art Dietrich Schubert rappela l'endettement du Land de Berlin lors de son intervention au symposium, dans laquelle il s'exprimait contre le projet de construire un monument commémoratif du 17 Juin à Berlin. D'après lui, construire un tel monument, ce serait surtout faire plaisir au gouvernement de Berlin, qui est prêt à financer ce projet malgré les difficultés financières du Land. Dietrich Schubert, « Warum, für wen und zu welchem Ziele nach 44 Jahren ein Denkmal für den 17. Juni 1953 », dans *Verlorene Inhalte*, 2000 (note 16), p. 95.

18 « qui suis-je pour pouvoir dire : un acte héroïque ».

19 Pour une présentation du projet par l'artiste elle-même, voir *Verlorene Inhalte*, 2000 (note 16), p. 44-51.

20 « Herabwürdigung und Schmähung », Harald Jähner, « Wer bin ich, daß ich denke », dans *Berliner Zeitung*, 3 décembre 1998.

cas de celui qu'avait proposé Karrenberg. Herbig et les vétérans du 17 Juin souhaitent en premier lieu une reconnaissance du 17 juin 1953 et non un prétexte à la réflexion sur ce qu'est un monument ou sur ce que signifie être un héros. Le choix du lieu fut également critiqué car il ne correspondait pas à un lieu authentique auquel les vétérans associent leur souvenir des soulèvements. Ainsi, dans la transmission de la mémoire entre ceux qui ont vécu l'événement et ceux qui ne l'ont pas vécu, se pose la question du choix d'une position et d'un message clairs à transmettre aux générations futures. Tandis que plusieurs voix s'étaient exprimées lors du symposium en faveur d'un monument qui ne fixerait pas une interprétation mais poserait des questions, afin de respecter la pluralité des formes qu'avait prises le soulèvement en RDA et la pluralité des mémoires, l'association Arbeitskreis 17. Juni tenait à la transmission d'une interprétation sans équivoque et positive²¹.

Aux critiques des vétérans du 17 Juin se sont vite ajoutées celles de personnalités politiques. Florian Mausbach, président de l'ancienne direction fédérale de la Construction (*Bundesbaudirektion*), voyait dans le texte de l'inscription lumineuse de Karrenberg « une incapacité à être en deuil tout comme à fêter qui est scandaleuse » et interprétait le questionnement proposé par Karrenberg dans ce texte comme une « incapacité à distinguer le bien et le mal »²². Günter Nooke, ancien militant pour les droits civiques en RDA et député CDU au Bundestag, est également venu appuyer les plaintes et revendications de Werner Herbig. Pour lui, le monument proposé par Karrenberg est incompréhensible, même avec de la bonne volonté. Il critique ouvertement le gouvernement de Berlin pour ne pas avoir saisi l'enjeu politique d'un tel monument en choisissant le projet de Karrenberg²³. Enfin, le maire-gouverneur de Berlin Eberhard Diepgen (CDU) et le sénateur chargé du département de la Construction du Land de Berlin, Jürgen Klemann (CDU), se sont également ralliés à la cause des vétérans du 17 Juin en critiquant publiquement le projet de Karrenberg²⁴. Finalement, malgré le soutien de certains historiens ou historiens de l'art (Peter Steinbach, Kathrin Hoffmann-Curtius, qui avaient tous deux fait partie du jury)²⁵ et à la suite de cette pression exercée par l'association de vétérans, appuyée par des personnalités politiques et par la presse berlinoise, le gouvernement de Berlin refusa le projet de Katharina Karrenberg et retint celui de Wolfgang Rüppel, qui avait été classé en deuxième position par le jury.

21 Voir Insa Eschebach, « Bericht », dans Geyler, 1996 (note 7), p. 110-111.

22 « Unfähigkeit, zu trauern wie zu feiern sei skandalös », « zwischen Gute und Böse zu unterscheiden », Harald Jähner, « Wer bin ich, daß ich denke », dans *Berliner Zeitung*, 3 décembre 1998.

23 Voir Torsten Harmsen, « Seelenschmerz statt Gedenken », dans *Berliner Zeitung*, 7 décembre 1998.

24 Voir Christine Richter, « Senat lehnt Denkmal zum 17. Juni ab », dans *Berliner Zeitung*, 9 décembre 1998; Kathrin Hoffmann-Curtius, « Presserezeption zum 1. Preis der Jury für ein Denkmal zum 17. Juni 1953 », dans *Verlorene Inhalte*, 2000 (note 16), p. 53-60.

25 Hoffmann-Curtius, 2000 (note 24).

Ces vives réactions contre le projet de Karrenberg mettent en évidence une opposition entre réflexion artistique et historique d'une part et mémoire vécue d'autre part. Le côté plus universel du monument proposé par Katharina Karrenberg se heurte à la mémoire encore à vif des participants au 17 Juin.



2 Détail de la photographie faisant partie du monument commémoratif du 17 juin 1953, 2000, Berlin

Le débat autour du premier prix montre également que ce projet de monument public en mémoire d'un événement marquant de l'histoire allemande a certes été l'objet de discussions et négociations entre divers acteurs mais que, finalement, la décision finale revient à celui qui paye et commande le monument : le gouvernement de Berlin a eu et imposé le dernier mot. Quelle(s) mémoire(s) du 17 Juin le monument de Rüppel transmet-il ?

Le monument proposé par Wolfgang Rüppel consiste en une photographie historique géante de vingt-cinq mètres de long sur quatre mètres de large, mise sous verre et incrustée dans le sol devant la façade nord du bâtiment de l'ancienne Maison des ministères (ill. 1). La photographie représente la première ligne d'un cortège de manifestants qui se tiennent par le bras (ill. 2). Cette position met en avant le courage et la détermination des manifestants, sans que



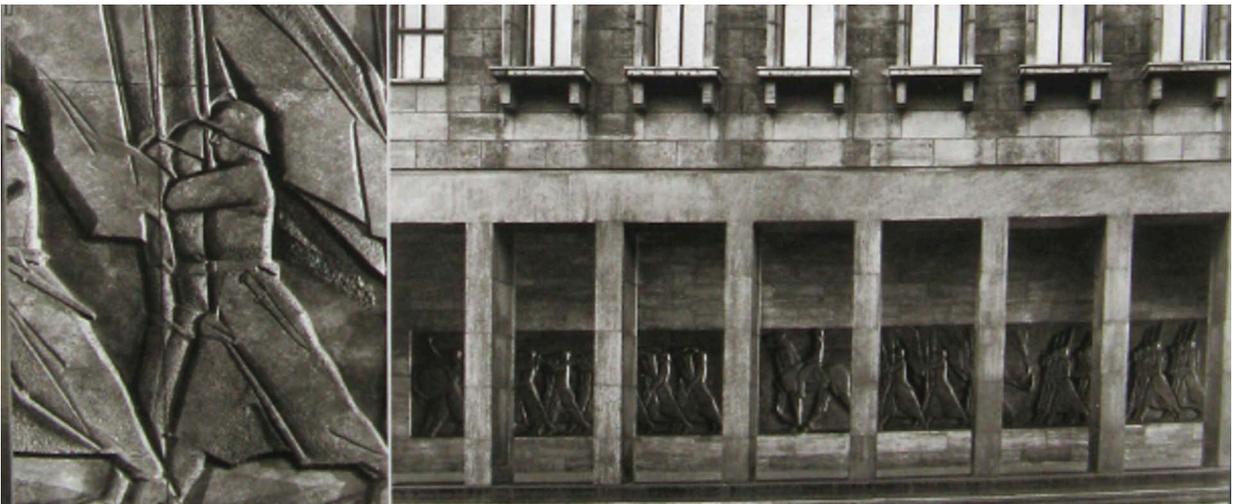
3 Monument commémoratif du 17 juin 1953, 2000, Berlin; à l'arrière-plan, sous la galerie de ce qui fut la Maison des ministères de RDA, l'œuvre murale de Max Lingner, 1953

ceux-ci soient pour autant représentés de manière héroïque²⁶. La photographie correspond en taille et proportions à la fresque socialiste de Max Lingner, située « en face » dans la galerie du bâtiment (ill. 3). Cette fresque représente une vision idéalisée et idéologique de la vie quotidienne en RDA en mettant en scène de jeunes pionniers, des paysans ou des ouvriers au travail (ill. 4). Elle fut inaugurée le 3 janvier 1953 à la suite d'une commande officielle du ministère de la Construction de RDA. Le SED souhaitait faire ainsi de la Maison des ministères de la RDA le symbole de la victoire sur le nazisme. La fresque de Lingner était en effet venue remplacer le relief en pierre qui, jusqu'à la fin de la guerre, avait occupé le même mur de la galerie, et qui représentait une compagnie porte-

²⁶ Voir les explications de Wolfgang Rüppel dans Peter Funken, « Kunstwettbewerb "Denkmal 17. Juni 1953" », dans *kunststadt stadtkunst* 45, 1999, p. 14.



4 Max Lingner, *Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn* (*L'importance de la paix pour le développement culturel de l'humanité et la nécessité de se battre pour elle*), carreaux de porcelaine de Meissen, commande officielle du ministère de la Construction de RDA, 1953, faisant aujourd'hui partie du monument commémoratif du 17 juin 1953, 2000, Berlin



5 Arnold Waldschmidt, *Relief du soldat*, 1941, sous la galerie de ce qui fut le ministère de l'Aviation du Reich, aujourd'hui le site du monument commémoratif du 17 juin 1953, 2000, Berlin (reproduction sur le panneau d'information)

drrapeaux de la Wehrmacht (ill. 5)²⁷. L'idée de l'artiste Wolfgang Rüppel était de proposer avec son projet à la fois un commentaire (*Kommentar*) de la fresque et une confrontation (*Gegenüberstellung*) à celle-ci²⁸. Le parallèle et l'opposition entre les deux sont soulignés par le contraste couleur/noir et blanc – la fresque est en effet en couleurs alors que la photographie est en noir et blanc – mais aussi par le contraste entre les deux supports utilisés – un dessin d'un côté, une photographie de l'autre. Ces contrastes soulignent l'opposition entre l'idéologie et la réalité du régime. Le bâtiment de l'actuel ministère des Finances se reflète dans le verre sous lequel se trouve la photographie, ce qui donne l'impression que les manifestants de la photographie partent à l'assaut du bâtiment représentant le régime de la RDA, mais également que le souvenir du régime reste toujours présent, tel un reflet, dans la mémoire de ceux qui ont participé au 17 Juin (ill. 2).

En outre, on est frappé lorsqu'on se trouve devant le monument de Rüppel par l'austérité du bâtiment devant lequel il est placé, complexe architectural hérité à l'évidence du III^e Reich. Le visiteur est ici face à plusieurs couches de mémoire, ce qui est une caractéristique de l'architecture berlinoise. En comparaison de ce bâtiment, on est en présence d'un monument du 17 Juin qui n'est pas monumental, mais qui est plutôt conçu comme une pierre d'achoppement (*Stolperstein*), car il se confond presque avec le sol. Le visiteur ou le passant vient buter par hasard contre les rebords de la photographie, ce qui contraste par rapport à la monumentalité du bâtiment ou même à la visibilité de la fresque socialiste.

La photographie rappelle également le support grâce auquel l'événement a été connu. On ne crée pas un nouveau visuel mais on choisit parmi les visuels qui existent déjà. Cette photographie n'a pas été prise pour être commémorée, mais elle change de statut en devenant partie intégrante d'un monument commémoratif. Cet instantané du vécu peut se rapprocher ainsi de la mémoire vécue, ce qui se distingue d'une représentation abstraite comme celle de Lingner – même si cette photographie, bien que supposée objective, a aussi été l'objet d'un choix et d'une mise en scène.

D'après le témoignage donné par l'artiste lui-même, ce monument a notamment pour objectif d'aider ceux qui n'ont pas vécu l'événement, mais ont vécu son instrumentalisation en RFA, à découvrir le sens humain et civique du 17 juin 1953²⁹. Wolfgang Rüppel est un Berlinoise de l'Ouest qui explique avoir eu un rapport particulier avec cette date. Avant le tournant de 1989-1990, il avait un rapport très froid et distancié avec cette journée où les gens allaient se baigner. La commémoration du 17 Juin n'était qu'un rituel politique anticommuniste, mais sa vision a changé au moment de l'unification et la révolte de 1953 signi-

27 Ce relief avait été réalisé en 1941 par Arnold Waldschmidt; voir Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, éd. par Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin, 2011, p. 18.

28 Tobias Miller, «Ein in Glas geätztes Foto soll an den 17. Juni 1953 erinnern», dans *Berliner Zeitung*, 3 février 1999.

29 Susanne Leinemann, «Denkmal schlägt Denkmal», dans *Die Welt*, 16 juin 2000.

fie pour lui à présent un jour de désobéissance civile. RüppeI s'identifie à la mémoire d'un événement auquel il n'a pas participé et propose un monument qui doit permettre à d'autres de s'identifier à elle de la même manière, ce qui peut contribuer à résoudre la fragmentation des mémoires entre l'Est et l'Ouest de l'Allemagne autour du 17 Juin. Ainsi, ce monument se positionne par rapport à la mémoire officielle de la RDA (par le jeu de miroir avec la fresque de Lingner), mais également par rapport à l'ancienne mémoire officielle de l'événement en RFA (par l'explication qu'en donne l'artiste lui-même). Il témoigne d'un double enjeu de mémoire dans le passage à une mémoire culturelle en raison de la spécificité allemande. Il y a bien transmission de la mémoire de ceux qui ont vécu l'événement aux générations qui ne l'ont pas vécu (fracture temporelle), mais aussi transmission de la mémoire vécue par l'Est à une même génération de l'Ouest qui n'a pas de mémoire vécue (fracture géographique/historique), et enfin passage d'une mémoire privée à une mémoire publique de l'événement pour les Allemands de l'Est.

Ainsi, l'association à l'origine de toute cette initiative a obtenu – dans une certaine mesure – ce qu'elle désirait (Werner Herbig, qui avait fait partie du deuxième jury du concours, n'avait pas voté pour le projet de RüppeI mais pour celui de Jörg Herold³⁰) : le monument se situe devant l'ancienne Maison des ministères, et son sens est clair et sans équivoque. Contrairement à son concurrent, il ne provoque pas, ne pose pas question. Le gouvernement de Berlin a suivi les revendications de Werner Herbig et de son association exprimées dans le débat sur le projet de Karrenberg. La vision de l'histoire que le monument propose – une contestation du régime de la RDA par les manifestants du 17 juin, mais également un exemple de courage civil face à une dictature – est également en adéquation avec la mémoire officielle transmise par la sphère politique lors des commémorations du 17 Juin. D'après la théorie de la mémoire collective développée par la sociologue Marie-Claire Lavabre, si les souvenirs du passé (mémoire vécue) et les politiques de la mémoire (mémoire officielle) se rencontrent, alors une mémoire collective peut se construire³¹. Le monument de RüppeI est-il en mesure de transmettre cette mémoire collective ?

Pour certains critiques, ce monument ne permet pas de rendre compte de la pluralité des mémoires du 17 Juin mises en évidence lors du symposium. Ce monument mettrait un terme au débat plutôt que de donner une impulsion pour de futurs débats dans l'espace public, qui permettraient justement une réappropriation de la mémoire des événements par la population allemande et donc une transmission de la mémoire vécue³².

30 Ce projet proposait d'agrandir une photographie des soulèvements et d'en couvrir la place devant l'ancienne Maison des ministères. Harald Jähner, « Wer bin ich, daß ich denke », dans *Berliner Zeitung*, 3 décembre 1998.

31 Marie-Claire Lavabre, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans Daniel Cerfaï (éd.), *Cultures politiques*, Paris, 2001, p. 233-252.

32 Wolfgang Kil, « Der 17. Juni – ein Erinnerungsdiktat? », dans *Verlorene Inhalte*, 2000 (note 16), p. 32.

Cette crainte s'est toutefois révélée infondée, les débats continuent depuis l'inauguration du monument en 2000, mais relayés désormais par d'autres groupes.

Les panneaux photographiques pour compléter le monument : le débat continue

À l'occasion du cinquantième anniversaire du 17 Juin en 2003, la directrice du musée privé Haus am Checkpoint Charlie – appelé également « musée du Mur » –, Alexandra Hildebrandt, obtint l'autorisation de suspendre à nouveau aux façades de l'ancienne Maison des ministères de grands panneaux photographiques documentant divers aspects du soulèvement du 17 Juin, et cela pendant quinze jours (ill. 6). Ces photos avaient en effet déjà orné les murs du bâtiment à partir d'octobre 1994 (au moment des élections au Bundestag, date choisie pour rendre hommage aux manifestants qui avaient exigé la tenue d'élections libres), mais durent être retirées fin 1995 parce que les façades du bâtiment allaient être rénovées³³. En 2003, Alexandra Hildebrandt exprima des critiques à l'égard du monument commémoratif de Rüppel qui ne serait pas assez visible dans le paysage berlinois. Elle soulignait en opposition l'« éclat » de la fresque socialiste de Max Lingner³⁴. Les passants ne peuvent pas voir le monument de Rüppel de loin, ne serait-ce que depuis l'autre côté de la rue, et de près, la photographie serait trop grande et d'une mauvaise résolution³⁵. Elle qualifie le monument de Rüppel de « baignoire » inapte à rappeler convenablement le souvenir du 17 Juin en raison de sa non-visibilité et du manque d'informations³⁶. Ce monument ne serait compréhensible que pour ceux qui connaissent déjà l'événement. Ce sont les raisons pour lesquelles elle désirait obtenir que les panneaux photographiques soient à nouveau exposés aux murs du bâtiment. Dans le courrier de demande qu'elle avait adressé à la Chambre des députés de Berlin, elle s'était appuyée dans son argumentation sur les revendications des victimes du 17 Juin : nombre d'entre elles sont mortes désormais et les autres n'ont plus la force de se battre pour obtenir un « meilleur monument³⁷ ». Une fois écoulé le court délai de quinze jours accordé en juin 2003, Alexandra Hildebrandt refusa de retirer

33 Voir Bernd Eisenfeld, Ilko-Sascha Kowalczyk et Ehrhart Neubert, *Die verdrängte Revolution. Der Platz des 17. Juni 1953 in der deutschen Geschichte*, Brême, 2004, p. 794.

34 *Ibid.*, p. 800.

35 Sabine Deckwerth, « Erinnern ja – aber der Denkmalschutz geht vor », dans *Berliner Zeitung*, 9 septembre 2004.

36 « *Badewanne* ». Michael Sontheimer, « Gerangel um Fototafeln an Eichels Wand », *Spiegel online*, 17 juin 2004.

37 « *besseres Mahnmahl* », Mauermuseum – Haus am Checkpoint Charlie, Offener Brief an den Parlamentspräsidenten, den Regierenden Bürgermeister, die Parteivorsitzenden von CDU, SPD und FDP, Bündnis 90/Die Grünen, PDS. Berlin, den 18. Februar 2003. Cité d'après Eisenfeld *et al.*, 2004 (note 33), p. 800.



6 Panneaux avec photographies du soulèvement du 17 juin 1953, installés en 2003 sur la façade de ce qui fut la Maison des ministères de RDA, aujourd'hui le site du monument commémoratif du 17 juin 1953, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'événement, sur initiative du musée privé Haus am Checkpoint Charlie, dit aussi le « musée du Mur »

les panneaux photographiques et entra ainsi en conflit avec le ministère des Finances, à qui appartiennent ces façades.

Les arguments d'Alexandra Hildebrandt dans ce débat tournent essentiellement autour de la concurrence des mémoires à Berlin. D'après le débat relayé dans la presse, elle ne comprend pas « pourquoi il y a à Berlin une multitude de monuments commémoratifs, de mémoriaux et de musées qui rappellent le sou-

venir des victimes du national-socialisme, mais aucun monument adapté pour le soulèvement [du 17 Juin]³⁸ ». À ses yeux, les traces de « la première révolte contre le communisme soviétique après la Seconde Guerre mondiale » ne sont pas assez visibles en comparaison des traces du passé national-socialiste³⁹. L'action d'Alexandra Hildebrandt pour le maintien des photos fut soutenue par le président d'une autre association pour la mémoire du 17 Juin (Vereinigung 17. Juni), dont le président Carl-Wolfgang Holzapfel a même entrepris une grève de la faim afin d'exercer une pression sur le ministère des Finances⁴⁰. Il n'est plus question, en revanche, de l'association qui avait eu l'initiative du monument, Arbeitskreis 17. Juni, dans ce nouveau débat autour du monument et des panneaux photographiques. Or la différence majeure entre les deux associations concerne leurs membres. Alors qu'Arbeitskreis 17. Juni est exclusivement composée d'anciens participants à l'événement du 17 Juin, ce n'est pas le cas de Vereinigung 17. Juni⁴¹. Les positions d'Alexandra Hildebrandt et de Carl-Wolfgang Holzapfel sont un peu différentes de celle de Werner Herbig. Ils défendent avant tout des positions anticomunistes, comme le montrent d'autres actions menées par la directrice du musée du Mur à Berlin en même temps que cette action en faveur des panneaux photographiques⁴². Pour Alexandra Hildebrandt il est important d'attirer l'attention sur le caractère répressif du régime de la RDA. Cette revendication s'explique par le tournant qui a eu lieu en Allemagne dans la manière de parler de la RDA dans l'espace public à la suite d'émissions diffusées sur les télévisions allemandes à partir de l'été 2003, créant une vague de nostalgie de la RDA⁴³. Il était désormais possible de montrer la RDA sous un autre jour que celui de la répression. On se trouve donc en Allemagne dans un contexte de concurrence des mémoires de la RDA.

Face à ces revendications pour rendre le souvenir du 17 Juin plus visible et le conserver ainsi dans la mémoire collective allemande, le ministre des Finances Hans Eichel et l'Office fédéral du patrimoine (*Bundesvermögensamt*) répondent en termes de protection du patrimoine. Les façades du ministère sont classées, elles doivent donc rester en l'état et ne peuvent accueillir ces photos. En septembre 2004, le tribunal du Land de Berlin (*Landgericht*) trancha en faveur de la protection du patrimoine⁴⁴. Face à cet échec juridique, Alexandra Hildebrandt

38 « warum es in Berlin eine Vielzahl von Mahnmalen, Gedenkstätten und Museen gibt, die an die Opfer des Nationalsozialismus erinnern, aber kein geeignetes für den Aufstand [am 17. Juni] », Michael Sontheimer, « Gerangel um Fototafeln an Eichels Wand », *Spiegel online*, 17 juin 2004.

39 « die erste Revolte gegen den Sowjetkommunismus nach dem Zweiten Weltkrieg », *ibid.*

40 Antje Lang-Lendorff, « Gedenken abmontiert », dans *Berliner Zeitung*, 21 juin 2005.

41 Pour une distinction entre ces deux associations, voir Eisenfeld *et al.*, 2004 (note 33), p. 561-575.

42 Voir l'exemple du « monument aux victimes du Mur » composé de croix et morceaux du Mur installés à Checkpoint Charlie. Ulrich Paul, « Bundes-CDU macht sich für Fotos stark », dans *Berliner Zeitung*, 28 octobre 2004; Anna Reimann, « Mauer-Mahnmal im Touristenrummel », *Spiegel online*, 31 octobre 2004; Nikolaus Bernau, « Kreuze und Stelen », dans *Berliner Zeitung*, 13 janvier 2005.

43 Voir le numéro de *Deutschland Archiv* consacré en bonne partie à cette vague d'« ostalgie » : *Deutschland Archiv* 6, 2003.

44 Voir Deckwerth, 2004 (note 35).

s'est mise en quête d'une solution politique pour obtenir l'autorisation de maintenir les panneaux en place. Elle gagna le soutien du groupe parlementaire de la CDU/CSU, qui déposa une requête au Bundestag pour le maintien des photographies⁴⁵. L'argumentation des députés CDU telle qu'elle fut transmise dans la presse reprenait celle d'Alexandra Hildebrandt, à savoir la nécessité de rendre plus visible le caractère répressif du régime du SED, pour contrecarrer le message de la fresque de Lingner qui, d'après la requête des partis de l'Union, « glorifie le régime du SED⁴⁶ ». Minoritaire au Parlement, la CDU/CSU n'a pas réussi à convaincre les députés de la majorité ni le ministre SPD des Finances. Finalement, les panneaux photographiques furent démontés en juin 2005⁴⁷.

Ces débats autour des panneaux photographiques devant compléter le monument de Rüppel montrent que la mémoire du 17 Juin devient surtout un enjeu politique dans le traitement public du passé est-allemand et dans le passage à une mémoire culturelle de la RDA. Le soutien des députés CDU/CSU du Bundestag face au refus d'une majorité gouvernementale dirigée par le SPD rappelle l'instrumentalisation politique du 17 juin 1953 par les divers gouvernements de RFA⁴⁸. La lutte pour la transmission publique de la mémoire du 17 Juin a changé de porteurs, elle se fait désormais par les proches des témoins de l'époque, et non plus par les témoins directs ou les victimes elles-mêmes : ni Alexandra Hildebrandt ni Carl-Wolfgang Holzapfel, qui occupent désormais le devant de la scène publique en ce qui concerne la mémoire du 17 juin 1953, n'ont participé aux événements de ce jour-là.

Le débat autour de la mémoire du 17 Juin continue. Après cet échec des panneaux photographiques, l'association Vereinigung 17. Juni a proposé à la Ville de Berlin de baptiser la place qui abrite le monument de Rüppel – et qui n'a pas de nom pour le moment – « place du 17-Juin »⁴⁹. Donner ce nom serait un moyen de valoriser la place devant le ministère des Finances pour rendre ce lieu de mémoire plus repérable dans l'espace public berlinois que le monument de Rüppel à lui seul. Pour le moment, ce projet n'a pas encore été accepté malgré le soutien du ministère des Finances et du gouvernement de Berlin. Le conseil municipal chargé de la Construction dans l'arrondissement Mitte rejette cette demande car il existe déjà une « rue du 17-Juin » dans le même arrondissement⁵⁰.

45 Paul, 2004 (note 42).

46 « das SED-Regime verherrlicht », *ibid.*

47 « Tafeln zum 17. Juni sollen abgenommen werden », dans *Sächsische Zeitung*, 20 juin 2005, p. 2.

48 Voir Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990*, Darmstadt, 1999.

49 Claudia Fuchs, « Senatskanzlei will Platz des 17. Juni in Mitte », dans *Berliner Zeitung*, 19 septembre 2007.

50 Les recherches pour le présent article se sont achevées début décembre 2012. Parmi les évolutions du débat public lié à ce monument commémoratif depuis cette date, nous précisons au lecteur que la demande de baptiser la place qui abrite le monument de Wolfgang Rüppel dont il est question dans le présent article *Platz des Volksaufstandes von 1953* a été acceptée en 2013, pour le 60^e anniversaire de l'événement.

L'étude des débats autour du monument commémoratif du 17 juin 1953 à Berlin a permis de mettre en évidence les processus mémoriels qui sont en jeu dans la mise en monument d'une mémoire vécue et qui contribuent à la définition du rôle d'un monument. Il ne s'agit pas seulement de se souvenir, mais aussi d'en arriver à une mémoire culturelle de l'événement. Avec le monument de Wolfgang Rüppel, on est passé d'un porteur humain à un porteur matériel de la mémoire du 17 Juin, un certain consensus entre mémoire vécue d'un groupe particulier et mémoire officielle a été trouvé. Mais le processus de transition vers une mémoire culturelle n'est pas encore achevé. Plus que le monument lui-même, ce sont surtout les débats qu'il a suscités et qu'il suscite encore qui participent à sa visibilité dans l'espace public et à la transmission de la mémoire de l'événement.

« Avoir un lieu, c'est avoir eu lieu. » Le Palast der Republik comme monument

Elisa Goudin-Steinmann

Après la chute du mur de Berlin, lorsque s'est posée la question de l'avenir du Palais de la République (ill. 1), des problèmes de mise aux normes ouest-allemandes – le symbole est ici déjà très net – ainsi que des problèmes liés à la présence d'amiante ont fait naître un débat qui a opposé pendant plusieurs années les partisans de la sauvegarde de cet édifice aux partisans de sa destruction, qui souhaitaient, pour certains, reconstruire l'ancien château de Berlin. Ce bâtiment sans grand intérêt architectural avait une image plutôt négative car il était en RDA le siège du pouvoir et des simulacres de débats démocratiques qui se tenaient au sein de l'Assemblée nationale, la « Chambre du peuple ». Il a pourtant connu un glissement très net de sa charge symbolique pour devenir un emblème de la résistance contre une unification nationale perçue par certains comme contraire aux intérêts des habitants de l'ex-RDA.

Comment et quand ce glissement s'est-il produit ? Et que dire alors de la monumentalité soudaine de ce bâtiment, acquise dans et par ce glissement ? Si cette *Bedeutungsverschiebung*, ou « *Umbewertung* » – pour reprendre les termes utilisés par Wolfgang Kaschuba¹ –, a été possible, c'est parce que le Palais de la République était également un lieu de création culturelle, une maison de la culture conçue sur le modèle des *Volksheime* préconisées par le mouvement ouvrier dès le milieu du XIX^e siècle². Le lieu sur lequel il a été construit est également important : il s'agit de la place du Château³, détruit pendant la guerre, que les autorités de la RDA ont refusé de reconstruire car elles y voyaient un symbole du militarisme et de la noblesse prussienne. Or, c'est par un jeu sur les différents symboles véhiculés par ce bâtiment que les défenseurs du Palais de la République ont tenté d'éviter sa destruction. Avant sa démolition, il a été le théâtre de plusieurs représentations théâtrales et d'expériences artistiques

-
- 1 Wolfgang Kaschuba, *Volkspalast – zwischen Aktivismus und Kunst*, éd. par Amelie Deuffhard *et al.*, Berlin, 2006.
 - 2 Entre l'ouverture en 1976 et la fermeture en 1990, ce bâtiment a reçu au total 70 millions de visiteurs, ce qui, rapporté à la population de la RDA, est considérable : cela représente 5 millions de visiteurs par an, soit 12 000 par jour.
 - 3 Celle-ci s'appelait entre 1951 et 1994 la place Marx-Engels, car les autorités de la RDA avaient décidé de la rebaptiser.



1 Le Palais de la République, lieu culturel et siège de la *Volkskammer*, le Parlement de l'ancienne RDA, construction : 1973-1976, démolition : 2006-2008, Berlin, Schloßplatz (Marx-Engels-Platz 1950-1994), photo : Heinz Junge (avril 1986)

diverses. Nous avons voulu retracer cette trajectoire, en tentant de comprendre comment un édifice qui incarnait le pouvoir du SED (le Parti socialiste unifié d'Allemagne) a pu devenir un emblème de l'affirmation d'une identité culturelle est-allemande.

Un discours peut-il transformer un édifice en monument ?

Le changement progressif de paradigme dans le débat sur l'avenir du Palais de la République

Nous proposons d'analyser les enjeux identitaires qui sont apparus dans le débat autour de l'approche de cet édifice comme monument à part entière, en partant de l'examen des tracts, textes et articles publiés sur les blogs des différentes associations de défense du Palais de la République, ainsi qu'en examinant les différents projets architecturaux conçus comme autant d'alternatives au

débouloonnage. Comment l'architecture et la mémoire s'organisent-elles dans ce monument si particulier? Qu'est-ce qui caractérise la stratégie des défenseurs de cet édifice? Peut-on mettre en évidence de grandes lignes d'argumentation qui seraient récurrentes? Si l'on regarde les différents arguments développés, on constate, d'une façon générale :

- que le registre artistique est très peu présent,
- que le registre de la mémoire est évoqué mais le plus souvent seulement dans le titre des documents, qu'il s'agisse de tracts ou d'articles de presse,
- que le registre de l'opposition au système ouest-allemand dominant est celui qui est le plus utilisé dans le corps du texte.

À titre d'exemple, le « Bündnis für den Palast », fondé le 19 octobre 2005 dans un appartement privé de Berlin à l'initiative de jeunes architectes, a compté jusqu'à trois cent cinquante membres, dont de nombreux architectes étrangers. L'objectif était d'empêcher la démolition du Palais. On retrouve de façon récurrente dans les textes publiés par cette association des références au fait que cet édifice fonctionne : ainsi le texte rédigé à l'occasion de sa fondation indique que le but est le « maintien de cet édifice public qui fonctionne ». On peut formuler l'hypothèse que ce champ sémantique du fonctionnement n'est pas là par hasard : c'est peut-être aussi une façon d'affirmer que certaines choses fonctionnaient aussi en RDA (comme des modes de sociabilité, d'entraide, de prise en charge par l'État de la garde des enfants, etc.) et que, par conséquent, le trait tiré très rapidement sur cet État a représenté une occasion manquée d'améliorer le fonctionnement du système ouest-allemand concurrent. C'est une idée que formule aussi l'architecte hollandais, Rem Koolhaas :

« Lorsque l'Allemagne s'est unifiée, on a laissé passer selon moi une possibilité énorme, celle de montrer un respect réciproque pour les différentes réalisations culturelles et sociales. Je suis toujours très effrayé par le démantèlement presque agressif d'édifices est-allemands, en particulier lorsque cela est fait au nom de l'Histoire. C'est quand même absurde d'éliminer des objets historiques au nom de l'Histoire⁴. »

Dans cette optique, le démantèlement du Palais de la République est interprété par de nombreux citoyens de l'ex-RDA comme un jugement de valeur sur leur

4 « Als Deutschland sich vereinigte, wurde meiner Meinung nach die enorme Möglichkeit vergeben, gegenseitigen Respekt für die unterschiedlichen kulturellen und sozialen Bemühungen auf beiden Seiten zu zeigen. Ich bin noch immer sehr erschrocken über die geradezu aggressive Auslöschung ostdeutscher Bauten, besonders, wenn sie im Namen der Geschichte geschieht. Es ist doch absurd, wenn Historisches im Namen der Geschichte eliminiert wird », dans Michael Sontheimer, « Interview mit Architekt Koolhaas. Es war ein Verbrechen, den Palast der Republik nicht zu retten », *Spiegel online*, 27 avril 2004, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-architekt-koolhaas-es-war-ein-verbrechen-den-palast-der-republik-nicht-zu-retten-a-296828.html> [accès vérifié en septembre 2020, comme pour toutes les URL qui suivent].

propre biographie : « Et l'idée de reconstruire le château est bien sûr un effort pour radier une époque historique – et en même temps pour dire aux Allemands de l'Est : vos vies n'ont servi à rien⁵. »

On retrouve par ailleurs dans ces tracts de très nombreuses allusions à la notion de *société civile*, par opposition aux milieux politiques dirigeants. Ainsi Karin Baumert, engagée également pour la sauvegarde du Palais, choisit de titrer son article : « Sauvez le Palais. Sauvez la société civile⁶ ». Ce raccourci suggère une adéquation directe entre le Palais et la société civile. L'idée est que ce sont des cercles dirigeants ouest-allemands, sans contact direct avec les citoyens, qui auraient pris la décision de démolir le Palais, contre l'avis des acteurs sociaux de la « société civile ». Le texte fondateur du Bündnis für den Palast souligne l'importance d'un débat politique sur l'avenir de Berlin, et indique que ce débat a pour l'instant été « étouffé dans l'œuf ».

Il est à noter que les expressions employées sont parfois extrêmement violentes. Ainsi le collectif des anciens travailleurs « pro-Palast », dans un tract du 24 janvier 2005 rédigé par R. Ellenreit et K. Wons⁷, n'hésite pas à utiliser le terme de « barbarisme culturel ». À propos des cercles dirigeants, et en particulier des hommes politiques ouest-allemands, ils dénoncent la « haine contre tout ce que la RDA a apporté⁸ », et voient dans le projet de destruction du Palais de la République un exemple concret de la « stratégie globale de délégitimation contre l'ex-RDA annoncée en 1991⁹ ». Une autre expression mérite également d'être relevée : le « vandalisme destructeur motivé par des objectifs politiques¹⁰ ». Cette expression nous place au cœur du problème : l'idée qui est souvent sous-jacente est que la nouvelle Allemagne ne pouvait définir sa nouvelle identité qu'en rasant la RDA, en venant à bout, de façon symbolique, de l'identité propre à la RDA. Sur les banderoles de certains manifestants contre la destruction du Palais, on pouvait ainsi lire : « Palais de la République, les préjugés dehors, les citoyens dedans¹¹ ». On voit, à la lecture de ces textes de nature différente (tracts, blogs, articles de presse, etc.), que l'édifice acquiert au fur et à mesure une valeur emblématique qui n'était pas du tout la sienne avant la chute du Mur : il devient l'incarnation de la société civile par opposition aux cercles dirigeants, il devient un symbole de résistance et d'affirmation d'une identité

5 « Und natürlich ist die Idee, das Schloss wiederaufzubauen, der Versuch, eine historische Epoche auszuräumen – und gleichzeitig den Menschen in Ostdeutschland zu zeigen: Eure Leben waren nutzlos », dans « Interview mit Architekt Koolhaas », 2004 (note 4).

6 « Rettet den Palast – Rettet die Zivilgesellschaft! », Karin Baumert, « Der Palast wird abgerissen. Ein Abschied? Eine kulturpolitische Betrachtung », article publié en 2005 sur le site de Bündnis für den Palast, www.palastbuenndnis.de; voir une copie sur berliner-schloss.de/die-schlossdebatte/schloss-palastdebatte/.

7 Sprecherrat der ehemaligen Mitarbeiter « pro Palast ».

8 « Hass auf alles, was die DDR hervorgebracht hat ».

9 « [...] die 1991 verkündete Delegitimierungsstrategie gegen die ehemalige DDR am konkreten Beispiel ».

10 « Der politisch motivierte Abrissvandalismus ».

11 « Palast der Republik, Vorurteile raus, Bürger rein! »

perçue comme menacée. Et cette valeur emblématique s'acquiert à travers un discours particulièrement violent, que l'on pourrait juger disproportionné au vu de la nature du monument en question. Le discours de « défense » du Palais de la République est un discours où le champ sémantique de l'opposition prend le pas sur le registre artistique et même sur celui de la mémoire.

Certains projets de cabinets d'architectes visant à redonner une nouvelle fonction au Palais de la République ont recours également à des termes très péjoratifs lorsqu'ils décrivent les intentions prêtées aux nouveaux pouvoirs dominants. L'un de ces cabinets, qui présente le concept intitulé *Palastparken*, dans le cadre du projet *Urban Catalyst* – un projet de recherche européen sur les stratégies d'utilisation des friches industrielles entre 2001 et 2003 qui est devenu ensuite une plateforme de discussion, de conférences, d'interventions publiques –, écrit par exemple : « Un démantèlement du Palais ou même une reconstruction du château serait un acte désespérément petit-bourgeois, un revanchisme néoconservateur de la pire sorte, une catastrophe politique en matière de marketing urbain arriéré¹². »

On le constate là encore : le ton est très agressif et décalé par rapport à ce qui est couramment attendu dans ce type de texte. Les enjeux en termes de monumentalité dépassent largement l'édifice lui-même. L'idée sous-jacente est ici que le débat sur le sort du Palais de la République peut être lu comme un raccourci de la façon dont a été menée l'unification nationale tout entière. On trouve cette phrase dans un autre tract : « Le Palais de la République devient ainsi un exemple très probant et visible pour tous du processus non démocratique de la réunification allemande¹³. »

Gordon Matta-Clark, un architecte de New York, a inspiré quant à lui un projet architectural nommé *Slice der Republik*¹⁴. Il s'agit de conserver le monument, mais d'en découper un morceau, en diagonale (selon l'axe formé par l'avenue Unter den Linden), que l'on déplacerait un peu plus avant sur la place. Le Palais de la République serait ainsi tranché en trois morceaux, afin de symboliser deux choses : d'une part la violence qui est faite à ce monument depuis sa fermeture en 1990, et d'autre part la partie de l'histoire allemande que l'on a cherché à nier, à découper, en envisageant la destruction du monument. L'un des messages véhiculés par ce projet est qu'il n'est pas forcément nécessaire de détruire pour faire du nouveau, une formule que l'on peut appliquer, en la trans-

12 « Ein Palastabriss oder gar ein Schlossneubau wäre ein jämmerlich kleinbürgerlicher Akt, ein neokonservativer Revanchismus übler Sorte, ein staatspolitisches Trauerspiel provinziellen Stadtmarketings », phrase utilisée dans la description du projet *Palastparken / Palace Parking* d'An Architektur, une contribution à *Abriss und dann? X Ideen für den Berliner Schlossplatz*, exposition au Palais de la République, Berlin, 16 juillet – 26 août 2005, voir www.urbancatalyst.net/xideen.php et www.urbancatalyst.net/ideenaufwurf/an_architektur.php.

13 « Der Palast der Republik wird so zum herausragenden für alle sichtbaren Beispiel für den undemokratischen Prozess der deutschen Wiedervereinigung », tract pour la défense du Palais de la République, non daté.

14 <http://subbotnik.a.tu-berlin.de/cbm/sdr/> [dernier accès : 27 avril 2004].

posant, à la nouvelle Allemagne issue de l'unification : il n'est pas nécessaire de faire table rase de l'héritage et de l'identité culturelle de la RDA pour définir une nouvelle identité culturelle commune. L'auteur revendique par ailleurs le côté radical et brutal de ce découpage, de cette soustraction d'un morceau du monument. Il s'agit pour lui de souligner son importance du point de vue de la politique urbaine mais aussi de marquer l'impossibilité de se défaire complètement d'un pan de son histoire. Enfin, l'ouverture sur l'extérieur créée par le découpage devait permettre de venir à bout du caractère très fermé du Palais de la République. On peut là encore prolonger l'interprétation et y voir une volonté de tourner la page d'un régime trop fermé. On se trouve alors face à la question récurrente de la « réformabilité » du régime du SED : pouvait-on le réformer de l'intérieur, le rendre compatible avec la démocratie, ou bien n'existait-il aucune alternative à l'unification sous l'égide de la RFA ?

Ainsi, il est possible d'interpréter le débat sur l'avenir du Palais de la République comme une métonymie du débat sur l'unification elle-même : s'il n'y a rien à faire de cet édifice, hormis le détruire, c'est pour certains une façon de laisser entendre qu'il n'y avait rien à faire de la RDA non plus. Et c'est dans cette lecture très particulière que le bâtiment acquiert son caractère de monument à part entière. Il devient d'une certaine façon le monument innocent, victime du mouvement de l'histoire. Prétendre sauver ce patrimoine architectural de la RDA, c'était donc étonnamment, dans l'esprit de ses défenseurs, une façon de reprendre la phrase de Gerard Wajcman, « Avoir un lieu, c'est avoir eu lieu » : ils craignent que, en supprimant ce symbole de la RDA, en supprimant les lieux de la RDA, on ne fasse en sorte, d'un point de vue symbolique, que la RDA n'ait pas eu lieu.

Cela s'explique par le fait que la transition vers la République fédérale a été largement interprétée comme une décision *contre* le socialisme, alors que de nombreux intellectuels est-allemands présents dans les manifestations du lundi par exemple s'étaient mobilisés contre le système du SED et non pas contre le socialisme en tant qu'idéal de vie commune. En a découlé l'idée qu'il fallait liquider cet héritage, le terme allemand *abwickeln* reflétant cette stratégie de liquidation : déboulonner la RDA pour pouvoir revenir au passé, même si ce passé, à travers le château, symbolise aussi la Prusse et le militarisme. On comprend, dès lors, que ce déboulonnage du Palais de la RDA ait pu être perçu par certains Allemands de l'Est comme une provocation. Nous avons retrouvé la trace d'une question adressée au Bundestag le 16 avril 1998, dans laquelle la députée PDS Christa Luft reprend explicitement cette étonnante ligne d'argumentation, en accusant le chancelier Helmut Kohl de vouloir « nettoyer » le centre de la nouvelle capitale de tout ce qui rappelle la RDA :

« Pourquoi la commission du budget et celle du bâtiment du Bundestag s'occupent-elles depuis des années du sort du Palais de la République, si le chancelier a déjà signé son arrêt de mort en 1995 ? [...] Une pétition de masse pour

la sauvegarde du Palais avec 82 000 signatures n'a-t-elle aucune valeur ? [...] ce qui importe pour le chancelier : le centre de Berlin doit être nettoyé de tout ce qui rappelle la RDA¹⁵. »

Un tract du 24 janvier 2005 affirme, toujours dans cette ligne d'argumentation, que la gestion de cet édifice depuis 1990 est « une humiliation collective pour la majorité de la population est-allemande¹⁶ ». Pour de nombreux citoyens de l'ex-RDA, l'unification a été vécue comme une dévalorisation brutale de leur capital socioculturel. Le risque est que, pour « devenir » est-allemands, ils n'aient plus d'autres moyens que de revenir en arrière. Ils auraient alors pour seul repère politique et social de leur autonomie ce qu'ils ont été dans le passé et qui est en train d'être effacé. On retrouve cette conviction dans cet extrait de l'un des textes accompagnant un projet architectural de reconversion du Palais de la République :

« Le démantèlement est le signal ultime, qui indique que désormais de nouveaux rapports de force sont en place, et que l'on n'est en aucun cas prêt à laisser se développer en lieu et place de la politique traditionnelle d'en haut, y compris dans le domaine de l'urbanisme et de la conception de l'espace, la moindre forme d'organisation autogérée émanant de la société, qui serait initiée par la scène culturelle et artistique¹⁷. »

Dans cet extrait, il est fait référence au mouvement *grassroot*, c'est-à-dire à toutes les formes de participation citoyenne par le bas, où les citoyens peuvent s'engager et infléchir le débat public, par opposition à ce qui vient uniquement d'en haut et est donc coupé des racines populaires, comme l'indique le terme de *Graswurzel* en allemand. L'idée qui sous-tend cette prise de position est que la nouvelle Allemagne unifiée serait celle qui confisque le débat public, qui met à mal toutes les formes d'expression populaire en imposant, par le biais du démantèlement du Palais de la République, une vision unique de l'histoire du socialisme.

15 « Wozu sind Haushalts- und Bauausschuß des Deutschen Bundestages seit Jahren und immer noch mit dem Schicksal des Palastes der Republik befaßt, wenn der Kanzler [...] bereits 1995 das Todesurteil gefällt hat? [...] Was ist eine Massenpetition mit 82 000 Unterschriften für den Erhalt des Palastes wert? [...] worum es dem Kanzler geht: die Mitte Berlins soll gesäubert werden von allem, was an die DDR erinnert », Christa Luft, membre du groupe parlementaire PDS au Bundestag, *Kleine Anfrage im Bundestag vom 16.4.98*, voir Archiv Demokratischer Sozialismus (ADS) bei der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Bestand Dr. Christa Luft, Findbuch Nr. 8, Luft 009, 2000-IX-22.

16 « Der politische Umgang mit diesem Haus seit 1990 ist eine Beleidigung der Mehrheit der ostdeutschen Bevölkerung. »

17 « Der Abriss ist das Signal schlechthin, dass jetzt neue Verhältnisse herrschen, [...], und dass man keinesfalls gewillt ist, irgendeine Art von Graswurzelselfstorganisation, die aus der [...] Kunst- und Kulturszene angeregt wird, an die Stelle der gewohnten Machtpolitik von oben auch im Bereich der Raumgestaltung und Stadtplanung treten zu lassen », Dirk Baecker, « Der Abriss des Palastes der Republik aus soziologisch-systemtheoretischer Sicht », dans Joachim Fischer et Heike Delitz (éd.), *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Bielefeld, 2009.

C'est peut-être aussi un des sens de la mise en garde de Rita Süßmuth en tant que présidente du Bundestag : « Nous devons prendre au sérieux les souvenirs que les habitants de Berlin-Est associent au Palais de la République¹⁸. » Paradoxalement, ces souvenirs sont liés à l'utilisation artistique, davantage que politique, du monument du temps de la RDA. Ainsi, le Palais abritait un foyer d'artistes où travaillaient plusieurs peintres sur le thème *Wenn Kommunisten träumen*, « Lorsque les communistes rêvent », en référence à l'interrogation célèbre de Lénine sur la possibilité de rêver pour un communiste. Ce titre n'a évidemment pas été choisi au hasard, pas plus que celui des œuvres produites dans ce cadre. Werner Tübke a peint en 1975 une série de cinq toiles intitulée *Mensch – Maß aller Dinge*, « L'homme, mesure de toutes choses », Willi Sitte a peint *Die rote Fahne*, « Le drapeau rouge », Lothar Zitzmann *Weltjugendlid*, « Chant à la jeunesse du monde », ou encore Arno Mohr a peint *Forscht, bis Ihr wißt*, « Cherchez, jusqu'à ce que vous sachiez ». Tous ces titres sont intéressants car ils soulignent l'*utopie* qui sous-tend le projet socialiste, par opposition au système tel qu'il existait, et l'on retrouve dans cette idée d'utopie la notion d'absence de lieu.

C'est également la thématique de la perte des utopies, politiques et privées, qui est au centre de l'opéra *NACHT* de Georg Friedrich Hass, qui devait être joué en mai et juin 2003 au Palais de la République. Le compositeur est parti de textes de Hölderlin sur l'identité et la mémoire, dont le point commun est de traiter de la perte des utopies qui engendre la perte de l'espoir. Le directeur artistique de l'Opéra Unter den Linden de Berlin, Jörg Weisbrodt, qui devait assurer la mise en scène de cette pièce au Palais de la République¹⁹, cite dans un article consacré à cet opéra un parallèle explicite établi par Georg Friedrich Hass entre la Révolution française et la révolution sociale que la RDA devait apporter :

« Je vois un parallèle très net entre la déception – presque incompréhensible pour nous aujourd'hui – qu'a dû apporter jadis aux intellectuels la mise en œuvre de la Révolution française et la déception relative aux nombreuses utopies, qui, dès qu'elles ont été (en apparence ?) réalisées, ont produit l'inverse de ce à quoi l'on s'attendait²⁰. »

Cet opéra n'avait pas été choisi par hasard. L'idée était de mettre en scène, dans le lieu qui incarnait désormais mieux que nul autre l'utopie socialiste, les consé-

18 « Wir müssen die Erinnerungen, die Menschen aus Ostberlin mit dem Palast der Republik verbinden, ernst nehmen », Rita Süßmuth, présidente du Bundestag (CDU), voir page Internet du Verein zur Erhaltung des Palastes der Republik e.V., www.pdr.kultur-netz.de/verein_index.html [dernier accès : 27 avril 2004].

19 Le projet a finalement été abandonné en dépit de la subvention accordée par le fonds culturel de la capitale, *Hauptstadtkulturfonds*.

20 « Ich sehe eine deutliche Parallele zwischen der – für uns heute kaum nachvollziehbaren – Enttäuschung, die die Realisierung der französischen Revolution für die Intellektuellen damals haben muss, und unserer Enttäuschung über die vielen Utopien, die sobald sie (scheinbar?) verwirklicht wurden, das Gegenteil von dem bewirkt haben, was wir von ihnen erwartet hatten », Jörg Weisbrodt, « Nacht im Palast », dans Deuffhard, 2006 (note 1), p. 36.

quences de la perte des utopies privées et publiques, le désespoir et l'absence de repères qui en découlent. Dans le même mouvement, il s'agissait aussi de montrer que ces utopies étaient bien des utopies, et que leur réalisation concrète représentait nécessairement, par définition, une déception. Il n'y avait pas de *lieu* possible pour les réaliser, pour qu'elles deviennent autre chose qu'une construction imaginaire.

Deux mémoires collectives antagonistes : les différentes utilisations artistiques du monument avant sa destruction

Ainsi, on peut affirmer que le débat sur l'avenir du Palais de la République est un révélateur de l'affrontement entre deux mémoires collectives largement antagonistes : d'un côté l'effort des Allemands de l'Est pour résister à ce qu'ils perçoivent – au moins en partie – comme une forme d'alphabétisation culturelle venue de l'extérieur et de l'autre, une interprétation de l'unification comme une décision orientée contre le socialisme en tant que tel. Un article paru dans une revue critique espagnole tend même à radicaliser le débat, en voyant dans le déboulonnage du Palais de la République une nouvelle manifestation de la lutte des classes entre *Ossis* et *Wessis*²¹. L'auteur établit un parallèle entre la destruction du Palais de la République à Berlin et celle de la colonne Vendôme à Paris en 1871. Le centre de Berlin serait en train d'être redessiné, reconfiguré par les nouveaux pouvoirs politiques de l'Allemagne unifiée, et dans ce contexte, le déboulonnage du Palais de la République serait à analyser comme un élément d'une lutte des classes entre citoyens est-allemands et élites politiques ou économiques ouest-allemandes, dont l'enjeu serait finalement la construction symbolique du nouvel État. Le Palais était d'ailleurs parfois appelé « Boulet de la République », sur la base du jeu de mots en allemand autour de *Palast der Republik* et *Ballast der Republik*. Et cela montre bien le caractère encombrant du symbole véhiculé par cet édifice dans le cadre de la construction symbolique de la nouvelle Allemagne.

Claire Colomb considère ainsi que ce qui domine dans le discours sur la reconstruction du château est une vision spécifique de la « justice historique », de l'identité nationale et de la mémoire collective²². Les premières propositions architecturales pour cette reconstruction du château en lieu et place du Palais de la République ont été présentées en mai 1991 dans une galerie artistique berlinoise sous le titre « De la restitution de l'espace urbain et du château²³ ».

21 José María Durán, « El déboulonnage del “Palast der Republik”: ideología, iconoclasia moderna y la “Wunderkammer” capitalista en Berlín », dans *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 18, 2008, p. 3-24.

22 « Eine spezifische Vision historischer Gerechtigkeit, nationaler Identität und eines Kollektivgedächtnisses », Claire Colomb, « Revanchistische Stadtplanung und burdened landscapes im neuen Berlin », dans Deuffhard, 2006 (note 1), p. 143.

23 Thomas Beutelschmidt et Julia Novak, *Ein Palast und seine Republik*, Berlin, 2001, p. 237.

Claire Colomb souligne le sens du mot « restitution », qui fait référence selon elle à un « acte légitime de justice historique », comme les restitutions de biens confisqués par le SED par exemple, et en conclut que le projet de reconstruire le château est une forme de revanche symbolique sur le régime du SED : « De nombreux hommes politiques ouest-allemands veulent effacer du paysage urbain toutes les traces de la période de la RDA, qui représentent des symboles indésirables d'un "écart" dans l'histoire de l'après-guerre en Allemagne²⁴. »

Le Palais de la République a donc commencé à devenir un monument au sens fort du terme à partir du moment où la question de son éventuelle destruction a été posée, et dans une lecture de cette destruction comme une revanche symbolique : le déboulonnage du Palais de la République reposerait sur une volonté de désigner la RDA comme un *écart* temporaire dans une continuité historique incarnée par la seule RFA. Ce monument est alors devenu un symbole des « expériences culturelles perdues, dénigrées ou ignorées de toute une génération d'Allemands de l'Est²⁵ ». William Neill propose quant à lui de distinguer l'héritage du national-socialisme de celui du communisme, en mettant en évidence la reconnaissance du national-socialisme comme fait historique dans ce qu'il nomme « city of remorse » par opposition à l'effacement des traces du communisme dans la « city of victors »²⁶. On retrouve cette même idée sous une autre formulation dans l'ouvrage de Hanno Rauterberg : « La destruction a fait du Palais de la République un martyr, un symbole de la politique de mise à l'écart de l'histoire par la RFA²⁷. »

Pendant l'hiver 2000, deux artistes ont installé une œuvre d'art éphémère devant le Palais de la République – deux machines à laver – et ont invité les Berlinoises à venir laver leur linge chaque samedi en utilisant ces machines, en se débarrassant ainsi de leur linge sale dans l'espace public²⁸. Ce happening était conçu comme une métaphore du processus par lequel la nouvelle Allemagne issue de l'unification nettoie son histoire de tous les souvenirs qu'elle juge encombrants. Un tel type d'action artistique devait contribuer à ancrer la monumentalité du Palais de la République dans une volonté de faire reconnaître une histoire que l'on juge dénigrée, mise à l'écart.

Dans un autre contexte, la pièce de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, a été mise en scène par Frank Castorf et jouée devant ce monument juste avant sa destruction. La scène, de 50 mètres de long, était constituée par la façade du Palais, qui

24 « Viele westdeutsche Politiker wollen die Auslöschung aller Zeichen der DDR-Ära aus der städtischen Landschaft, die unerwünschte Symbole einer „Abweichung“ in der Nachkriegsgeschichte Deutschlands repräsentieren », Claire Colomb, dans *id.*, 2006 (note 22), p. 144.

25 « Der Palast wurde [...] zu einem Symbol der verlorenen, verunglimpften oder ignorierten kulturellen Erfahrungen einer Generation von Ostdeutschen », Claire Colomb, *ibid.*, p. 145.

26 William Neill, *Urban Planning and Cultural Identity*, Londres/New York, 2004.

27 « Ein Sofortabriss machte den Palast zum Märtyrer, zu einem Symbol für die Geschichtsentsorgungspolitik der BRD », Hanno Rauterberg, « Rettet den Palast der Republik! », dans *Die Zeit*, 19 août 2004.

28 Régine Robin, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, 2001, p. 143-146.

n'avait pas été nettoyée depuis la chute du Mur et servait de décor à ce spectacle de cinq heures trente. Frank Castorf travaille dans la tradition du théâtre politique d'Erwin Piscator. Il a longtemps lutté pour la conservation du Palais de la République, défendant l'idée que les symboles peuvent être réutilisés, redéployés. Et cette mise en scène, qui a par ailleurs été très applaudie, devait permettre d'illustrer concrètement cette idée. La conviction sous-jacente est que l'héritage de la RDA aurait dû, au moins en partie, être redéployé au sein de l'Allemagne unifiée, trouver de nouvelles formulations, permettre des expérimentations nouvelles au lieu d'être détruit, à l'image du Palais. Il s'agit là d'une occasion que la nouvelle Allemagne n'a selon lui pas su saisir. C'est la raison pour laquelle Castorf a voulu réutiliser la façade du Palais, la contraindre à se plier à un usage inédit en tant que scène de théâtre.

D'une façon générale, de nombreuses réalisations artistiques étaient fondées sur l'idée que, si le projet de maison de la culture adressée aux classes populaires qui sous-tendait le Palais de la République avait clairement été instrumentalisé par le SED, il n'en demeurait pas moins une idée pertinente pour la société allemande de l'après 1990. La volonté de permettre aux classes ouvrières de pratiquer une activité culturelle, la notion de démocratisation de l'accès à la culture, de lutte contre la répartition socialement déterminée des pratiques artistiques, tous ces éléments avaient constitué la base de la construction du Palais – au moins sur le plan théorique – et certains voulaient montrer, en défendant le monument, que ceux-ci n'avaient pas perdu leur légitimité. C'est le cas de l'initiative citoyenne VOLKSPALAST qui a mis en place une série d'événements artistiques, sous le concept « 1000 Tage ZwischenPalastNutzung » : le Palais devait être utilisé pendant mille jours, où chaque jour un événement aurait lieu, avec mille idées mises en œuvre et mille invités au total. Ce programme a effectivement été réalisé entre 2003 et 2006 sur la base de règles très précises : tous les cinq jours, le Palais pouvait librement être utilisé à des fins notamment de publicité par les sponsors privés, qui ont largement contribué au financement du projet. En revanche, ces derniers ne devaient exercer aucune influence sur la nature du programme culturel. Des artistes célèbres ont ainsi investi les salles du Palais (par exemple Sasha Waltz dans un projet nommé *Dialogue 04*, un dialogue entre la danse, le théâtre, la musique et l'architecture), aux côtés d'artistes moins connus : citons à titre d'exemple le projet *Singing! Immateriell Arbeiten* qui réunissait chanteurs et comédiens autour du thème du travail et de son utilité sociale : « Il s'agit d'interroger la place du travail dans notre société en partant de chants ouvriers dans le lieu historique du Palais de la République. Que peut nous apprendre aujourd'hui le chant populaire sur les valeurs et le sens du travail²⁹ ? » L'ensemble des projets

29 « Der Stellenwert von Arbeit soll anhand überlieferter Arbeiterlieder am historische aufgeladenen Ort des Palasts der Republik überprüft werden. Was kann uns heute das Arbeiterlied über die Werte und die Bedeutung von Arbeit vermitteln? », dans Deuffhard, 2006 (note 1), p. 114.

conçus par VOLKSPALAST est décrit dans un ouvrage : *VOLKSPALAST, zwischen Aktivismus und Kunst*³⁰. Le mot « activisme » n'est évidemment pas utilisé par hasard. L'objectif de cette initiative était d'utiliser au maximum le Palais de la République, même si le principe de sa destruction ne pouvait plus être remis en cause. Il fallait, par la création d'une multitude d'événements culturels en son sein, montrer que certaines valeurs fondatrices n'avaient pas perdu leur pertinence.

Dans la même optique, le projet des cabinets Peanutz-Architekten et Raumlabor Berlin nommé *Fassadenrepublik* était construit sur l'idée de transformer le monument de l'intérieur. Toute la surface du sol était recouverte d'eau et plusieurs façades amovibles représentaient une infinité de monuments possibles : le visiteur en bottes de caoutchouc suivi d'un guide devait choisir d'agencer ces façades comme bon lui semblait et d'en supprimer certaines s'il le souhaitait. Il s'agit bien évidemment là encore d'une allusion au fait qu'un monument peut évoluer, se prêter à plusieurs formulations et en même temps d'une référence à la nécessité de prendre en compte la participation des citoyens. En somme, ces différentes utilisations artistiques du monument se résument dans l'expression utilisée par Dirk Baecker : « *eine im Palast der Republik verkörperte Gemeinschaftsauffassung* », c'est-à-dire une conception de la communauté, d'un mode d'être ensemble « incarné » par le Palais de la République. Le Palais de la République est perçu par ses défenseurs comme un monument qui incarne un système de société, qui lui donne corps.

Utopie socialiste et absence de lieu

Si l'on suit ce regard sur le Palais de la République comme une métonymie d'un mode d'être ensemble, on comprend clairement les enjeux politiques du débat autour du déboulonnage, et le fait que ce débat dépasse le cadre de l'affrontement entre deux mémoires :

« Quiconque prend position sur le démantèlement du Palais de la République doit prendre position sur le socialisme. Et c'est seulement dans le contexte des différentes modalités discursives d'évaluation du socialisme que l'on peut comprendre ce démantèlement³¹. »

L'affrontement est à nouveau vécu en termes de revanche (contre les communistes qui ont détruit le château, puis contre le système ouest-allemand qui

³⁰ Deuffhard, 2006 (note 1).

³¹ « Zum Sozialismus muss jeder Stellung nehmen, der im Streit um den Abriss des Palast der Republik Stellung nimmt. Und nur im Kontext der verschiedenen diskursiven Möglichkeiten der Bewertung des Sozialismus ist der Abriss zu verstehen », Dirk Baecker, dans *id.*, 2009 (note 17), p. 29.

détruit le Palais de la République). C'est la raison pour laquelle un cabinet d'architectes portugais de Porto a proposé d'appliquer au Palais de la République le principe de ce qu'ils appellent l'« architecture lente », probablement sur le modèle du *slow food* :

« Nous proposons une solution banale, dépourvue d'idées nouvelles ou d'images fortes, une stratégie des petits pas, l'architecture lente. Il existe au centre de Berlin un cercle vicieux de violence symbolique, dont on ne peut sortir qu'en mettant fin aux destructions³². »

Leur proposition est de conserver le Palast der Republik tout en reconstituant quand même le château à côté, afin de sortir de l'affrontement et de juxtaposer plusieurs époques historiques, pour s'extraire du « cercle vicieux de violence symbolique ». On pourrait objecter que le face-à-face des deux monuments, et donc des deux symboles, ne serait en lui-même pas totalement dépourvu de violence symbolique. Mais l'idée de cette architecture lente dont aurait besoin le Berlin de l'après-unification est intéressante. On la retrouve, sous une tout autre formulation, dans un débat public au sujet de l'avenir du Palais de la République organisé par une plateforme de jeunes architectes, Plattform Nachwuchsarchitekten³³. L'architecte Karl Ganser, un spécialiste des friches industrielles, a mis en garde lors de ce débat contre ce qu'il nomme l'« *Abriss auf Vorrat* », c'est-à-dire un démantèlement en réserve, en stock, avant de savoir véritablement ce que l'on va faire après. Il dénonce par le biais de cette expression le risque de fuite en avant.

Or, là encore, une mise en abyme est possible. Ce processus caractérise le processus d'unification allemande tout entier : on a choisi de réunifier très rapidement car le temps pressait, sans toujours prendre la mesure de ce que cela impliquait. Un *Abriss auf Vorrat* serait donc un démantèlement trop rapide, à courte vue, sans prendre le temps de laisser le monument trouver sa nouvelle place. Les organisateurs ont, dans le sillage de ces réflexions, proposé d'utiliser l'argent qui était destiné à être dépensé pour détruire le monument, afin de créer une fondation citoyenne pour le Palais de la République, Bürgerstiftung für den Palast der Republik, sur le modèle de la Stiftung für Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur qui existe en Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Cette fondation a pour slogan : « Alles stehen lassen und der Entwicklung Zeit geben »,

32 « Wir schlagen eine banale Lösung vor, ohne neue Ideen oder starke Bilder, eine Strategie der kleinen Schritte, langsame Architektur. Im Zentrum Berlins existiert ein Teufelskreis symbolischer Gewalt, der nur durchbrochen werden kann, wenn die Zerstörungen enden », description du projet *Slow Architecture / Langsame Architektur* d'ANC Arquitectos avec Christian Gänshirt, une contribution à *Abriss und dann? X Ideen für den Berliner Schlossplatz*, 2005 (note 12), www.urbancatalyst.net/ideenaufwurf/anc_arquitectos.

33 Nikolaus Bernau, *Stark im Glauben, arm an Fakten. Eine Debatte um den Palast der Republik*, dans *Berliner Zeitung*, 18 juillet 2005.

«ne rien détruire et donner du temps aux évolutions», ce qui est le contraire de *l'Abriss auf Vorrat*. Cela nous a semblé intéressant, car les cas où les défenseurs du Palais de la République font appel à des autorités comme des historiens de l'art ou des architectes de renom sont très rares. Deux des exceptions à ce constat concernent cet architecte, Karl Ganser, qui voit dans le déboulonnage une fuite en avant irréfléchie, et le projet architectural portugais qui plaide pour une architecture lente. Tout se passe donc comme si les défenseurs du Palais de la République luttent aussi, à travers la défense du monument, pour une gestion plus lente, plus réfléchie, de la transition. La précipitation avec laquelle on a agi dans de nombreux domaines serait à l'origine de nombreuses occasions manquées, et donc d'un déficit de prise en compte de ce que l'ex-RDA avait à apporter. On le voit, ces convictions montrent, là encore, que le débat sur l'avenir du Palais de la République est une *métonymie* du débat sur les modalités de l'unification elle-même. On peut lire, en creux, un discours sur l'unification, dans une très grande partie des prises de position des défenseurs de ce monument.

Cela explique aussi pourquoi les projets de transformation du site mis en avant par *Urban Catalyst*, le projet européen sur l'utilisation des friches industrielles, se retrouvent, à quelques exceptions près, sur l'idée d'inventer une nouvelle narrativité commune, une nouvelle mise en récit de l'histoire allemande qui permettrait de dépasser l'alternative Palais de la République / château. Citons deux exemples ici : le projet de Michael Zinganel, Michael Hieslmair et Hans H. Albers qui s'intitule *Playing Lost Nations (Monument der Behaglichkeit)* (ill. 2) et propose de disposer un parcours de minigolf où chaque étape refléterait un monument symbolisant une étape de l'histoire allemande, le joueur devant passer avec sa balle dans tous les monuments successivement, donc passer par toutes les étapes de l'histoire, ce qui revient à tenter d'inventer une nouvelle forme de mise en récit de l'histoire par les monuments. On peut rapprocher ce projet de celui du cabinet berlinois Raumlabor nommé *Bergglück*, qui propose de placer une succession de montagnes de pierres en lieu et place du Palais (ill. 3)³⁴. Dans leurs pages de présentation du concept, les architectes expliquent qu'il sera impossible de traverser facilement ce champ de montagnes à pied et qu'il deviendra donc un lieu de mythes, de légendes urbaines, que cet endroit favorisera le développement d'un nouvel imaginaire collectif des Allemands. Là encore, on peut voir dans ce projet un effort pour sortir de l'affrontement symbolique entre l'héritage de la RDA et le retour à la tradition prussienne, en mettant en avant un nouvel imaginaire allemand commun.

34 Le financement devait se faire grâce aux citoyens qui auraient eu la possibilité d'acheter une montagne en pierre naturelle plus ou moins grande et donc plus ou moins chère dont ils seraient devenus les propriétaires.



2 Michael Zinganel, Michael Hieslmair et Hans H. Albers, *Playing Lost Nations* (*Monument der Behaglichkeit*), une contribution à l'exposition *Abriss und dann? X Ideen für den Berliner Schlossplatz*, Berlin, Palast der Republik, 2005, organisée dans le cadre du projet *Urban Catalyst*, www.urbancatalyst.net/ideenaufwurf/zinganel



3 Raumlabor (Markus Bader, Benjamin Foerster-Baldenius, David Lorenzo Cardenas, Tilli Sträß), *Bergglück*, une contribution à l'exposition *Abriss und dann? X Ideen für den Berliner Schlossplatz*, Berlin, Palast der Republik, 2005, organisée dans le cadre du projet *Urban Catalyst*, www.urbancatalyst.net/ideenaufruf/raumlabor2

Conclusion

Le mot de monument vient du latin *monumentum*, de *moneo*, « se remémorer ». Dans le cas du Palais de la République, nous avons pu constater que, de façon surprenante, le registre de la mémoire est pourtant peu présent dans les différents documents qui visent à empêcher le déboulonnage du monument. Le registre principal est celui de l'opposition au système ouest-allemand dominant, avec une violence parfois très grande dans les propos, qui reflète des enjeux dépassant largement la sauvegarde du monument en lui-même. La monumentalité de l'édifice est précisément à chercher dans cette caractéristique :

il est perçu par une partie de la population comme étant synonyme de société civile : sauver le Palais de la République, c'est sauver la société civile, défendre le *Graswurzel* contre le pouvoir d'en haut. Dans cette optique, le déboulonnage a pu apparaître comme un symbole du déficit démocratique qui aurait caractérisé selon certains l'unification du pays.

Et plus encore, ce bâtiment a fini par être perçu comme un édifice qui incarne un projet de société, ce qui en fait un monument véritablement à part en Allemagne. Le Palais de la République a commencé bien après la fin de la RDA à personnifier l'utopie, le rêve communiste et l'espoir d'élaboration d'une alternative au système ouest-allemand, ce qui est assez étrange pour un bâtiment qui était pourtant du temps de la RDA le siège du Parlement, et donc un symbole du pouvoir du SED. Il a incarné par la suite la résistance face aux tentatives pour faire table rase du passé, pour éliminer tout ce qui, au sein de la nouvelle capitale de l'Allemagne unifiée, rappelle la RDA.

Cela doit être remis dans le contexte plus général du débat autour des différentes formulations de la question nationale en Allemagne. Pour de nombreux représentants de la gauche intellectuelle, l'ouverture de la RFA sur l'Occident comme alternative à la réunification se fondait sur *le caractère exceptionnel du génocide* commis par le régime national-socialiste, et donc sur l'idée qu'Auschwitz ordonnait pour toujours une nouvelle approche de la question nationale. Dès 1990, de nombreux représentants de la gauche allemande ont ainsi mis en garde contre le risque de divorce entre la question nationale et les valeurs républicaines. Il existait en effet une forme d'adhésion à la RDA indissociable de ce passé allemand. Le corollaire est que l'unification a été perçue comme un processus ambivalent par de nombreux intellectuels, notamment est-allemands. Et l'on retrouve, nous semble-t-il, des traces de cette position dans le débat sur le Palais de la République.

Alors que, avant la division de l'Allemagne, plusieurs tendances artistiques se partageaient l'espace culturel sans que personne songe à établir une quelconque forme de hiérarchie entre elles, chaque tradition culturelle allemande a été définie et parfois perçue par les citoyens pendant la division comme l'expression d'une *Weltanschauung*, d'une vision du monde particulière, en concurrence avec l'autre. Ce discours maintenu en RDA pendant quarante ans peut expliquer – au moins en partie – pourquoi le débat sur le déboulonnage du Palais de la République a été si souvent formulé en termes de revanche, ce qui a compromis les chances d'élaborer une alternative crédible au débat bipolaire entre le Palais et le château. Entre le 26 janvier et le 10 mai 2005, l'artiste norvégien Lars Ramberg a installé sur le toit du Palais de la République les lettres du mot *Zweifel* (doute en allemand) en néon de plus de six mètres de haut. Cette décision peut se lire comme une volonté de questionner la perte de l'utopie qu'a incarnée ce monument en particulier à partir du moment où il a été question de le détruire. Grâce à un sponsor privé, la firme norvégienne Hydro, l'artiste a voulu transformer le Palais de la République en un « monument à la gloire de quinze années de

doute en Allemagne³⁵ ». En matière de gestion de l'héritage de la RDA, il aurait en effet peut-être été utile de prendre davantage le temps de douter, de donner du temps à la monumentalité de l'édifice sur le modèle de « l'architecture lente » que nous avons évoquée, plutôt que de prendre le risque de suggérer que l'on voulait effacer la RDA³⁶.

35 Voir Amelie Deuffhard et Philipp Oswalt, « The Making of Volkspalast », dans Deuffhard, 2006 (note 1), p. 41-50.

36 Pour l'élaboration de cet article, nous nous sommes appuyée en outre sur la sélection bibliographique suivante : Wilhelm von Boddien et Helmut Engel (éd.), *Die Berliner Schlossdebatte. Pro und Contra*, Berlin, 2000 ; Bruno Flierl, « Zwischen DDR-Moderne und Planwerk-Inszenierungen in Berlin-Mitte », dans Hans Stimmann (éd.), *Von der Architektur- zur Stadtdebatte. Die Diskussion um das Planwerk Innenstadt*, Berlin, 2001 ; Simone Hain, Michael Schroedter et Stephan Stroux, *Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR*, Berlin, 1996 ; Anna-Inès Hennet, *Die Berliner Schlossdebatte im Spiegel der Presse*, Berlin, 2005 ; Andreas Hoffmann, *Verschwundene Orte. Prominente Abrisse in Berlin*, Berlin, 1997 ; Moritz Holfelder, *Palast der Republik. Aufstieg und Fall eines symbolischen Gebäudes*, Berlin, 2008 ; Uwe Rada, *Hauptstadt der Verdrängung. Berliner Zukunft zwischen Kiez und Metropole*, Berlin, 1997 ; Alice Rouyer, « Berlin ou l'ambition métropolitaine : nostalgie ou renaissance de la Weltstadt ? », dans Paul Claval et André-Louis Sanguin (éd.), *Métropolisation et politique*, Paris, 1997 ; Alexander Schug (éd.), *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*, Berlin, 2007 ; Internationale Expertenkommission Historische Mitte, *Abschlussbericht*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin, 2002.

IV

Le monument à l'épreuve de l'art

Introduction. Aux limites de la monumentalité

Andrea Pinotti

La pensée contemporaine, on le sait, a fourni des efforts considérables pour distinguer, parmi les objets sensibles, la classe particulière des objets artistiques. Tant dans la tradition analytique que dans la tradition dite continentale, on a essayé d'explorer les raisons qui font d'une chose produite, d'un artefact (manufacturé aussi bien que réalisé mécaniquement), une œuvre d'art. On les a cherchées dans l'objet même (comme propriétés appartenant à la chose, enracinées dans son unité formelle et matérielle), dans le sujet (qu'il soit producteur ou récepteur) avec ses attitudes et intentionnalités, dans une corrélation particulière objet-sujet, dans les cadres institutionnels qui accueillent cette corrélation et la rendent possible (dispositifs sociaux, musées et galeries, discours critiques sur l'art, formes culturelles de pré-compréhension). Ces efforts titanesques se poursuivent toujours actuellement et, malgré les argumentations très subtiles développées tout au long de ces années, ils semblent encore dominés par une dialectique qu'on pourrait identifier à deux pôles portant les noms propres de Marcel Duchamp et de Robert Morris. En 1917, en choisissant un urinoir industriel en porcelaine parmi les articles sanitaires d'un magasin new-yorkais de la société J. L. Mott Iron Works, et en le transformant en une sculpture, *Fountain*, Duchamp montre la possibilité de métamorphoser le statut d'un objet de simple artefact en œuvre d'art grâce à un pur acte décisionnel de l'artiste. En 1963, Morris signe devant un notaire le *Statement of Esthetic Withdrawal*, une rétractation esthétique aux fins de vider son œuvre *Litanies* (une sculpture commandée par l'architecte Philip Johnson, mais non payée) de toute valeur artistique, en la faisant ainsi retomber dans le domaine des simples choses artificielles, comme pièce de métal. Par la suite, Johnson achètera et la sculpture et le document notarial, acceptant les deux objets comme œuvres d'art (donc une retransformation), et les donnera en tant que telles au MoMA.

Ces deux opérations spéculaires – transformer un artefact en œuvre, transformer une œuvre en artefact – circonscrivent emblématiquement le périmètre de la réflexion contemporaine sur le caractère artistique d'une chose par rapport à une puissante intentionnalité subjective de son producteur et à une corrélatrice disposition du public, des critiques et des institutions à correspondre à ses décisions et à les ratifier dans une relation de codétermination.

Pourquoi aborder cette question en introduisant une section de ce volume dédiée au monument à l'épreuve de l'art? Parce que, comme le montre bien

Gabi Dolff-Bonekämper dans sa contribution sur la notion rieglienne de valeur monumentale et ses enjeux contemporains, un phénomène analogue s'observe dans le domaine de la monumentalité : des artefacts qui n'avaient pas été réalisés comme monuments peuvent le devenir à un moment donné de leur histoire (*ungewollte*, non voulus, selon la terminologie rieglienne) et, *vice versa*, des monuments qui avaient été intentionnellement érigés comme tels (*gewollte*, voulus) peuvent retomber dans une condition non monumentale. On peut imaginer aussi qu'un objet puisse en même temps activer ou désactiver un sens monumental pour l'une ou l'autre communauté.

Certes, phénomène « analogue » ne signifie pas « identique » : pour ce qui concerne les subjectivités impliquées dans ces processus métamorphiques, s'il est vrai que déjà dans le domaine artistique on doit tenir compte d'une multi-auctorialité (l'artiste, le public, les critiques, les institutions...), c'est d'autant plus vrai dans le domaine monumental, où les intentionnalités concernent dans la quasi-totalité des cas des subjectivités collectives, des communautés, des entités sociales, identifiées par des catalyseurs religieux, politiques, idéologiques, culturels, etc. Une telle pluralité peut bien comporter une complication temporelle du processus métamorphique évoqué ci-dessus : un artefact peut être monument durant un certain temps de son existence et, avant ou après, ne pas l'être (ne l'être pas encore, ne l'être plus) ; il peut aussi être et ne pas être monument au même moment pour des communautés différentes.

Mais que se passe-t-il avec l'artefact quand il n'est pas encore – ou n'est plus – monument, tout en restant ce qu'il est d'un point de vue formel et matériel ? D'où vient-il avant d'être monument, où va-t-il après ? Si l'on se limite au règne des artefacts (Riegl, on le sait, avait aussi réfléchi à la notion de monument naturel), on peut imaginer deux possibilités : l'avant et l'après du monument relèvent des simples artefacts, ou bien des artefacts artistiques. Concentrons-nous sur la seconde possibilité, celle qui intéresse notre section. Le statut d'objet artistique pourrait-il représenter l'avant ou l'après d'un monument, ou bien peut-on aussi admettre une condition de simultanéité – un artefact qui serait donc en même temps et monument et œuvre d'art ? Comme de nombreux artistes ont réalisé des monuments (voulus ou non voulus), il semblerait raisonnable d'accepter une telle hypothèse ; mais, dans le cas où le monument est en même temps aussi une œuvre d'art, de quelle espèce d'œuvre s'agit-il ? Sculpture ? Architecture ? Art dit public ? (Cette dernière notion étant plutôt problématique, au moins d'un point de vue phénoménologique : en effet, chaque œuvre d'art est publique dans le sens où elle est offerte à une appréhension intersubjective, à la différence d'une fantaisie, qui est irrémédiablement renfermée dans l'imagination individuelle.)

La monumentalité comme valeur pour ainsi dire adjointe aux valeurs artistiques et esthétiques de l'œuvre contribue à problématiser la taxonomie traditionnelle des arts visuels, par ailleurs remise si fréquemment en question au *xx^e* siècle à partir du travail d'hybridation de médias différents promu par les

avant-gardes. Mais comment comprendre une telle « adjonction » de monumentalité ? Serait-elle une intégration capable de renforcer les valeurs artistiques et esthétiques, ou pourrait-elle éventuellement entrer en compétition avec celles-ci, et perturber plutôt que faciliter leur appréhension ? De plus, un artiste reconnu comme tel et appartenant au canon pourrait-il réaliser un monument qui ne soit pas une œuvre d'art ? Ou l'artefact monumental est-il forcément artistique s'il est créé de main d'artiste ? Que se passe-t-il si l'artiste réalise une œuvre d'art que tout le monde saisit comme monument excepté lui-même ? Que dit-on lorsqu'on qualifie une œuvre de « monumentale » (la *Recherche* de Marcel Proust, par exemple, ou *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner) ? S'agit-il d'une simple question d'échelle et de proportions, ou des implications liées au *monere* du *monumentum* entrent-elles aussi en jeu ?

On pourrait continuer avec les questions, et l'on voit bien qu'elles sont plus nombreuses que les réponses, lorsque caractère artistique et caractère monumental interagissent l'un avec l'autre. Et l'une des principales raisons pour lesquelles la liste des questions pourrait se poursuivre, c'est qu'on ne possède une définition unanimement partagée ni de l'un ni de l'autre. On l'a déjà souligné pour ce qui concerne le caractère artistique ; on pourrait le répéter ici pour ce qui concerne la monumentalité. La prise de conscience d'une telle lacune catégorielle a été favorisée par un phénomène pour ainsi dire « négatif », dans le sens où il se structure autour d'une négation : le courant dit de l'anti-monumentalité ou de la contre-monumentalité qui, à partir des années 1970 (voir, par exemple, le concept de *nonument* élaboré par Gordon Matta-Clark), a marqué et ne cesse de marquer tant de réalisations monumentales. Ces pratiques étaient (et sont) *anti* et *contre*, mais la monumentalité par rapport à laquelle elles se déterminent est bien loin de reposer sur une idée claire et distincte. En conséquence, et faute d'une théorie générale du monument qui soit capable de décrire précisément les propriétés eidétiques du « monument », du « mémorial », du « lieu de mémoire » (ou, si l'on se réfère au vocabulaire allemand, du *Denkmal*, du *Mahnmal*, de la *Gedenkstätte*, de l'*Ehrenmal*, du *Monument*), on finit par accepter plus ou moins subrepticement une définition *folk* du monument qui nous vient du langage ordinaire : un objet qui est de grandes dimensions, réalisé en matériaux nobles et durables, qui se dresse pour obtenir un maximum de visibilité par rapport à son environnement, qui garde la mémoire d'une ou de plusieurs personnes ou d'un événement du passé particulièrement significatifs pour l'identité d'une communauté, et qui parfois lance un avertissement éthique au présent quant à son futur. Et si l'on pratique un exercice anti- ou contre-monumental, on va contester un ou plusieurs de ces éléments, en réalisant des artefacts qui se plongent dans le terrain au lieu de se dresser, ou qui sont transitoires au lieu d'être permanents, ou bien invisibles au lieu d'être sous les yeux de tout le monde, ou encore presque immatériels au lieu d'être formés dans un matériau lourd et pesant : stratégies de négation ou d'opposition qui, par contraste, mettent l'accent sur ce que l'on comprend habituellement sous le titre de monument.

Voici quelques-unes des questions qui peuvent nous aider à aborder les contributions de cette section.

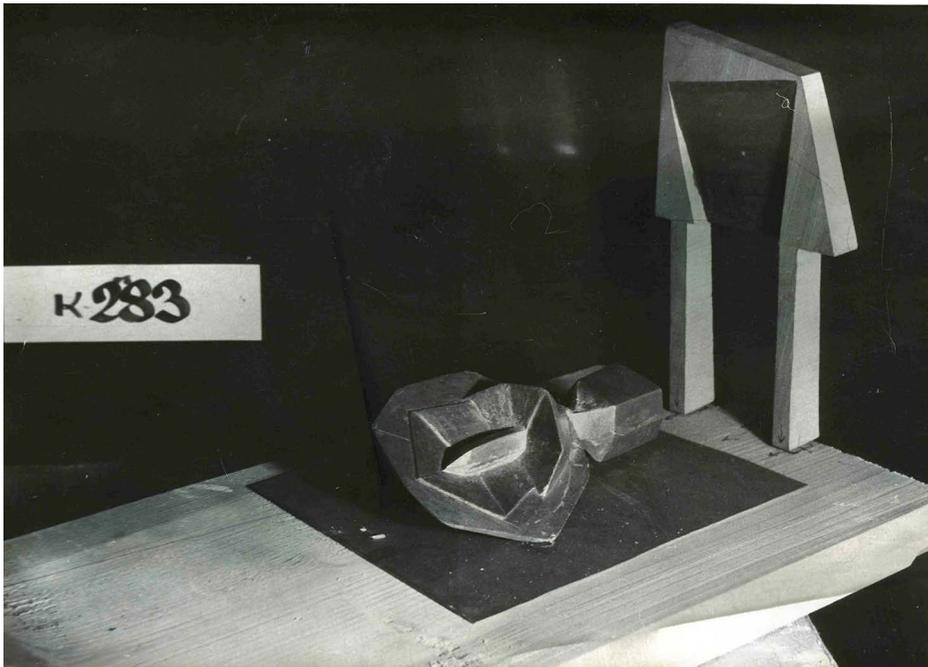
Jean-Philippe Antoine nous introduit aux expérimentations monumentales de Joseph Beuys, qui en 1961 fut nommé professeur de « sculpture monumentale » (évidemment un problème taxonomique, comme on l'a vu plus haut) à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Le parcours de Beuys embrasse une gamme très vaste de solutions monumentales et anti-monumentales, qui vont de l'emblématique symbolisante (le projet de 1958 pour un monument destiné à Auschwitz) à l'intervention purement conceptuelle (la phrase de 1964 où il recommande qu'on rehausse le mur de Berlin de cinq centimètres pour lui conférer de meilleures proportions, faisant ainsi se télescoper la dimension esthétique avec le domaine d'une monumentalité involontaire), en passant par des installations (à Munich et à Münster), comme telles éphémères, qui produisent une intense dialectique entre des non-lieux disqualifiés et le geste monumental de l'artiste, qui semble suggérer la possibilité d'une remémoration sans commémoration. Mais c'est peut-être son *Arrêt de tram*, projeté comme *site-specific* pour le pavillon allemand à la Biennale de Venise de 1976, qui nous offre – avec sa mise en scène d'un souvenir d'enfance propre à l'individu Joseph Beuys – la plus puissante désarticulation et réarticulation du rapport traditionnel entre monumentalité et mémoire collective : il s'agit d'une véritable mise en abyme mnésique qui juxtapose la mémoire de l'Allemagne humaniste du XVIII^e siècle, celle du régime nazi, et la mémoire personnelle de Beuys garçon, dans une stratification complexe qui réalise en même temps une re-sémantisation politique.

Politique aussi est, sans doute, la réflexion conduite par Richard Serra autour de sa sculpture *Terminal* à travers le film *Steelmill/Stahlwerk* (donc un cas très stimulant d'intermédialité), qui en raconte la réalisation dans une aciérie de Hattingen, comme nous le montre le texte de Jacopo Bodini. Politique, non seulement parce que la sculpture a fait l'objet d'une controverse entre le SPD et la CDU de Bochum, mais aussi parce que le film nous restitue la mémoire de sa production, rendue possible grâce à un processus d'aliénation des ouvriers. Avec Serra, on est confronté à un artiste qui, d'un côté, a explicitement nié qu'il produisait des monuments (il ne ferait donc que des œuvres d'art) et, de l'autre côté, réalise des objets qui finissent inévitablement par provoquer chez le spectateur une réponse monumentale, projetant sur les sculptures une valeur adjointe : si l'on voulait employer une terminologie esthétique traditionnelle, on pourrait dire que Serra utilise la forme du monument (la verticalité), le matériau (qui s'oxyde, prenant la patine du temps, ce que Riegl appelait la valeur d'ancienneté), mais non son contenu (ses œuvres « ne commémorent rien », elles n'ont pas d'objet, elles sont intransitives). Il montre l'action du *monumentum*, du *monere*, sans que personne soit mis en garde ; sans qu'aucun objet soit indiqué comme un événement à commémorer. Mais le rôle de la mémoire, loin d'être totalement éliminé, est justement récupéré grâce au travail intermédial du film,

qui nous révèle *Terminal* comme dispositif non pas de production de mémoire, mais plutôt de mémoire de production.

Bien sûr, les jeux d'échelle se taillent aussi la part du lion dans le cas de la chaise colossale projetée pour la ville de Wrocław par Tadeusz Kantor comme « une sorte de monument » (un monument « comme-si », qui, comme les stèles de Richard Serra, est intransitif parce qu'il n'a pas d'objet de commémoration). Or, le gigantisme induit sur des objets banals, appartenant à la vie quotidienne, par certains artistes contemporains (pensons à Claes Oldenburg) nous confronte avec une stratégie qui recourt à l'échelle monumentale pour obtenir ce qu'en phénoménologie on appellerait suspension de l'obvie, mise entre parenthèses de l'attitude naturelle, *epochè*. Grâce à sa monumentalisation, la chose toujours à portée de la main, toujours disponible, dont on n'a plus vraiment conscience, est soustraite à la neutralisation produite par l'usage irréfléchi, et donc offerte non pas à une contemplation esthétique, mais plutôt à une expérience de distanciation déclenchant un effet *unheimlich*, d'inquiétante étrangeté. Mais la chaise (ou une série de chaises) n'est pas moins inquiétante quand elle se présente dans ses dimensions habituelles, mais vide. Dans son parcours à travers l'étrange cas des monuments-chaises pour les victimes de génocides ou d'attentats, Pietro Conte nous montre une façon particulière d'articuler la dialectique visibilité/invisibilité, présence/absence – dialectique qui est au cœur du geste commémoratif –, en recourant à un objet qui est structuré selon une espèce d'anthropomorphisme négatif : la chaise comme trace du corps humain (de celui qui n'est plus, de celui qui est invité à prendre sa place, en le rappelant).

Il ressort de tout cela que la formule « le monument à l'épreuve de l'art » pourrait bien se renverser en la formule « l'art à l'épreuve du monument » : au milieu du chiasme, l'image dans son rapport au temps, qui ne cesse de nous interpeller.



1 Joseph Beuys, maquette pour le projet de monument dans le camp d'Auschwitz-Birkenau, 1958

Joseph Beuys : sur quelques monuments « allemands »

Jean-Philippe Antoine

Le concept de monument participe très tôt de la réflexion sculpturale de Joseph Beuys, et très vite en rapport avec l'histoire allemande, y compris la plus récente. J'examinerai ici quelques jalons de son itinéraire, et plus particulièrement trois « propositions monumentales », dans l'espoir de montrer comment la question du monument, dans sa référence à l'histoire contemporaine allemande et européenne, voit ses enjeux radicalement modifiés au fur et à mesure du parcours de l'artiste.

La question de la sculpture commémorative s'était posée très tôt à Beuys, durant les années où il a été l'élève assistant d'Ewald Mataré à l'Académie d'art de Düsseldorf. Il participe alors à l'élaboration de plusieurs tombes commandées à son professeur¹, ainsi qu'à la confection du portail monumental que celui-ci réalise pour la cathédrale de Cologne entre 1948 et 1953-1954². Mais c'est quatre ans plus tard que Beuys se confronte pour la première fois seul à la production d'un monument public directement lié à l'histoire allemande. Il participe, au début de l'année 1958, au concours international de sculpture lancé l'année précédente pour un monument destiné au camp d'Auschwitz-Birkenau. Le projet beuysien ne dépassera pas son stade initial, car il n'a pas été retenu par le jury du concours³. Mais il demeure intéressant à cause des stratégies de construction de la monumentalité qu'il laisse paraître, tout comme par le fait que ses traces intégreront plus tard une œuvre elle aussi « monumentale », quoique en un sens bien différent : la vitrine *Auschwitz Demonstration 1956-1964* aujourd'hui conservée au *Block Beuys* de Darmstadt.

Deux douzaines de dessins et de photos retravaillées documentent ce que devait être ce « monument pour Auschwitz » qui est aussi un monument logé à Auschwitz. Ses premiers éléments sont deux portails monumentaux en béton armé, constitués de deux piliers rectangulaires surmontés d'une plaque en forme de parallépipède irrégulier (ill. 1). À l'intérieur de celle-ci s'inscrit

1 Comme la pierre tombale réalisée pour Hilde et Eduard Senff en 1951-1952. Voir Sabine Maja-Schilling, *Ewald Mataré. Das plastische Werk Werkverzeichnis*, Cologne, 1987, p. 234.

2 *Ibid.*, p. 112-113 et 240-243.

3 On trouvait parmi ses membres Hans/Jean Arp, Henry Moore et Ossip Zadkine. Plus de 400 artistes participèrent au concours. Voir Mario Kramer, « Joseph Beuys: *Auschwitz Demonstration, 1956-1964* », dans Eckhart Gillen (éd.), *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, Cologne, 1997, p. 261-273, p. 261.

un second parallélépipède peint en rouge et d'orientation inverse. Ces piliers devaient être placés à l'intérieur du camp, le long des rails de chemin de fer qui le traversent : le premier portail, placé derrière la porte du camp, mesure 25 mètres de hauteur, et le second, haut de 9 mètres seulement, et placé plus loin sur le même axe, vient s'encadrer en son intérieur et créer une sorte de raccourci perspectif. Ces éléments conduisaient jusqu'à un troisième : une vaste coupe dont la surface argentée était conçue pour réfléchir la lumière du jour, en particulier celle du matin. La forme des plaques au sommet des portails, qui rappelle celle de toits penchés, n'est pas sans évoquer la silhouette d'une guillotine, comme l'a écrit Mario Kramer⁴. La coupe, elle, prend la suite de travaux alors récents de Beuys, qui prennent pour motif la réflexion de la lumière ; comme le montrent un dessin de 1954 intégré au *Secret Block, Sonnenspiegel (Réflecteur solaire)*, ou les dessins d'une paire de petites sculptures intitulées *Berglampen (Lampes de mineur, 1953)*.

Dans la lettre au jury qui accompagne son projet, Beuys désigne les portails comme des « emblèmes » (*Wahrzeichen*) destinés à « souligner, intensifier et résumer l'atmosphère du camp », et le monument proprement dit auquel ils conduisent comme une « métaphore », qui doit « rendre justice aux multiples stratifications du sens⁵ ». Sous des formes qui renvoient, pour le premier à une vérité ou réalité de la relation, pour la seconde au transport, emblème et métaphore mettent l'un et l'autre l'accent sur le caractère de signe représentatif que revêt le monument. Lieu-tenant de significations multiples, il les abrite simultanément, par le biais d'une stratégie dont son troisième et dernier élément fournit le meilleur exemple. Si cette « sculpture » est potentiellement pour son auteur « lumière, cristal, coupe, fleur et ostensorio⁶ », cela découle en effet de l'abstraction de ses formes. Celle-ci ne l'éloigne de chacun des objets concrets singuliers auxquels elle se réfère (lampe, réflecteur) que pour mieux les embrasser simultanément.

Un second trait du projet beuysien est le jeu d'échelle qui s'y déploie. La dimension monumentale s'exprime ici avant tout dans le geste d'agrandir des objets originellement conçus à plus petite échelle. Ainsi, les différentes versions des *Berglampen* ou *Kristall* qui donnent sa forme au prototype de la coupe ne dépassent pas la vingtaine de centimètres, quand le modèle final était prévu pour atteindre 6,50 mètres de long. Il est en un sens significatif que ce soient les modèles réduits (en bois) des portails qui soient aujourd'hui conservés dans le *Block Beuys* : le premier intact, le second scindé en deux, symétriquement

4 *Ibid.*, p. 262.

5 Voir Franz Joseph van der Grinten, « Beuys' Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitzmonument », dans *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, éd. par Förderverein « Museum Scholl Moyland », Bâle, 1996, p. 200.

6 *Ibid.*

inversé, et renommé *Signe de transformation* (*Transformationszeichen*, 1957). Le monument, tel que le conçoit ce projet, est un symbole ou une métaphore. D'abord conçu de manière entièrement privée, individuelle, il se voit dans un second temps agrandi aux dimensions de l'espace public.

* * *

Si j'insiste sur la stratégie, plutôt désuète, d'abstraction symbolique et de monumentalisation par la taille que met en œuvre Beuys dans ce qui restera comme son premier essai de monument public⁷, c'est parce que l'une et l'autre disparaissent dans ce qui constitue à proprement parler la seconde adresse par l'artiste de la question monumentale, toujours dans son rapport avec l'actualité allemande. À la fois plus et moins qu'un projet, cette adresse est une proposition. Et malgré la forme peu spectaculaire dans laquelle elle se donne, qui l'apparente aux *partitions* fluxiennes contemporaines, cette proposition a eu un retentissement que le projet de concours pour Auschwitz n'avait jamais connu : son caractère provocateur amorce les conflits que Beuys, nommé il y a peu « professeur de sculpture monumentale » à l'Académie de Düsseldorf, va vite entretenir avec ses autorités de tutelle. Je parle ici bien entendu de la phrase qui conclut le *Curriculum Vitae Curriculum Operis* publié par Beuys dans le programme du Festival Fluxus d'Aix-la-Chapelle, le 20 juillet 1964, à l'organisation duquel il a par ailleurs aussi participé : « 1964. Beuys recommande qu'on rehausse le mur de Berlin de 5 cm (meilleures proportions!)⁸ ». En proposant de donner de meilleures proportions au mur érigé moins de trois ans auparavant par la République démocratique allemande pour séparer physiquement les zones Est et Ouest de Berlin et empêcher l'exil de ses citoyens vers la République fédérale, Beuys intervenait de nouveau dans un débat « monumental » et allemand. Mais cette fois-ci il le faisait de sa propre initiative, sans le prétexte d'un concours ; à propos d'un « monument » d'un tout autre type, et sur un mode ironico-humoristique et conceptuel. On considère habituellement cette proposition à l'écart de la forme dans laquelle elle a été publiée, et cette négligence, à certains égards compréhensible vu son apparence « pauvre », n'en est pas moins dommageable. Dans son anti-monumentalité même, cette forme affirme en effet une

7 À la même époque (1958), Wolf Vostell réalise en effet, comme une composante de son installation/ environnement *Chambre noire* [*Schwarzes Zimmer*], un objet-assemblage intitulé *Projecteur Auschwitz* [*Auschwitz Scheinwerfer*] dont les prémisses appartiennent à une tradition beaucoup plus moderne.

8 Le texte est publié en fac-similé dans le catalogue de l'exposition de Beuys à Bâle en 1969-1970, ainsi que celui qu'a rédigé Beuys en réponse au questionnaire adressé par le ministère régional à la suite de sa publication. Voir *Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Stroher*, Kunstmuseum Basel, Bâle, 1970, p. 4-5 et 14-15. Ce dernier texte a été traduit et publié sous le titre « Surélever le mur de Berlin » dans *Joseph Beuys, Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, traduction française par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, 1988, p. 98-99.

approche neuve du monument. Tout d'abord, comme le revendiquaient déjà les premières lignes des *Notices biographiques* rédigées en 1961⁹, le *Curriculum* ne vaut pas comme le compte rendu documentaire du déroulement d'une carrière professionnelle. Il construit l'histoire d'un développement « organique », en des termes qui sont eux-mêmes le fruit d'un travail de figuration du langage, et cela dès sa première rubrique, qui relate la naissance de Beuys : « 1921. Clèves. Exposition d'une blessure bridée avec du sparadrap ». Mais aussi ce *Curriculum* se présente matériellement comme une de ces interventions textuelles que privilégient à la même époque l'art conceptuel et Fluxus. Dactylographiées, souvent reproduites et multipliées à peu de frais, elles déconstruisent le pouvoir esthétique attendu d'une œuvre, sans se satisfaire d'un statut purement documentaire et informationnel. C'est ici d'autant plus le cas que le texte proposé à la lecture récuse résolument le statut documentaire que sembleraient appeler et son titre et son « esthétique administrative », pour reprendre la catégorie qu'appliquait Benjamin Buchloh aux productions contemporaines d'artistes conceptuels¹⁰. De fait, la déflation assumée de l'aspect esthétique que signale la forme de l'œuvre prend une force singulière une fois mise en relation avec le geste auquel elle invite : « surélever le mur de Berlin de 5 cm ».

Cette pauvreté ou cette ascèse formelle met en relief le scandale qu'il y a à prétendre envisager d'un point de vue exclusivement formel et esthétique un mur dont la fonction est avant tout politique : son aspect a pour motivation des considérations de contrôle et de sécurité militaire très étrangères au plaisir de l'œil. Dans la réponse qu'il adressera au questionnaire envoyé par le ministère après le scandale du Festival d'Aix-la-Chapelle, Beuys revendique cette possibilité de déplacement du point de vue, et le rire libérateur qu'elle déclenche. S'y ajoute l'absurdité de l'injonction recommandée, y compris si l'on adopte le point de vue esthétique ironiquement revendiqué par l'artiste. Ajouter 5 centimètres aux 3,60 mètres de hauteur du mur, c'est bien évidemment produire une variation de proportions pratiquement imperceptible à l'œil nu – tout spécialement une fois prise en compte sa longueur de 167 kilomètres – et l'impossibilité de l'embrasser par la vue simultanément.

La revendication d'une modification esthétique destinée à passer inaperçue aux yeux de ses destinataires intensifie le caractère ironique d'une proposition dont on observera l'affinité avec le caractère infinitésimal des dilutions homéopathiques. Or on connaît la sympathie de Beuys, affirmée à maintes reprises,

9 « J'aurais aimé que les choses biographiques ne soient pas traitées de manière conventionnelle, comme on les lit partout dans les catalogues et journaux (voir *Rheinische Post*) – déjà le petit Jeannot etc. Peut-être pourrait-on présenter les choses plus personnellement, plus librement et à plus grands traits. » *Joseph Beuys*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 243.

10 Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », dans *Essais historiques II*, Lyon, 1992.

pour le principe homéopathique développé par Samuel Hahnemann : *similia similibus curantur* – guérir le semblable par le semblable¹¹.

Le paradoxe de cette méthodologie anti-monumentale – peut-être dû justement à son caractère homéopathique –, c'est alors de constituer le mur de Berlin en ce monument qu'il n'était pas au moment de sa construction, malgré ses dimensions physiques imposantes¹². Si l'on adopte la classification rieglienne initiale des monuments en *monuments intentionnels* et monuments *non intentionnels*, le Mur n'est pas un monument intentionnel, même si son édification relève d'intentions claires et affirmées¹³. Il n'a fait l'objet d'aucune réflexion architecturale et esthétique issue d'une vocation mémorielle. Il ne commémore aucun événement historique, même si sa construction en devient un. Mais la proposition beuysienne, si pauvre et déflationniste soit-elle, en produisant des enjeux esthétiques, a pour effet de le faire passer dans la catégorie des monuments – il est vrai cette fois-ci non intentionnels.

Poser la question d'une intervention homéopathique destinée à améliorer l'esthétique du Mur, c'est alors poser à nouveaux frais la question des conditions de sa construction, des raisons de sa venue à l'existence, enfin des conditions de sa possible élimination. Comme le dira la réponse de Beuys au questionnaire envoyé par le ministère :

« L'observation du mur de Berlin devrait bien être permise d'un point de vue ne prenant en compte que les proportions de cet édifice. Désamorcé aussitôt, le mur. Par un éclat de rire intérieur. Détruit, le mur. On ne reste plus bloqué au mur physique. On se tourne vers le mur spirituel. Surmonter celui-ci, c'est bien ce dont il s'agit. [...] Quintessence : le mur en tant que tel n'a aucune importance¹⁴. »

Malgré sa simplicité provocatrice, voire à cause d'elle, la proposition beuysienne témoigne d'une réflexion sur la monumentalité nettement plus développée que le projet du concours pour Auschwitz, et il n'est pas étonnant que la vitrine *Auschwitz Demonstration 1956-1964* (ill. 2), qui recycle certains éléments de ce projet, le fasse selon une logique elle aussi très différente¹⁵. Tournant le dos au

11 Voir par exemple, à propos de la vitrine *Auschwitz Demonstration* : « En fait il faudrait dire qu'une maladie se soigne par son propre poison, par là où l'intoxication a eu lieu. Mais il faut aussi bien sûr faire ce qui est indispensable dans la formule "similia similibus curantur", c'est-à-dire en venir à une méthode dynamisante. C'est Samuel Hahnemann qui a formé ce concept et a développé l'homéopathie. Il s'agit donc d'une méthode dynamisante très importante pour l'effet et la cause efficiente. Cela part du principe que seul l'agent peut soigner. On ne peut plus trouver de remède dans ce qui est déjà advenu. Ainsi, il prend une substance chimique et par un processus d'agitation, de potentialisation, il en extrait tout le côté matériel pour ne garder que l'essence. » *Ibid.*, p. 120.

12 Rappelons que le nom de code du projet, pour les autorités de la RDA, était « Grande muraille de Chine ».

13 Voir Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments* [1903], traduction française par Daniel Wieczorek, Paris, 1984.

14 Beuys, 1988 (note 8), p. 98-99.

15 Aujourd'hui conservée dans le *Block Beuys* de Darmstadt, elle inaugurerait le parcours de la rétrospective de Beuys au musée Guggenheim. Voir Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York, 1979.



2 Joseph Beuys, *Auschwitz Demonstration 1956-1964*, matériaux divers en vitrine, ici : vue de l'exposition au *Block Beuys*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

symbolisme et à l'abstraction, elle s'attaque à la question du lieu, des traces et de la mémoire. Et il n'est pas anodin que, parmi les objets qu'elle rassemble, figurent plusieurs traces du concours, dont de façon très visible le plan et la photographie du camp qui faisaient partie du dossier. Tout autant qu'une évocation non mimétique et « non représentative » d'Auschwitz, la vitrine est donc aussi le rappel du concours manqué et du premier projet monumental beuysien. Intégré dans le nouveau « monument » du souvenir qu'elle propose au regard, ce premier projet y est critiqué par la façon même dont il s'expose : trace fragmentaire d'un événement, déposée dans le lieu que fabrique la vitrine, et non plus forme aux vertus symboliques supposées, monumentalisée par son agrandissement à de nouvelles dimensions.

Auschwitz Demonstration offre un exemple des transformations de la pensée beuysienne du monument, mais la vitrine, par sa taille comme par son intégration dans l'ensemble plus vaste du *Block Beuys*, mérite moins le qualificatif de monument public que deux autres installations qui prolongent par ailleurs, avec des ambitions matérielles tout autres, la recommandation d'améliorer le mur de

Berlin en en augmentant légèrement la hauteur. Je les mentionnerai brièvement ici, avant d'aborder un peu plus longuement un dernier « monument » beuysien.

La première est *Zeige deine Wunde (Montre ta blessure)*, une installation conçue en 1976 pour le *Kunstforum*, vaste galerie souterraine située à proximité d'une des principales stations de tramway de Munich (ill. 3). Dans cet espace « disqualifié », un passage très fréquenté dont l'échec urbanistique est censé être pallié par les expositions d'art contemporain qui y sont organisées, Beuys installe une série d'objets, présentés par paires, qui en accentuent le caractère mortifère : chariot de morgue, boîtes métalliques remplies de graisse, un thermomètre médical fiché au milieu, éprouvettes avec un crâne d'oiseau, bocaux, gaze ; une seconde série d'objets, eux, renvoient au monde du travail et des luttes ouvrières et agricoles. Ici aussi un lieu public sans vocation monumentale, et à la laideur très ordinaire, se voit « soigné » par homéopathie et comme vacciné, par l'accentuation de son caractère et de ses défauts, mais aussi par l'injonction



3 Joseph Beuys, *Zeige deine Wunde (Montre ta blessure)*, installation conçue en 1976 pour la galerie souterraine *Kunstforum* à Munich, matériaux divers, ici : vue de l'exposition au *Lenbachhaus*, Munich



4 Joseph Beuys, *Unschlitt/Tallow*, installation conçue en 1977 pour l'exposition *Skulptur* à Münster, 20 tonnes de suif divisées en cinq éléments, ici : vue de l'exposition au Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

« montre ta blessure » qui invite à exposer publiquement ce caractère, enfin par le constat que « la lutte continue », inscrit explicitement dans la conversation de choses qu'instaure l'installation¹⁶.

De même, invité en 1977 à participer à la première exposition *Skulptur* organisée par la municipalité de Münster, Beuys, plutôt que de sélectionner en ville un site prestigieux pour y installer l'un de ses objets, choisit de travailler de nouveau avec un endroit déshérité, un non-lieu : l'angle mort situé sous la rampe d'accès d'un passage souterrain en béton qui mène à l'auditorium de l'université. De ce lieu mort, vide et obscur, Beuys commence par prendre l'empreinte : un moule de l'angle mort est réalisé, à l'intérieur duquel il fait couler vingt tonnes de suif chauffé et liquéfié. Une fois refroidie (après plusieurs mois),

16 Voir Jean-Philippe Antoine, *La traversée du xx^e siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève/Dijon, 2011, p. 282-285.

la cale massive de graisse ainsi obtenue sera redécoupée en cinq éléments séparés, eux aussi de forme géométrique, distribués dans la cour du musée d'Art et d'Histoire de la culture de la ville pour y être exposés (ill. 4). Ici aussi se joue une intéressante dialectique entre monument et non-monument. Un lieu ingrat et non-monumental, espace négatif et obscur, réapparaît, redécoupé sous forme de masse positive et claire, dans la cour intérieure de ce monument qu'est aussi le musée.

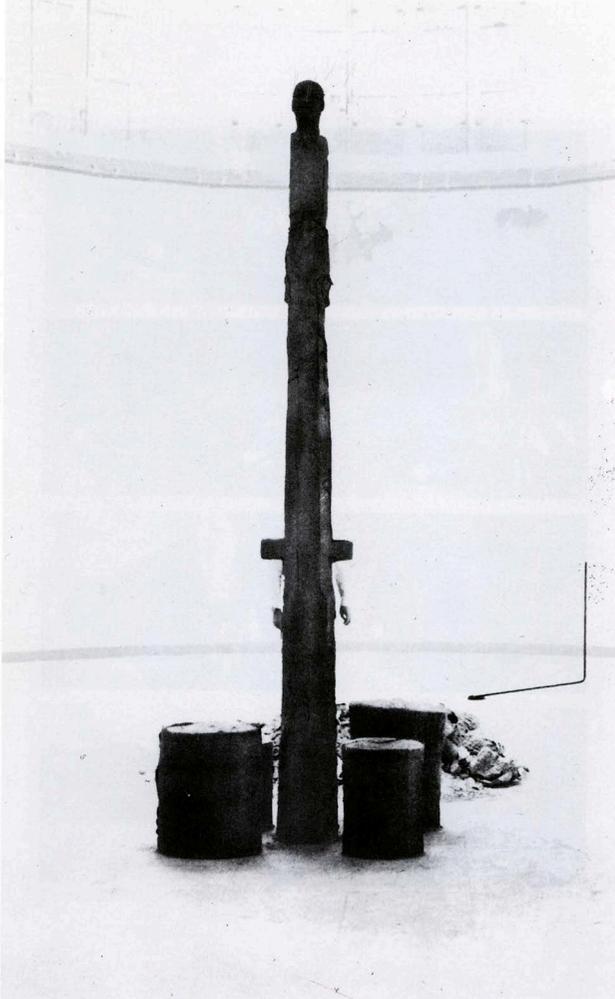
Les lieux choisis par Beuys pour ses interventions à Munich et Münster sont exempts de qualités monumentales positives, aussi bien du point de vue de leur valeur esthétique que de leur valeur mémorielle. Leur marquage temporaire ou leur transport et leur modulation invitent à leur conférer une qualité neuve de monument – en un sens bien différent du monument intentionnel traditionnel, bien qu'en liaison aussi avec la question du souvenir. De fait, ces monumentalizations par l'installation possèdent un caractère éphémère qui jure avec la plupart des définitions du monument. Elles invitent à poser la question de ce qui s'y remémore sans pour autant y être commémoré.

* * *

C'est sans doute en prenant en considération l'*Arrêt de tram* conçu en 1976 par Beuys pour la salle principale du pavillon allemand de la Biennale de Venise (ill. 5), où il exposait avec Reiner Ruthenbeck et Jochen Gerz, qu'on peut le mieux appréhender l'exploration de ces questions, en étroite connexion avec l'histoire allemande – et pas seulement celle des cinquante dernières années. Relié à l'histoire allemande, le projet de Beuys l'est une première fois par sa destination : le pavillon allemand de la Biennale. S'il existait une architecture en mal de réhabilitation, c'était bien celle de ce bâtiment construit en 1938 par l'un des architectes officiels du régime nazi, Ernst Haiger¹⁷, à l'initiative d'Adolf Ziegler, président de la Commission architecturale du Reich, chargé de l'organisation symétrique des expositions de *L'art allemand* et de *L'art dégénéré*. Sa façade néoclassique, sur le portique de laquelle figurait en lettres capitales l'inscription GERMANIA, portait jusqu'à l'issue de la guerre les insignes du pouvoir nazi. Débarrassé de ces derniers, le bâtiment était devenu le pavillon officiel de la République fédérale. Monument, il l'était à un double titre. Destiné à officialiser et pérenniser « une digne représentation du III^e Reich¹⁸ », il présentait à la fois une tentative de créer, à l'aide de monuments intégralement intentionnels, la mémoire de la future « Germania » envisagée par les officiels nazis, et une forme type de sa réalisation. Copie d'architectures antérieures qu'il perpétue sous forme stéréotypique et stylisée, le bâtiment incarnait la pré-

17 Haiger était entre autres choses l'auteur du bar de la *Haus der deutschen Kunst* de Munich. Voir *Joseph Beuys*, 1993 (note 9), p. 194.

18 *Ibid.*, p. 193.



5 Joseph Beuys,
Straßenbahnhaltestelle
(*Arrêt de tram*), installation
conçue en 1976 pour
le pavillon allemand de
la Biennale de Venise,
matériaux divers, ici : vue
de l'exposition originale

tention de donner une forme éternelle à une entité encore tout entière à venir. La question du *lieu* de la mémoire et celle non moins stratégique de sa *forme* s'y trouvaient donc posées avec une acuité douloureuse. C'est en réponse à cette situation que Beuys conçoit un projet destiné à élaborer à l'intérieur même de cet espace une *contre-scène*. Celle-ci mettra en image un souvenir d'enfance individuel, qui implique un monument plus ancien, ses déplacements successifs au cours de l'histoire, et l'épreuve de son lieu d'origine.

La préparation de l'espace du pavillon a pour l'essentiel été négative. Beuys insiste pour qu'on ne repeigne pas les murs abîmés par l'humidité ambiante¹⁹.

19 La précédente exposition dans le pavillon, quatre ans auparavant, avait abrité les *48 portraits* de grands hommes du *xx^e* siècle peints par Gerhard Richter.

Le public percevra d'emblée un lieu marqué d'érosion. C'est dans cet espace altéré que Beuys choisit d'installer la reproduction partielle d'un monument en provenance de Clèves, la ville de son enfance.

Arrêt de tram a en effet pour départ le *Monument à la paix* érigé en 1652 par Maurice de Nassau, alors régent de Clèves, au bout d'une allée qui reliait le parc de sa résidence à la ville. Populairement appelé « l'homme de fer », par confusion avec une autre statue sur colonne érigée non loin dans le parc et détruite à la fin du XVIII^e siècle²⁰, ce monument consistait en un fût de couleuvrine de quatre mètres de long, redressé à la verticale. Une statuette de fer représentant Cupidon, le dieu de l'Amour, juchée sur une boule de pierre, surmontait la gueule du canon, elle-même ornée d'une tête de dragon. Au pied de cette colonne étaient posés quatre barils de poudre qui servaient de sièges. Mêlant l'allégorie baroque (Cupidon) aux indices de l'activité guerrière (canon et barils), ce « monument à la paix » – déplacé, réassemblé et installé dans le pavillon allemand de la Biennale – aurait à lui seul fourni un intéressant contre-monument. Il oppose au *kitsch* néoclassique nazi du bâtiment, et à ses prétentions de fonder une mémoire nationale neuve, l'assemblage baroque de l'*Homme de fer*, et avec lui l'Allemagne prénationale, humaniste, qui avait su l'inventer²¹.

Ce n'est pourtant pas ce monument primitif et pacifiste que Beuys choisit de reproduire pour l'installer à Venise. Cette forme n'existait d'ailleurs plus depuis longtemps. Défait de sa partie allégorique et réduit à la colonne tronquée et aux barils, l'*Homme de fer* avait été déplacé une première fois au XX^e siècle, lors du percement d'une avenue. Posé le long du terre-plein qui séparait l'avenue de la voie parallèle du tramway, il signalait un arrêt de tram auquel il donnait son nom. C'est avec ce monument délié de ses fonctions originelles, altéré et oublié de sa destination que Beuys choisit de travailler, en tant que lieu d'une « expérience vécue dans l'enfance ».

La constellation d'objets qui ancre la réalisation d'*Arrêt de tram* n'implique pas seulement une version tronquée et déplacée du *Monument à la paix*. Elle inclut en effet les rails de tramway qui courent à proximité, et plusieurs autres détails qui la rapportent aux circonstances de la vie de Beuys. De fait, malgré les apparences, le projet de l'artiste n'est pas d'installer dans le bâtiment un contre-monument opposant au récent passé nazi un passé allemand ancien, ni d'opposer à la culture de mort qu'a développée le premier le pacifisme du second, ni enfin d'opposer à une obsession iconique *kitsch* l'assemblage hétéroclite qu'a été dès son origine l'*Homme de fer*.

20 Cet *Eiserne Mann* original, qui représentait Mars, le dieu de la Guerre, faisait face à une statue de Minerve, déesse des Arts et des Sciences, placée au centre d'un amphithéâtre au cœur du parc. Il a été détruit par les troupes françaises en 1794.

21 Aussi bien l'*Homme de fer* original (*Mars*) que la « Colonne au Cupidon » ou *Monument à la paix* appartiennent en effet au programme iconologique « pacifiste » commandité par Maurice de Nassau. La résonance est intéressante, considérant le propos de Beuys.

Ces résonances, toutes réelles, ont un cadre plus précis : un exercice de remémoration ancré dans ce que Beuys assumera rétrospectivement comme « événement clé » de sa vie. Cette expérience vécue, épreuve des *puissances du lieu* à l'origine de sa pratique actuelle, donne à l'installation son prétexte, mais aussi les lignes directrices de sa structure :

« [...] je l'ai toujours traîné avec moi, ce projet. Parce que, c'est vrai, [*sans cette expérience*] je ne serais jamais devenu sculpteur. Tout enfant, à cet endroit, j'ai fait l'expérience qu'on pouvait exprimer avec du matériau quelque chose de prodigieux, d'une importance décisive pour le monde, c'est comme cela que je l'ai ressenti. Ou disons que le monde entier dépendait de la constellation de "Où-se-trouve-une-chose", du lieu, géographique, et de "Comment-les-choses-sont-posées-les-unes-par-rapport-aux-autres", tout simplement; sans qu'aucun contenu quelconque soit saisissable²². »

L'endroit auquel se réfère ici Beuys est l'arrêt du tramway qu'il prenait enfant pour rentrer de l'école, avec le monument qui lui conférait sa teneur particulière :

« Régulièrement en sortant de l'école, [...] je m'asseyais là et me laissais, pour parler le langage actuel, totalement sombrer dans cet état : être vu par les choses. Je suis probablement resté des heures assis là-dessus, plongé dans cette chose, je suis tout simplement entré dans cette chose²³. »

Le choix de donner lieu *dans l'architecture du pavillon* à la construction imagée d'un souvenir d'enfance individuel recèle une affirmation critique forte. Le caractère mineur, *déplacé* dans tous les sens du mot, qu'acquiert ce souvenir individuel, une fois installé dans un bâtiment conçu comme écrin et vitrine de la mémoire neuve du national-socialisme, dénonce en effet de l'intérieur les ambitions nazies, ainsi que toute autre stratégie de la mémoire pouvant leur être assimilée. Au cœur d'une construction arbitraire, prétendant fournir, sous des formes stéréotypiques et pour un peuple abstrait, l'incarnation d'une « mémoire » tout entière située dans l'avenir (le « Reich de mille ans »), vient se loger une réalisation aux ambitions bien moindres : construire l'image d'un souvenir d'enfance, éprouvé par un – et un seul – des individus à qui le régime nazi adressait, avec le succès que l'on sait, ses tentatives de construction d'une mémoire nationale.

22 Georg Jappe, « Interview de Beuys sur des événements clés de sa vie, 27/09/1976 », dans Max Reithmann (éd.), *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil. Choix d'entretiens et essais*, traduction de l'allemand par Edmond Marchal en collab. avec Annie Reithmann, Toulouse, 1994, p. 27-46, p. 34-36.

23 *Ibid.*, p. 37.

Qui plus est, ce microsouvenir, qui possède pour son inventeur une intensité dont *Arrêt de tram* portera témoignage, n'en possède pas moins pour tout autre spectateur un aspect banal, qui devrait *a priori* interdire son accès à la monumentalité²⁴. La présentation du souvenir banal d'un homme du commun substitue aux ambitions démesurées qu'exprimait le « mélange fantasque de cercle militaire et de hangar d'aviation » qu'est le pavillon²⁵ une entreprise beaucoup plus humble. Mise en rapport avec le monument qui l'abrite, l'installation déploie un geste ironique aux résonances joyciennes indéniables : « Here Comes Everybody », « Voilà tout le monde », tel est le message virtuel qu'adresse au regardeur le rapport antagoniste qu'entretient l'installation avec le lieu qui l'héberge, et avec les puissances qui lui donnent forme²⁶.

Avec *Arrêt de tram*, Beuys aura créé une situation monumentale complexe et riche de résonances. Plutôt que de démolir purement et simplement le sol du pavillon, comme le fera Hans Haacke en 1993, Beuys y importe un second monument plus ancien, et de sens politique opposé. Mais ce geste lui-même est partiellement effacé, ou réinterprété, par la manière dont est traité ce *monument à la paix* lors de son importation dans le pavillon. Par son choix de mouler non pas le monument original mais sa forme actuelle, et de moduler cette dernière en fonction d'une histoire personnelle à la fois sensiblement présente et inexplicitée, Beuys fait en effet échapper *l'Homme de fer* à une temporalité historiciste dans laquelle il continuerait de voisiner avec le monument nazi qu'il est censé exorciser.

Forme déplacée et reprise, que sa proximité avec le rail réinstalle dans le *xx^e* siècle et désigne expressément comme contemporaine, *l'Homme de fer* se présente alors comme l'incarnation déflationniste du souvenir d'un individu quelconque, relié à des histoires multiples et anciennes. La réalité ordinaire de ce souvenir s'oppose à la mémoire de l'avenir, abstraite et totalitaire, qu'incarnait l'architecture du pavillon, tout comme s'opposent à elle ses formes fragmentaires, éphémères et son statut, éminemment négociable. Avec *l'Arrêt de tram*, Beuys construit ainsi plus qu'une œuvre prenante. Il suggère le modèle d'une possible monumentalité complexe, stratifiée, et consciente de son caractère provisoire.

24 La banalité de la scène reconstituée par Beuys dans son récit d'expérience accentue sa parenté avec les souvenirs-écrans freudiens.

25 C'est ainsi que Beuys caractérisa le bâtiment après l'avoir découvert, selon le commissaire de l'exposition qui, lui, y voit « une architecture d'annuaire téléphonique, comme si elle avait été en 1935 transmise de Berlin à Rome directement par la ligne de service du bureau de Speer ». Voir Klaus Gallwitz, « Stationen der Erinnerung. Joseph Beuys und seine "Strassenbahnhaltstelle" », dans *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, éd. par Justus Müller Hofstede et Werner Spies, Berlin, 1981, p. 318.

26 Dans son entretien avec Mario Kramer, Beuys revient sur l'intérêt de Joyce pour « l'homme de la rue, le prolétariat de Dublin ». Voir Kramer, 1997 (note 3), p. 10. L'année suivante, en conversation avec Michael Ende, il affirme que « le plus grand service rendu par Joyce » est d'avoir posé la « grandeur de l'homme de la rue ». Cité dans Mario Kramer, *Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys*, Darmstadt, 1995, p. 25.



1 a-b Richard Serra, *Terminal*, 1977, acier, Bochum



Renverser le monument, pour une mémoire de la production. Identification, déception et désir entre *Terminal* et *Steelmill/ Stahlwerk* de Richard Serra

Jacopo Bodini

« L'Olympe est une montagne!
Le plus crâne monument,
ce sera toujours les Pyramides.
Mieux vaut l'exubérance que le goût,
le désert qu'un trottoir,
et un sauvage qu'un coiffeur! »

Gustave Flaubert,
L'Éducation sentimentale

Produire une mémoire est ce que d'habitude les monuments se proposent. Produire une mémoire en représentant quelque chose, en faisant du monument le centre d'une structure transparente de référence symbolique qui transcende le monument lui-même, et implique l'espace urbain et la dimension sociale, la politique et l'histoire. Il y a pourtant des monuments qui, par une sorte d'opacité constituante, ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Ils se laissent heurter, dans les rues, par le désir frustré des spectateurs de leur trouver un sens, par les regards émerveillés, ou bien choqués, des gens qui ne les comprennent pas. Ils bouleversent l'espace traditionnel et dualiste de la monumentalité, en créant un *contre-environnement* restructurant la spécificité d'un lieu, en se laissant habiter, pas métaphoriquement, par des clochards, des punks ou bien des amants, en offrant leur peau rouillée aux injures comme aux mots d'amour. C'est le cas de plusieurs sculptures de Richard Serra, parmi lesquelles *Terminal*. Il s'agit d'œuvres qui nous interrogent, avec insistance, l'insistance indiscreète de leur propre présence, sur leur rôle, sur leur fonction, sur leur sens. La sculpture *Terminal*, plus que d'autres, paraît nous suggérer aussi une direction de recherche découlant des questions qu'elle pose : non pas la production d'une mémoire, mais la mémoire de la production. Elle le fait surtout grâce à *Steelmill/Stahlwerk*, un film de Richard Serra qui raconte la fabrication de *Terminal* dans une aciérie allemande. En revenant du monument à sa production, de l'espace urbain à l'usine, l'on dévoile un autre type de mémoire, non pas la mémoire

volontaire des monuments, mais la mémoire involontaire de sa propre production que l'œuvre, jalousement, garde en soi. Une mémoire implicite et, d'une certaine manière, inconsciente, une mémoire nourrie par un désir qui, entre les machines de l'usine et les regards des spectateurs, s'écoule le long de la surface rongée de *Terminal* et des images en noir et blanc de *Steelmill/Stahlwerk*, et comble le vide référentiel de l'œuvre par sa puissante présence libidinale.

Deux œuvres, une seule œuvre

En 1976, Richard Serra se rend en Allemagne, à Hattingen, dans la vallée de la Ruhr, pour réaliser dans une aciérie Thyssen son œuvre *Terminal*. Bien que *Terminal* soit une commande pour la documenta VI en 1977, l'exposition de Kassel dont elle deviendra un des indiscutables symboles, Serra conçoit cette sculpture pour l'installer à Bochum, la ville la plus proche de l'aciérie où elle a été construite. Ainsi, l'administration de la ville de Bochum, dirigée à l'époque par le Parti social-démocrate d'Allemagne (SPD), achète la sculpture de Serra et l'installe en 1979 près de la gare, au milieu de la circulation urbaine, si bien que – comme l'affirme Serra lui-même – «les tramways la frôlent à 50 centimètres¹» (ill. 1 a-b). À cause de la taille de l'œuvre, et surtout de sa nature non conventionnelle, jugée inappropriée pour le contexte urbain, cette décision sera très contestée, spécialement par le principal parti d'opposition, l'Union chrétienne-démocrate d'Allemagne (CDU), qui considère cette œuvre comme scandaleuse et, à travers pétitions et démonstrations, cherche, à plusieurs reprises, à l'enlever du site. *Terminal* est une sculpture composée de quatre plaques identiques en acier Corten – un acier particulier, utilisé très souvent pour les sculptures, car il se couvre d'une couche superficielle d'oxyde qui lui donne en fait une meilleure résistance à la corrosion. Chaque plaque, d'environ 12,5 mètres de hauteur, se soutient d'elle-même, sans besoin de supports externes, même si, pour raisons de sécurité, elle est ancrée dans le sol. En ce sens, la structure n'a pas une utilité purement fonctionnelle, mais fait plutôt partie de l'œuvre, elle est la sculpture elle-même. Les plaques sont disposées de manière à générer un nombre infini de visions possibles, que ce soit de l'intérieur ou de l'extérieur de la sculpture.

Toujours en 1979 sort *Steelmill/Stahlwerk*, un film réalisé par Serra avec Clara Weyergraf, tourné à partir de la fabrication de *Terminal* dans la même aciérie de Hattingen. Lorsqu'il forge, avec les ouvriers, les plaques en acier pour *Terminal*, Serra veut rendre compte, à travers un film, à la fois de la réalisation matérielle de sa sculpture et des conditions de travail des ouvriers allemands qui l'ont construite avec lui. C'est ainsi qu'il commence à tourner en usine, il

1 Richard Serra, « Les films de Richard Serra. Entretien avec Annette Micheleson et Clara Weyergraf » [1979], dans *id., Écrits et entretiens. 1970-1989*, traduction de Gilles Courtois, Paris, 1990, p. 83-131, p. 117.

continuera même après la création de *Terminal*, et en particulier pendant la réalisation de *Block for Charlie Chaplin*², en essayant de montrer la production des plaques en acier identiques à celles qu'il utilise pour ses sculptures – à ce propos peu importe qu'il s'agisse ou non de celles de *Terminal* – sans séparer la production des conditions de production, c'est-à-dire des conditions de travail des ouvriers à l'œuvre dans l'aciérie. Le film est subdivisé en deux parties : dans la première, l'on peut entendre les réponses des ouvriers aux questions posées par Clara Weyergraf, mais sans voir leur visage. Ce que l'on peut voir, ce sont plutôt des panneaux avec la traduction en anglais de ce qu'on entend (ill. 2a). Dans la deuxième partie, au contraire, on entend seulement le bruit infernal de l'aciérie, et l'on peut observer toutes les phases de la production des plaques en acier (ill. 2 b-c). Serra monte ces phases par ordre chronologique, sans pourtant permettre au spectateur de réussir à suivre le processus de production dans sa totalité. Il y parvient grâce à la brusque juxtaposition obtenue par le *jump-cut*, utilisé pour monter ces séquences de manière que le spectateur puisse s'identifier dans l'aliénation du travail avec l'ouvrier – qui, faisant partie de la chaîne de montage, ne s'occupe que d'un secteur du processus de production – plutôt que dans la totalité avec la réussite finale de l'œuvre. Serra fait donc de l'œuvre, de sa production et des conditions de production la même chose : la totalité de l'œuvre est brisée dans la fragmentation de son procès productif, dont la condition d'aliénation des ouvriers est partie constitutive. Cette perspective éclaire ainsi la raison de la subdivision du film en deux parties : il ne s'agit pas de séparer le documentaire social du documentaire artistique, mais plutôt de permettre aux images de ne pas être que l'illustration de ce qui est dit, et au langage de ne pas être que le commentaire de ce qui est montré : « Nous avons structuré le langage et l'image de manière séquentielle pour éviter explications et illustrations³. » Les images, alors, tout comme les paroles, valent pour ce qu'elles montrent, ou ce qu'elles disent, sans besoin de renvoyer à quelque chose d'autre. Pour ces raisons, *Steelmill/Stahlwerk* n'est pas simplement un documentaire, mais un véritable film, et donc une œuvre d'art.

L'idée à la base de *Steelmill/Stahlwerk*, que l'œuvre, sa production et les conditions de la production elle-même ne soient qu'une seule et même chose, nous permet alors de reconsidérer le rapport entre ce film et *Terminal*, en nous conduisant vers une sorte d'identification entre les deux œuvres : il s'agirait de les concevoir en tant que deux pendants du même effort artistique de leur auteur, qui prolonge la matérialité de sa sculpture dans la temporalité composée, et pourtant événementielle, de l'image cinématographique. *Steelmill/Stahlwerk* est, en même temps, avant, après et même contemporaine au présent

2 *Block for Charlie Chaplin* est une sculpture en acier réalisée par Richard Serra en 1977 dans la même aciérie que *Terminal*, installée dans la Neue Nationalgalerie à Berlin en 1978.

3 Serra, 1990 (note 1), p. 124-125. Serra semble, d'une certaine manière, même involontaire, vouloir prolonger la réflexion sur le *figural*, en tant qu'autonomie de l'image par rapport au texte, entreprise par Lyotard dans sa thèse doctorale, voir Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1971.

Oh freedom... what am I supposed to say about that? I wouldn't know right now what to say about freedom... not being under constant pressure to do my work, to have a pause now and then, but whether that's what freedom means I couldn't really say.



2 a-c Photogrammes du film *Steelmill/Stahlwerk*, Allemagne, 1979, réalisé par Richard Serra et Clara Weyergraf, 16 mm, noir et blanc, son, 26 min, ici : enregistrements de la diffusion sur la chaîne de télévision germanophone 3sat, 7 min 27 s, 23 min 32 s, 25 min 50 s



de *Terminal*; autrement dit, le film révèle la profondeur temporelle, mais aussi sémantique et sociale, inséparable de la sculpture elle-même. L'on se retrouve face à deux œuvres distinctes et autonomes, qui pourtant entretiennent un lien souterrain intime et indissoluble que, dans ces pages, on cherchera à explorer.

Production de mémoire : *Terminal*, entre monument et objet absolu

Terminal est une sculpture que l'on pourrait considérer comme caractéristique de l'œuvre de Serra, au sens où il s'agit d'une œuvre de dimensions imposantes, située dans un contexte urbain, public, et réalisée avec des plaques en acier. Apparemment il s'agit aussi de ce qu'on appelle, d'habitude, un *monument*. Toutefois, Serra revendique la *non-monumentalité* de ses sculptures :

« On dit souvent de mes grandes sculptures situées dans des lieux publics qu'elles sont monumentales et oppressantes. Cependant, si on les regarde, est-on sollicité d'accorder un crédit quelconque à la notion de monument ? Elles ne se réfèrent à l'histoire des monuments ni par la forme, ni par le contenu. Elles ne célèbrent le souvenir de personne, d'aucun lieu ni d'aucun événement. Elles n'ont de lien qu'à la sculpture⁴. »

Andrea Pinotti, dans son intervention au colloque « Vous avez dit sculpture ? » organisé dans le cadre de la Monumenta 2008⁵, lorsque Serra exposait son installation au Grand Palais, suggère plutôt qu'il y a aussi, dans les sculptures de Serra, une certaine référence à l'histoire des monuments, une référence formelle, que – de manière encore plus significative – l'on ne retrouve pas dans le contenu. En effet, la ressemblance est évidente entre les œuvres de Serra et les monolithes antiques et modernes ou les obélisques qui, de l'Égypte ancienne à notre époque, ont jalonné l'histoire de la monumentalité. Le fait de reprendre une forme *monumentale*, mais en la vidant de son contenu *monumentalisé*, serait pour Pinotti la manière dont Serra affirme – dans le débat sur la monumentalité – un principe de contre-monumentalité. Les sculptures de Serra attestent cette contre-monumentalité grâce à leur objectivité sculpturale : si elles ne sont pas des monuments, c'est justement à cause du fait qu'elles ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes, qu'à leur propre structure. Elles ne sont pas des symboles, qui représentent, rappellent – ou se réfèrent à – un signifiant externe qui leur donne un sens – un événement, une femme ou un homme célèbre, ou même une idée ou une idéologie –, mais plutôt des objets, des objets absolus, qui trouvent leur sens dans leur propre immanence. Cette dichotomie entre la référence formelle et le vide au niveau du contenu engendre une sorte de *référence*

4 *Ibid.*, p. 197.

5 Voir le colloque « Vous avez dit sculpture ? », Paris, 23-24 mai 2008.

sans référent qui incarne ce principe de contre-monumentalité en soulignant l'objectivité sculpturale des œuvres, leur référence immanente à leur propre structure. Une autoréférence confirmée par l'autosuffisance de la structure de l'œuvre : les plaques en acier se soutiennent elles-mêmes, tout comme le sens de la sculpture.

De ce point de vue, les œuvres de Serra s'inscrivent dans la mutation déréprésentative (anti-représentative) qui, selon Jean-François Lyotard, a caractérisé l'art du xx^e siècle, à partir de Cézanne. Dans *Freud selon Cézanne*, Lyotard affirme que dans l'art traditionnel, et donc représentatif, « le tableau, au même titre que la "scène" onirique, *représente* un objet, une situation absents, il ouvre un espace scénique dans lequel, à défaut des choses mêmes, leur représentants du moins peuvent être donnés à voir, un espace qui a la capacité d'accueillir et de loger les produits du désir s'accomplissant. Comme le rêve, l'objet pictural est pensé selon la fonction de représentation hallucinatoire et de leurre⁶ ». Conformément au principe de plaisir, le tableau, la sculpture, l'œuvre d'art en général sont la représentation hallucinatoire, imaginaire, de la satisfaction du désir de l'artiste tout comme du spectateur. À partir de Cézanne, au contraire, Lyotard remarque un changement de cette fonction représentative de l'art, qui suit le principe de *déréprésentation* mis en place par Cézanne lui-même, un changement causé par un *déplacement du désir de peindre* qui a eu lieu à notre époque. Il s'agit d'un déplacement du désir qui ne caractérise pas seulement le domaine pictural, mais qui investit la société tout entière, et dont l'art n'est qu'une expression privilégiée. À la suite de ce déplacement, l'art n'est plus accomplissement illusoire du désir, mais plutôt, *au-delà du principe de plaisir*, objet de jouissance. De cette manière, l'art n'est plus représentation imaginaire du plaisir mais, en tant qu'objet de jouissance, qui mélange pulsions de vie et pulsions de mort, accomplissement du désir d'être déçu. Lyotard reconduit ce principe de déception à la monstration de la machinerie, c'est-à-dire à la rupture de l'illusion artistique à travers la monstration de ce qui, pour la sauvegarde de l'illusion elle-même, est censé rester caché. Ou, pour emprunter les mots que Lyotard utilise dans *L'acinéma*, le désir d'être déçu s'accomplit dans la *mise en scène* de ce qui, habituellement, est *mis hors scène*⁷. Dans le cas de Serra, la monstration de la machinerie se révèle, tout d'abord, dans l'exposition de la structure des œuvres ou, mieux, dans la coïncidence entre l'œuvre et sa propre structure. L'œuvre d'art cesse ainsi d'être objet de représentation, tout comme objet de désir, pour devenir un *objet absolu*, un *objet sans sujet* : sa valeur n'est pas dans un référent externe – le signifiant, le sujet de la représentation, le sujet du désir – mais dans l'objet lui-même. Comme le dit Lyotard :

6 Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne » [1971], dans *id.*, *Des dispositifs pulsionnels* [1973], Paris, 1994, p. 71-89, p. 73, c'est moi qui souligne.

7 Voir Jean-François Lyotard, « L'acinéma » [1973], *ibid.*, p. 57-69, en particulier p. 63-65.

« On voit poindre chez le peintre ce désir étrange : que le tableau soit *lui-même un objet*, qu'il ne vaille plus comme message, menace, supplique, défense, exorcisme, moralité, allusion, dans une relation symbolique, mais qu'il vaille comme un objet *absolu*, délivré de la relation transférentielle, indifférent à l'ordre relationnel, actif seulement dans l'ordre énergétique, dans le silence du corps. Ce désir-là donne lieu à l'émergence d'une *position nouvelle* de l'objet à peindre⁸. »

Et l'on pourrait ajouter, alors, de l'objet artistique tout court. En fait, il s'agit exactement de ce qu'on a pu apprécier dans le travail sculptural et théorique de Richard Serra, là où ses sculptures manifestent leur caractère anti-monumental justement en vertu de leur objectivité absolue, ainsi caractérisée.

Il faudrait donc repenser et relancer dans cette perspective la notion de *site-specific* que Serra adopte souvent pour définir le statut conceptuel de ses œuvres. Pour une sculpture installée dans l'espace urbain, renvoyer à soi-même, à sa structure, signifie alors renvoyer aussi à son rapport avec l'espace où elle est installée, puisque sa propre structure est définie à travers le rapport avec son site d'installation. Au moment où la sculpture n'obéit plus à une fonction monumentale, c'est-à-dire représentative, elle absolutise son rapport avec le site, en générant un espace nouveau. L'essence de la sculpture serait alors de redéfinir le site, ou plus précisément, de créer un contre-environnement :

« Je crois que si la sculpture a un potentiel quelconque, c'est celui de créer son lieu et son espace propres, et de s'opposer aux lieux et aux espaces où elle est créée. Je m'intéresse aux œuvres grâce auxquelles l'artiste produit un "contre-environnement" qui prend sa propre place, ou construit son propre emplacement, ou délimite ou instaure son propre territoire⁹. »

D'ailleurs, la tradition monumentale est dite *représentative* justement pour le rapport que le monument entretient avec le site, et Serra le sait très bien, si bien qu'il affirme : « Le concept historique de la sculpture sur socle instaure une séparation entre l'objet et l'espace comportemental du spectateur¹⁰. » Ce dualisme spatial, construit sur l'opposition sujet/objet, est ce sur quoi repose la représentation elle-même. Le principe déreprésentatif qui caractérise les sculptures de Serra, au contraire, bouleverse cet espace de la représentation, grâce à la création d'un *contre-environnement* qui inclut l'œuvre d'art, le site, et aussi l'espace du spectateur : « Le site est redéfini, et non pas représenté¹¹. » À ce propos, Serra se propose de « changer le contenu de la perception en faisant coexister le spec-

8 Lyotard [1973], 1994 (note 6), p. 87-88.

9 Richard Serra, « Notes développées depuis *Sight Point Road* » [1982], dans *id.*, 1990 (note 1), p. 193-201, p. 199-200.

10 Richard Serra, « Entretien avec Peter Eisenman » [1983], dans *id.*, 1990 (note 1), p. 215-234, p. 215.

11 Serra [1982], 1990 (note 9), p. 201.

tateur et la sculpture dans le même espace comportemental¹²». Il s'agirait alors, en affirmant implicitement une historicité de la perception¹³, qui impliquerait la perception elle-même dans la mutation antireprésentative qui caractérise le désir, de percevoir d'une manière différente, hors de l'espace dualiste de la représentation, en supprimant la distinction ontologique et spatiale entre le sujet et l'objet, le spectateur et l'œuvre d'art, ou le monument. Dans un entretien avec Serra, en se référant à ses sculptures, Peter Eisenman affirme : « La relation du spectateur à l'objet a changé. Comme un changement dans la position du spectateur produit un changement dans l'objet sculptural, l'espace du spectateur s'intègre à l'espace de l'objet. Le spectateur et l'objet sont considérés comme occupant le même espace¹⁴. » On retrouve ici la même *position nouvelle* de l'objet artistique, pictural ou sculptural peu importe, due au déplacement déreprésentatif dont parlait Lyotard et qui caractérise l'art à partir du ^{xx}e siècle. Grâce à ce principe de *déreprésentation*, l'on peut abattre l'espace dualiste de la représentation pour bâtir un contre-environnement, un espace nouveau, où l'œuvre, le site et le spectateur soient une seule chose, un seul lieu. Le dualisme référentiel de la représentation est remplacé par l'*autoréférence* immanente de l'œuvre. Le contre-environnement est donc l'expression du sens immanent de l'œuvre dans son propre site, un sens qui n'est pas fourni par un signifiant extérieur, comme dans le cas de la représentation, mais qui se produit *contre* l'espace extérieur, et donc de manière intérieure à la relation spécifique entre le site et l'œuvre. C'est toujours grâce à Eisenman qu'on accède à une formulation théorique de cette immanence du sens, qui caractérise d'une manière si fondamentale les œuvres de Serra, à travers une caractérisation particulière de la notion d'*autoréférence* :

« L'autoréférence dont je parle dans votre œuvre n'est pas narrative. Ce n'est pas raconter l'histoire de Richard Serra. C'est raconter la propre histoire de l'œuvre. [...] L'objet me dit comment le voir, c'est cela son autoréférence. Si vous ne voulez pas utiliser le qualificatif autoréférentiel, vous pourriez dire que votre œuvre est "structurale", en ce que le dialogue qu'elle ouvre est une archéologie de sa propre structure¹⁵. »

L'immanence du sens signifie alors, tout d'abord, que l'objet artistique est autoréférentiel au sens où, à la différence des monuments traditionnels, il ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur. Il y a, pourtant, une profondeur de la notion d'autoréférence qu'Eisenman met en lumière : l'objet artistique agit de manière

12 Serra [1983], 1990 (note 10), p. 222.

13 Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *id.*, *Œuvres*, t. 3, traduction de Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, 2000, p. 311 et suivantes.

14 Serra [1983], 1990 (note 10), p. 222.

15 *Ibid.*, p. 229.

autoréférentielle s'il oriente la vision du spectateur, *s'il me dit comment le voir*; ou, pour le dire avec une célèbre expression de Merleau-Ponty, si *je vois selon lui*¹⁶. Montrer la machinerie, alors, n'est pas que l'accomplissement du désir d'être déçu, mais à travers la monstration de la machinerie l'on accède aussi à un nouvel horizon de visibilité, et à une nouvelle caractérisation de la vision, justement dans la direction suggérée par Merleau-Ponty¹⁷. La vision n'est jamais neutre, c'est-à-dire prérogative d'un sujet voyant opposé à un objet visible, mais elle s'engendre toujours dans l'entrelacs du sujet et de l'objet ou, mieux, du voyant et du visible. La monstration de la machinerie, c'est-à-dire des dispositifs et de l'appareillage qui rendent possible la vision, nous révèle de manière *explicite* l'influence du visible sur la vision : en exposant la machinerie, le visible suggère directement au voyant, au spectateur, comment le voir, il oriente *explicitement* sa vision. Dans cette perspective, alors, il est encore plus significatif que de nombreuses œuvres de Serra, parmi lesquelles *Terminal* et surtout *Sight Point*, son œuvre précédente, soient axées sur la multiplicité des points de vue qu'elles produisent, et à travers lesquels on peut en faire l'expérience.

Cette expérience de la vision ouvre un horizon de visibilité qui diffère, d'une façon radicale, de l'espace dualiste structurant l'horizon de visibilité propre de la représentation : l'œuvre et le spectateur non seulement occupent le même espace, mais ils contribuent à le constituer ensemble, dans son unicité, dans sa *spécificité*. Un tel horizon de visibilité comporte une connotation synesthésique de la perception, puisque l'œuvre vaut en tant qu'objet absolu, dans la plénitude de sa présence sensorielle. Le spectateur a la possibilité et, d'une certaine façon, l'obligation d'interagir avec *Terminal* à tous les niveaux : toucher sa peau rugueuse, sentir son odeur d'urine et de décadence, en habiter – refuge indiscret – l'intérieur. C'est de cette multiplicité sensorielle, de cette épaisseur perceptive que se compose l'horizon de visibilité dont *Terminal* fait partie : si *Terminal* ne fonctionne pas en tant qu'objet de référence, il fonctionne de manière critique, au sens où le spectateur, au niveau perceptif tout comme au niveau libidinal, se *heurte* à sa présence sourde et opaque¹⁸. C'est pour cette autoréférence, sémantique, structurale et perceptive, pour le principe déreprésentatif qu'elle incarne, qu'on peut affirmer sans doute aucun que *Terminal* n'est pas un monument, au sens traditionnel du terme, mais plutôt un *objet absolu*, qui forme un ensemble avec son site, en créant un contre-environnement qui implique et conditionne l'espace et le regard du spectateur. Si ce *contre-monument* peut produire une

16 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* [1960-1961], Paris, 1964, p. 78.

17 Voir *ibid.*; *id.*, *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort [1961], Paris, 1964; Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, 2011.

18 Voir Jean-François Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », dans *id.*, *Dérive à partir de Marx et Freud* [1973], Paris, 1994, p. 230-247, en particulier : « On se trouve dans la fonction renversante, critique, de l'œuvre, le désir se heurte à l'écran parce que l'écran est traité comme un écran et non comme une vitre », p. 238. Je désire remercier particulièrement Godehard Janzing de m'avoir invité à relancer dans cette direction mes recherches.

mémoire, ce n'est pas une mémoire qui le transcende, qui renvoie ailleurs. Au contraire, la seule mémoire à laquelle *Terminal* peut atteindre, c'est la mémoire de soi-même – « la propre histoire de l'œuvre », disait Eisenman –, la mémoire de sa production.

Mémoire de la production : la production désirante de *Steelmill/Stahlwerk*

Si *Terminal* se caractérise en tant qu'objet absolu, on peut affirmer que cette œuvre, au lieu d'être un objet de représentation, est plutôt un objet de production, c'est-à-dire un produit. En effet, sa propre histoire raconte sa production en usine, l'histoire d'une pièce produite à la forge, et pourtant unique, narrée, même si de manière non narrative, et par *Terminal* elle-même et par *Steelmill/Stahlwerk*. Si *Terminal* garde en soi sa propre histoire de manière implicite, *Steelmill/Stahlwerk* rend explicite ce que, en regardant *Terminal*, on ne peut qu'imaginer. Le film de Richard Serra installe la production de l'œuvre sur le produit, en élargissant le spectre de résonance de l'immanence du sens. Pour *Terminal*, alors, le renvoi immanent à soi-même signifie renvoyer à sa propre structure, au site d'installation, mais aussi à sa propre production, et donc à *Steelmill/Stahlwerk*. C'est précisément pour cette raison que *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* seraient à concevoir en tant que deux parties de la même œuvre. Comme *Terminal* est une œuvre déreprésentative, qui s'accorde au déplacement du désir diagnostiqué par Lyotard, elle répond au désir d'être déçu en montrant sa machinerie, et elle le fait aussi, et de manière très explicite, à travers *Steelmill/Stahlwerk*. S'il est désormais facile de comprendre comment et pourquoi *Steelmill/Stahlwerk* montre la machinerie de *Terminal*, il faut maintenant comprendre comment et pourquoi ce film, en montrant la machinerie, répond au désir d'être déçu.

Serra, qui dans sa jeunesse avait été à plusieurs reprises travailleur en aciérie, arrive en Allemagne avec le désir de réaliser un documentaire sur le mythe de l'ouvrier allemand : « Ayant travaillé en aciérie en Amérique et ayant de l'admiration pour la classe ouvrière, je pensais que j'allais rencontrer le travailleur allemand, héroïque, heureux et sain, qui vit pour son travail¹⁹. » À son arrivée à Hattingen, pourtant, Clara Weyergraf le convainc de passer quelques jours en usine, parmi les ouvriers, avant de commencer les travaux. C'est pendant ces jours-là que Serra prend conscience des véritables conditions de travail des ouvriers allemands : « J'ai découvert – affirme l'artiste américain – qu'ils ne s'identifiaient pas avec la fonction de leur travail, ni avec le produit qu'ils fabriquaient, ni à la fonction du produit fini. Ils étaient en fait comme des automates.

19 Serra [1979], 1990 (note 1), p. 110.

La situation semblait tout à fait désespérée, très répressive²⁰. » C'est pourquoi Serra décide de réaliser *Steelmill/Stahlwerk* : « Je pense que je voulais réellement *démythifier* pour moi-même l'idéal que j'avais de la classe ouvrière²¹. » En d'autres termes, Serra cherche à mettre en scène sa déception liée à la découverte de l'aliénation des ouvriers allemands, et il le fait en essayant d'empêcher, à travers le montage, l'identification du spectateur à la grandeur de la réussite finale de l'œuvre. Le *jump-cut*, qui suspend visuellement l'identification perceptive et logique du spectateur, parvient donc, de manière antireprésentative, au paradoxe d'une identification aliénante, à savoir impossible. Benjamin Buchloh, dans un article intitulé « Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra », explique d'une manière lumineuse comment la façon antireprésentative de filmer utilisée par Serra empêche une identification perceptive entre le spectateur et ce qui est représenté sur l'écran :

« This is how Serra, for the first time in the filmic representation of body movements and actions, succeeds in applying a formal principle, originally developed in Pollock's painting, which he had already introduced into sculpture: to change the perception of the images of the human body itself through a de-differentiation of the visual field, the abandonment of central perspective or fixed focus in favour of an all-over structure²². »

Cette multiplicité de points de vue, qu'on peut trouver dans *Terminal* tout comme dans *Steelmill/Stahlwerk*, brise l'espace de la représentation, et donc aussi le sujet de la représentation, à partir de ce corps humain où il réside, qui ne peut se reconnaître lui-même que dans une multiplicité aliénante. De cette manière, le spectateur de *Steelmill/Stahlwerk* restera déçu, tout comme l'ouvrier, puisqu'il n'arrivera pas à s'identifier au produit dans sa totalité. C'est ainsi que la monstration de la machinerie accomplit le désir de déception : grâce au caractère antireprésentatif de *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk*, on parvient à empêcher une identification complète entre le spectateur et l'œuvre d'art dans sa (ou plutôt leur) totalité, en faisant de la monstration de la machinerie l'accomplissement du désir d'être déçu.

Il y a pourtant un autre déplacement du désir, plus précisément un changement de la conception du désir, auquel *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* peuvent s'accorder. Il s'agit du déplacement thématique, par Deleuze et Guattari, dans

20 *Ibid.*, p. 109.

21 *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

22 Benjamin H.D. Buchloh, « Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra » [1978], dans Hal Foster et Gordon Hughes (éd.), *Richard Serra*, Cambridge (MA) et Londres, 2000, p. 1-19, p. 15 : « De cette manière Serra, pour la première fois dans la représentation filmique des mouvements du corps, réussit dans l'application d'un principe formel, développé principalement dans la peinture de Pollock, que Serra avait déjà introduit dans sa sculpture : changer la perception de l'image du corps humain à travers une dé-différenciation du champ visuel, l'abandon de la perspective planimétrique, ou de la mise au point fixe, en faveur d'une structure holistique. »

L'anti-Œdipe, afin de rechercher une définition positive du désir, qui puisse le délivrer de sa nature de « manque à être » qui, de Platon jusqu'à Freud, l'a caractérisé²³. Pour atteindre ce but, Deleuze et Guattari proposent de concevoir l'inconscient non pas comme un théâtre, tel qu'il était conçu chez Freud, mais plutôt comme une usine :

« La grande découverte de la psychanalyse fut celle de la production désirante, des productions de l'inconscient. Mais, avec Œdipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme : à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique : aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation ; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...)»²⁴. »

Opposer le théâtre à l'usine signifie alors, de manière significative, opposer la représentation à la production. Le désir anti-œdipien n'est plus un manque à être, mais un plein productif. Ce qui caractérise cette production, en outre, c'est de ne jamais s'arrêter, de s'installer toujours sur toutes les phases du processus de production, produit inclus, « si bien que tout est production²⁵ ». En d'autres termes, le produit de cette production désirante de l'inconscient n'est jamais conclu, mais toujours traversé par sa propre production. Il s'agit précisément de ce qui se passe avec *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk* : tout d'abord la production, la production en usine, est opposée à la représentation. Ce caractère industriel du désir est présent de manière insistante dans le travail artistique de Serra en tant que principe de déreprésentation. En même temps, comme *Steelmill/Stahlwerk* le montre très bien, la production s'installe toujours sur le produit, qu'on ne peut jamais considérer comme complet, fini, autonome par rapport à elle. *Terminal* et *Steelmill/Stahlwerk*, pris ensemble, rendent compte de cette dimension productive, créative, positive et illimitée du désir, qui est à la base de leur réalisation. Cette composante créatrice du désir se juxtapose à la composante nihiliste et décevante dont parlait Lyotard. Ainsi, à travers un déplacement déreprésentatif du désir, on parvient non seulement au désir d'être déçu, mais aussi à une caractérisation productive du désir lui-même. Dans *Steelmill/Stahlwerk*, alors, on peut trouver à la fois la dénonciation des conditions sociales des ouvriers, et donc la démythification de l'idéal de l'ouvrier qui vit pour son travail, et en même temps la fascination pour la machinerie, pour la production – d'images et de choses –, pour une machine qui filme d'autres machines au travail. En effet, l'influence du cinéma soviétique est évidente en ce qui concerne l'esthétique de *Steelmill/Stahlwerk* : Serra aimait beaucoup *La Grève* d'Eisenstein, ou *Enthousiasme* de Vertov, et on peut l'apprécier dans l'usage qu'il

23 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, 1972.

24 *Ibid.*, p. 29.

25 *Ibid.*, p. 10.

fait du noir et blanc, ou dans le rôle restructurant de la forme joué par la lumière à l'intérieur de l'usine (ill. 2c). Et pourtant, l'influence des avant-gardes russes concerne aussi, comme le met en évidence Benjamin Buchloh²⁶, la dimension politique du film, même si c'est d'une manière qui diffère de la période soviétique : si Serra n'exalte pas la condition de l'ouvrier, en même temps il ne se limite pas à la dénoncer à travers un documentaire social, il décide de la mettre en scène en utilisant la même puissance artistique que les films soviétiques, à travers la fascination des grands blocs d'acier lumineux et des machines à l'œuvre. Il choisit de raconter cette aliénation, d'en faire un film, une œuvre d'art. De cette manière, à partir de la même production, de la même machinerie, il parvient à une multiplicité de créations artistiques.

Ce rapprochement entre l'art de Serra et cette conception anti-œdipienne du désir nous permet de signifier à nouveau la monstration de la machinerie : montrer la mécanique, dans les œuvres de Serra et dans un sens plus général, signifie non seulement désirer être déçu, mais aussi révéler la composante productive, créatrice du désir, et l'installer sur l'œuvre d'art elle-même. Autrement dit, dans la perspective qu'on a adoptée, garder la mémoire de la production signifie installer la production sur l'œuvre, empêcher qu'elle se monumentalise, qu'elle perde sa nature créatrice. Garder la mémoire de la production signifie alors que l'œuvre et la mémoire qu'elle produit restent vivantes. L'on parvient, ainsi, aussi à une sorte de réévaluation de l'impossibilité d'identification due au fonctionnement déréprésentatif de l'art. Lacan appelait avec l'ancien terme *imago*, en tant qu'*image morte*, l'image du miroir dans laquelle le sujet pouvait se reconnaître et, en conséquence, se constituer²⁷. Mais, semble protester Serra, si je ne peux m'identifier, me sentir représenté, que dans une image morte, dans une œuvre morte, il faut que l'identification soit impossible alors, et que l'œuvre reste vivante, désirante !

Conclusions

On pourra, maintenant, revenir sur le débat politique qui avait entouré *Terminal* au moment de son installation, pour chercher à saisir, dans une perspective nouvelle, philosophiquement et politiquement plus féconde, la nature du scandale provoqué par *Terminal*. Les critiques formulées par la CDU révèlent, même si c'est de manière inconsciente, les véritables raisons philosophiques de la condamnation de l'œuvre. Douglas Crimp, dans l'article « Redefining Site-specific », reconstruit le débat autour de l'œuvre, commencé alors que les

26 Buchloh, 2000 (note 22), p. 2.

27 « Il suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image - dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique *imago* », Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* [1949], dans *id., Écrits* [1966], t. 1, Paris, 1999, p. 92-99, p. 93.

élections administratives de Bochum se rapprochaient : la CDU, qui était dans l'opposition, était à la recherche du vote des ouvriers pour battre le SPD. Dans ce cadre, la contestation de l'œuvre de Serra était une tentative de critiquer le SPD par rapport à la représentation que, à travers *Terminal*, il donnait des ouvriers de Bochum. Voici quelques passages du communiqué de presse publié par la CDU à propos de *Terminal*, transcrits par Crimp dans son article, et qui montrent, de manière paradoxale, comment la CDU avait compris les raisons artistiques et politiques du travail de Serra, sans pourtant les partager : « The supporters of the sculpture refer to its great symbolic value for the Ruhr district generally and for Bochum in particular as the home of coal and steel. We believe the sculpture lacks important qualities that would enable it to function as a symbol²⁸. » Et encore : « No steelworker can point to it positively, with pride²⁹. » Ils avaient développé aussi des critiques significatives à propos du matériau :

« Steel is also a material that, to a great degree, suggests resilience, durability, and resistance to rust. This is especially true of the high-quality steel produced in Bochum. This sculpture, made only of simple steel, is already rusting and disgusting in appearance. Steel is a high-quality material developed from iron and so is not a true raw material. Yet this sculpture gives the impression of raw material³⁰. »

Enfin, le point critique fondamental :

« If, as its supporters claim, the sculpture is to symbolize coal and steel, it must provide the possibility of positive identification for those concerned, that is, for the citizens of this area, especially the steel-workers. We believe that all of the characteristics mentioned provide no positive challenge and identification³¹. »

Le problème principal de *Terminal*, remarqué par la CDU, est justement qu'il empêche une identification de l'ouvrier, en tant que citoyen et en tant que spectateur, avec l'œuvre. Toujours dans cette perspective, il faut alors lire la critique

28 Douglas Crimp, « *Redefining Site-specific* » [1986], dans Foster/Hughes, 2000 (note 22), p. 147-174, p. 162 : « Les sympathisants de la sculpture font référence à sa grande valeur symbolique pour la région de la Ruhr en général et pour Bochum en particulier en tant que la demeure du charbon et de l'acier. Nous croyons que la sculpture manque des qualités importantes qui lui permettraient de fonctionner comme symbole. »

29 *Ibid.*, p. 163 : « Aucun travailleur de l'acier ne peut la regarder positivement, avec orgueil. »

30 *Ibid.* : « L'acier est aussi un matériau qui, s'il est de bonne qualité, suggère résilience, dureté, et résistance à la rouille. C'est spécialement vrai pour l'acier de haute qualité produit à Bochum. Cette sculpture, faite en acier simple, est déjà en train de se rouiller et c'est d'une apparence dégoûtante. L'acier est un matériau de haute qualité, développé à partir du fer, et donc ce n'est pas un vrai matériau brut. Et pourtant cette sculpture donne l'impression d'un matériau brut. »

31 *Ibid.* : « Si, comme protestent ses supporters, la sculpture symbolise le charbon et l'acier, elle doit permettre la possibilité d'une identification positive, pour ceux qui sont concernés, pour les citoyens, et spécialement les travailleurs de l'acier. Nous croyons que toutes les caractéristiques mentionnées ne permettent pas une identification positive. »

du matériau de construction : l'acier Corten, même s'il est adéquat pour les œuvres d'art, même en ce qui concerne leur intégrité structurale, est considéré comme trop brut, pas assez noble, pour *représenter le bel acier* que l'on produit dans la vallée de la Ruhr. La CDU affirme explicitement qu'ils auraient préféré un acier inox, pour rendre la sculpture *inoxydable* – dans ce cas-là, pas métaphoriquement –, invulnérable au passage du temps, en révélant ainsi implicitement la conception de monument qu'ils voulaient promouvoir, et à laquelle Serra s'est toujours opposé. Comme le dit très bien Douglas Crimp³², l'hypocrisie du propos de la CDU consiste à faire semblant de partager avec les ouvriers, en leur offrant, contre *Terminal*, une image édifiante, même si elle est fautive, de leur travail, une image *inoxydable* et scintillante à laquelle ils pourraient s'identifier positivement. De cette manière, l'ouvrier aurait pu se projeter lui-même dans la grandeur d'une image positive, fournie par un monument plus *représentatif* (dans les deux sens du terme). Et pourtant, ce procédé d'identification n'aurait pas lieu au niveau de la production, mais plutôt à celui de la consommation : avec la transformation de l'ouvrier en consommateur, l'aliénation capitaliste serait conservée, même fortifiée, puisque cachée grâce à la représentation, au statut représentatif de l'art monumental. Serra, au contraire, pour dénoncer l'aliénation des ouvriers, est forcé tout d'abord de démasquer cette tromperie de la représentation en tant qu'instrument au service du capitalisme³³. Il choisit de le faire à travers la monstration de la machinerie, qui rend l'œuvre déréprésentative, en empêchant l'identification du spectateur avec elle, en ne transformant pas l'ouvrier en consommateur, et donc en exprimant – à travers une identification impossible – son aliénation. À la lumière des critiques furieuses que cette œuvre a suscitées, l'on pourrait affirmer que Serra a atteint son but, en produisant une œuvre gênante, certes pour son aspect inusuel et sa grandeur oppressante, pour l'air irritant de décadence et une position presque obstruante au milieu de la circulation urbaine, mais en ramenant toujours ces aspects à ce qui, véritablement, gêne toutes sortes de spectateurs : la résistance de l'œuvre à toute instance d'identification. Et pourtant, dans cette identification impossible, Serra entrevoit une puissance politique et sociale, mais aussi artistique, créatrice, libidinale qui ne s'épuise pas avec *Terminal*, et que Serra cherche à poursuivre avec *Steelmill/Stahlwerk*. Serra ne se contente pas de montrer la machinerie, mais il sent la nécessité, et l'importance, de la remettre en fonction, pour adjoindre au nihilisme de la déception son pendant créatif, la fascination de la machinerie en tant que production sans arrêt. Le vrai scandale de *Terminal* est qu'elle pourrait ne jamais arrêter son récit, ni sa production de luttes, d'histoires, d'images : bien qu'elle satisfasse le désir d'être déçu, elle reste désirante.

32 Voir *ibid.*, p. 163.

33 Dans ce sens, la position de Serra est très proche de la thèse économique à la base de *L'anti-Œdipe*, pour laquelle le capitalisme s'impose grâce à la représentation, et au niveau politique et au niveau libidinal.



1 Sebastian Helm et Anna Dilengite, Mémorial de la destruction de la synagogue de Leipzig, 2001, Leipzig, Gottschedstraße

Du monument invisible au monument impossible. L'étrange cas des chaises monumentalisées

Pietro Conte

Lors de la tristement célèbre Nuit de cristal, du 9 au 10 novembre 1938, la synagogue de Leipzig – bâtie sur les plans d’Otto Simonson, élève de Gottfried Semper, et consacrée le 10 septembre 1855 – fut incendiée et totalement détruite par les nazis. Le 1^{er} janvier 1942 commence la solution finale pour les Juifs de Leipzig; lorsque les troupes américaines entrent dans la ville, en avril 1945, il n’en reste plus que vingt-quatre.

En 1966, une stèle commémorative réalisée par Hans-Joachim Förster est érigée sur le site de la synagogue, portant la mention suivante en allemand et en hébreu : « Ici, le 9 novembre 1938, la grande synagogue de la communauté israélite de Leipzig a été détruite par un incendie criminel par les hordes fascistes. N’oubliez pas. » Après la réunification de l’Allemagne, il est décidé de construire un mémorial plus conséquent à l’emplacement de la synagogue, tout en conservant la stèle (ill. 1). Le monument qui commémore cet événement tragique a été inauguré le 24 juin 2001 : rangées sur un plateau accessible par une rampe et entourées d’une haie qui reprend précisément le plan de l’ancien bâtiment, cent quarante chaises en bronze occupent l’espace d’une synagogue invisible (le *monument invisible* auquel fait allusion le titre). D’après les jeunes architectes Sebastian Helm et Anna Dilengite, non seulement il n’est pas interdit, mais il est même recommandé de s’asseoir sur ces chaises. Conformément à son étymologie latine qui vient de *monere* (« rappeler », mais aussi « faire penser » et « avertir »), le monument est donc érigé pour évoquer le passé ainsi que pour être utilisé dans le présent et mettre en garde contre les risques de l’avenir.

Un mémorial semblable a été installé en 2005 dans une synagogue de Budapest : des chaises de verre représentent – *stand for*, comme le dit en anglais le site Web – les victimes hongroises de la persécution nazie. L’usage de ces verbes – *to stand for*, « représenter » – nous introduit dans le vif du sujet : lieu de la « cristallisation de la mémoire¹ », l’image – en particulier l’image *monumen-*

1 Thomas Macho, « Tod », dans Christoph Wulf (éd.), *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim/Bâle, 1997, p. 939-954, p. 948.

tale – peut aussi rendre présents, peut re-présenter, ceux qui ne sont plus, les absents (les *abs-entes*, c'est-à-dire ceux qui ne font plus partie des *entes*). Il est utile de rappeler à ce propos la notion de « présentification » élaborée par Jean-Pierre Vernant :

« La communication d'un monde à l'autre exige, pour s'effectuer, qu'on dispose d'une "prise" sur la personne [...]. À défaut de la personne même, on opère par le biais de "substituts" ou d'"équivalents" qui la rendent présente ici-bas, sous une forme concrètement manipulable, quand elle a définitivement cessé d'y être [...]. Sans lui ressembler, l'équivalent est susceptible de représenter quelqu'un, de prendre sa place dans le jeu des échanges sociaux. Il le fait, non par vertu de similitude avec l'aspect extérieur de la personne (comme dans un portrait), mais par une communauté de "valeur"². »

Il faut – dit Vernant – qu'on « dispose » d'une prise sur la personne : il s'agit donc de trouver un *dispositif*, un dispositif d'évocation, et ce dispositif peut bien être une chaise, une simple chaise, qui représente quelqu'un en vertu d'une certaine « communauté de "valeur" ». Ici la question est évidemment de savoir *pourquoi* : pourquoi a été choisi, malgré son apparente banalité, cet objet qui habite les espaces les plus quotidiens de nos maisons et qui semble n'avoir rien de particulier, rien d'exceptionnel, mais qui paraît cependant lié à la dimension de la monumentalité par une singulière affinité élective ?

Parce que – bien entendu – il n'y a pas seulement Leipzig et Budapest : la commémoration de la Shoah concerne tous les pays où les Juifs ont été persécutés par le régime nazi. Il suffit de penser au monument dédié aux déportés norvégiens, réalisé à Oslo en 2000 : une série de chaises installées au bord de la mer fait allusion aux Juifs – plus de six cent quatre-vingt-dix – qui ont été embarqués à bord des navires *Donau* et *Gotland* à destination d'Auschwitz. Mais on peut citer aussi un des endroits les plus marquants de Cracovie, la place de la Liberté, renommée après-guerre place des Héros-du-Ghetto, où les Juifs étaient rassemblés, avec quelques effets personnels, avant leur déportation vers les camps d'extermination. À l'angle de la place, au numéro 13, se trouve toujours la pharmacie *À l'aigle* dont le propriétaire polonais, Tadeusz Pankiewicz, après de multiples tracasseries, put rester à Podgorze, où il vint en aide à la population juive. Il nota tous les événements du ghetto au jour le jour, en nous laissant ainsi un récit unique de ces années. La pharmacie fut ensuite transformée en musée avec l'aide financière de Roman Polanski et de Steven Spielberg entre autres. En 2005, la Ville lança un concours pour l'édification d'un mémorial : les lauréats, deux architectes cracoviens, Piotr Lewicki et Kazimierz Latak, ont placé

2 Jean-Pierre Vernant, « Figures, idoles, masques » [1990] (voir en particulier le paragraphe « Simulacre de l'absent. Double, substitut, équivalent »), dans *id.*, *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, 2 vol., t. 2, Paris, 2007, p. 1521-1661, 1564-1565.



2 Piotr Lewicki et Kazimierz Latak, Mémorial de la déportation du ghetto de Cracovie, 2005, Cracovie, Plac Bohaterów Getta, quartier de Podgorze

soixante chaises vides, pour la plupart orientées vers le camp de concentration de Plaszów (ill. 2). Il faut toutefois remarquer que certaines chaises ont été rangées à côté de l'arrêt du tram et invitent donc à s'y asseoir, comme si l'on voulait renvoyer à une dimension de quotidienneté, de banalité – mais il n'est pas nécessaire d'évoquer Hannah Arendt pour savoir que c'est exactement derrière, ou bien *dans* la quotidienneté et la banalité que peut se cacher l'inattendu, l'inimaginable, le mal. *Unheimlich*, comme le disaient déjà Ernst Jentsch et Sigmund Freud : et c'est peut-être cette notion de dépaysement, cette dimension d'une familiarité qui se révèle paradoxalement étrange qui est signifiée par le fait que les chaises sont légèrement relevées par des bases en bronze créant une atmosphère onirique³.

3 Voir Ernst Jentsch, *À propos de la psychologie de l'inquiétante étrangeté* [1906], traduit par Pascal Le Maléfan et Frauke Felgentreu, dans *Études psychothérapeutiques*, t. 17, 1998, p. 37-47; Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], traduit par Bertrand Féron, Paris, 1985.

En ce qui concerne l'inspiration du projet, les artistes font allusion à des photos qui montrent des enfants transportant des chaises vers leur nouvelle « maison », le ghetto, où elles sont destinées à rester : les biens et les meubles abandonnés par les habitants avant le départ précipité et définitif. Mais encore une fois : pourquoi monumentaliser des chaises ? On aurait pu choisir des valises ou bien des sacs : tout compte fait, on trouve beaucoup plus de photos montrant les déportés avec leurs misérables objets personnels. Pourquoi alors des chaises ?

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ne s'agit pas d'un phénomène local ou même national, ni de quelque chose qui soit lié exclusivement à la commémoration de la Shoah : si l'on prend en considération l'Oklahoma City National Memorial, on voit que ce sont toujours des chaises qui sont les protagonistes du monument, situé dans le centre-ville à l'emplacement de l'Alfred P. Murrah Federal Building, détruit le 19 avril 1995 par l'attentat à la bombe le plus grave avant le 11 septembre 2001 (ill. 3). Officiellement inauguré le 19 avril 2000, pour le cinquième anniversaire de l'attentat, le mémorial consiste en deux grandes portes (the Gates of Time, les portes du Temps) sur lesquelles ont été gravés les chiffres 9:01 et 9:03, c'est-à-dire la minute avant et la minute après la catastrophe. Entre ces portes, le vide créé par la minute de la tragédie est symbolisé par un miroir d'eau, à côté duquel on a posé cent soixante-huit chaises en bronze et en verre groupées en neuf rangées – une pour chaque étage de l'édifice détruit. Chaque



3 Hans Butzer, Torrey Butzer et Sven Berg, *Oklahoma City National Memorial* de l'attentat à la bombe du 19 avril 1995, 2000, Oklahoma City, North Harvey Avenue



4 Installation commémorant le vingtième anniversaire du déclenchement de la guerre de Bosnie-Herzégovine, 2012, Sarajevo, Maršala Tita (rue de Tito ou avenue du Maréchal-Tito)

chaise représente une personne morte (les grandes pour les adultes, les petites pour les enfants), et pendant la nuit elle est éclairée par la base, ce qui donne l'aspect de quelque chose de suspendu, en même temps présent et absent, ou pour mieux dire : présent *comme* absent, présent *dans* l'absence.

Quittons les États-Unis et revenons à l'Europe. Sarajevo, 6 avril 2012. À l'occasion du vingtième anniversaire du déclenchement de la guerre de Bosnie-Herzégovine, les citoyens ont pris part à une commémoration poignante : sur l'avenue du Maréchal-Tito, principale artère du centre-ville, onze mille cinq cent quarante et une chaises rouges et vides ont été alignées en mémoire du nombre des victimes civiles du siège par les forces bosno-serbes positionnées sur les hauteurs environnantes, siège qui a duré plus de trois ans (ill. 4). Le maire de la ville, Alija Behmen, a déclaré que « la ligne rouge de Sarajevo est la ligne de sang qui a parcouru les rues de Sarajevo du 6 avril 1992 à 1995 », tandis qu'un reporter a décrit de cette façon la scène et l'atmosphère :

« [Ils] n'ont pas oublié. Toute la ville est là. Les habitants sont là, dans la rue, seuls ou en famille. Ils marchent en silence le long des chaises vides, s'arrêtent, déposent une fleur sur l'une d'entre elles. Ou sur plusieurs. Et repartent. Des femmes hochent la tête sans rien dire, des hommes mûrs, solides, pleurent, des gosses écarquillent les yeux devant tout ce rouge sang, cet amas de chaises en plastique vides, la matérialisation de ce que leurs parents n'ont parfois jamais osé leur raconter. [...] Pour la première fois, les gens d'ici ont osé commémorer le siège et sa folie. Pour la première fois, ils ont eu le courage d'incarner le deuil et leur douleur. De *regarder en face* ces milliers de chaises vides, dont chacune représente une vie volée. Un père, une épouse, une fille, un fils, une amoureuse, un ami proche. *Ils regardent une chaise et voient l'autre assis là, présent, vivant*, plutôt que perdu sur la colline de Sarajevo, dans ce cimetière musulman surpeuplé de stèles de marbre blanc⁴. »

Voilà la question du regard, du regard qui se pose *sur* un objet et se voit tout à coup regardé à son tour *par* l'objet : les chaises symbolisent – mais il vaut mieux dire incarnent – les personnes tuées, donnant corps aux absents, à ceux qui ne sont plus là. « Pourquoi n'es-tu pas ici ? » a chanté une chorale accompagnée d'un petit orchestre symphonique. Comme pour l'Oklahoma City National Memorial, certaines chaises sont de taille plus petite, symbolisant les enfants tués. Y ont été posés un nounours, des babioles, des cahiers d'écolier ou des fleurs. Mais encore une fois : pourquoi des chaises ?

Laissons la question en suspens et revenons à l'Allemagne, parce que ce sont toujours des chaises qui commémorent la tragédie de l'Holocauste. Nous sommes à Hambourg : en parcourant Kurt-Schill-Weg, dans le quartier de Niendorf-Nord, on rencontre le *Tisch mit zwölf Stühlen*, la *Table avec douze chaises*, monument à la Résistance imaginé par Thomas Schütte, artiste de Düsseldorf (ill. 5). Douze chaises qui ressemblent, en raison de leur forme plutôt archaïque, à des trônes entourant une table ovale, c'est-à-dire une table pensée pour favoriser la communication. Sur onze dossiers sont gravés les noms des résistants victimes du nazisme, tandis que le douzième a été laissé libre pour inviter les visiteurs à s'asseoir et à méditer :

« Ce mémorial a été érigé à la mémoire des martyrs de la Résistance contre l'oppression nazie, dont les rues alentour portent également les noms. Onze chaises portent gravés les noms des antifascistes qui ont été persécutés, tandis que la douzième, où aucun nom n'est inscrit, symbolise le visiteur de la

4 <http://carnetsdungrandreporter.blogs.nouvelobs.com/archive/2012/04/08/sarajevo-la-ligne-rouge.html> [dernier accès : 30 mars 2015] (je souligne).



5 Thomas Schütte, *Table avec douze chaises*, 1987, mémorial de la Résistance, Hambourg, Kurt-Schill-Weg, quartier de Niendorf-Nord

ville, qui s'identifie à ce groupe. En s'approchant de ce lieu, le visiteur est appelé à se souvenir des héros de la Résistance⁵. »

Le visiteur est donc littéralement invité à la table, à la table du dialogue, de ce même dialogue qui a été brutalement interrompu par la persécution, la guerre et l'extermination, comme nous le rappelle – cette fois à Berlin – *La Pièce déserte* (*Der verlassene Raum*), œuvre de Karl Biedermann située sur la Koppenplatz en mémoire des maisons abandonnées à la hâte par les Juifs de ce quartier pourchassés par les nazis, comme le suggère une chaise renversée. La gravure qui entoure le monument reprend une poésie de Nelly Sachs, prix Nobel de littérature en 1966 :

5 Hajo Schiff, <http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/scha.htm> [dernier accès : septembre 2020]. Notre traduction.

« Ô les demeures de la mort,
 Si bien arrangées
 Pour le maître de logis, qui sinon aurait été l'invité –
 Ô vous doigts
 Gisants au seuil de l'entrée
 Comme un couteau entre la vie et la mort –
 Ô les cheminées
 Ô vous les doigts,
 Et le corps d'Israël en fumée à travers les airs! »

Toutefois, deux chaises peuvent commémorer non seulement un dialogue tronqué, mais aussi un dialogue repris, ou bien *la chance même* du dialogue : le *Monument de Goethe et Hafis* a été inauguré en juillet 2000 par les chefs d'État iranien et allemand. Ce n'est pas un simple mémorial : bien sûr, les deux chaises en granit, en orientation ouest-est, rappellent la rencontre de Goethe avec l'œuvre du poète national persan Hafis (1326-1390), mais elles sont aussi un symbole de tolérance culturelle. Le regard ne se tourne pas exclusivement vers le passé – il envisage en même temps et de même façon le futur : « Celui qui se connaît lui-même et les autres reconnaîtra aussi ceci : L'Orient et l'Occident ne peuvent plus être séparés⁶. » Un symbole de tolérance et de communication donc, et ce n'est pas par hasard s'il a été offert à la Stiftung Weimarer Klassik par l'Unesco.

En résumé : nous avons rencontré et analysé un certain nombre de monuments qui déclinent toujours le même thème, celui de la chaise. Parmi différentes nations et à différentes époques, c'est toujours la chaise la protagoniste. Et cela nous ramène à la question fondamentale laissée en suspens : pourquoi la chaise ? D'un point de vue théorique, si l'on compare tous les exemples cités, on verra qu'on a toujours affaire à deux aspects décisifs : l'*anthropomorphisme* et la *banalité* de l'objet.

En ce qui concerne l'*anthropomorphisme*, on compte la chaise parmi les objets qui renvoient tout de suite au corps humain, ou pour mieux dire qui l'évoquent, et c'est justement cela le problème – un problème d'*évocation*. On pourrait bien parler d'une anatomie de la chaise : avec son dos(sier), ses bras, ses jambes et ses pieds, la chaise révèle son caractère anthropomorphe, particulièrement souligné par l'artiste suisse Daniel Berset avec la célèbre *Broken Chair*, qui commémore les victimes des mines antipersonnel et en même temps – voici encore la double face du *monere* – met en garde et invoque, devant le siège des Nations unies à Genève, l'interdiction des armes à sous-munitions (ill. 6). En amputant une jambe de la chaise, c'est comme si Berset montrait la mutilation subie par les hommes en chair et en os. La jambe *iconique* représente la jambe *réelle* – et

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Le Divan*, traduction de l'allemand par Henri Lichtenberger, Paris, 1984, p. 199.



6 Daniel Berset, *Broken Chair*, 1997, mémorial des victimes de mines antipersonnel, Genève, place des Nations

il faut bien entendre «représenter» au sens fort du terme, c'est-à-dire que la jambe de la chaise tient lieu de représentant, de *Stell-Vertreter*, bref : de quelque chose qui prend la place de quelque chose d'autre et s'y substitue.

À partir de là, la chaise peut bien incarner de nouvelles et plus vastes stratifications sémantiques et symboliques. La chaise accueille, soutient et permet le repos, s'opposant à la force de gravitation. Autre aspect non moins important, elle renvoie à la sphère de la socialité, sans jamais oublier cependant l'individualité

de son «propriétaire». «Quelqu'un a touché à *ma* grande chaise!» «Quelqu'un a dérangé *ma* moyenne chaise!» «Quelqu'un s'est assis dans *ma* toute petite chaise!» crient les trois ours de *Boucle d'or*. «Non, pas là-bas, c'est ma place, c'est ma chaise!» entend-on souvent à table. Offrir une chaise à l'hôte est un témoignage d'hospitalité, de disponibilité, de dialogue. La chaise peut aussi symboliser l'autorité, s'il est vrai que, d'un point de vue étymologique, l'anglais *chair* dérive du français ancien *chaire*, qui à son tour dérive du latin *cathedra*, siège d'un évêque ou bien d'un professeur (d'où l'expression «parler *ex cathedra*»).

Que dire, en revanche, d'une chaise *vide*? Une chaise vide parle d'une arrivée ou d'un départ : elle annonce celui qui va s'y asseoir ou rappelle celui qui y était assis. Le pathos d'une chaise vide est autant lié au souvenir d'une perte qu'à l'annonce d'un retour ou d'une nouvelle arrivée. Passé et futur *ensemble* : la chaise comme monument donc, la chaise comme objet par excellence du *monere*. Comme l'a bien dit Alice Rayner, «a chair is also a memorial device», «la chaise est donc un dispositif mnésique»⁷.

En ce qui concerne – deuxième aspect – la *banalité* de la chaise, on le sait bien : il faut être très attentif quand on parle de simplicité, d'évidence et de superficialité, parce que souvent les choses les plus superficielles sont en réalité les plus profondes. C'est vrai : une chaise est l'un des objets les plus quotidiens, familiers et utilisés. Mais une chaise *monumentalisée* – cela, c'est une tout autre affaire, une tout autre histoire. Il y a quelqu'un qui a esquissé cette «tout autre histoire», en lui donnant un titre très explicite : *Histoire de la chaise*. Ce «quelqu'un», c'est Tadeusz Kantor, l'auteur de *La classe morte*. Kantor était vraiment obsédé par la chaise, qui trouve place dans beaucoup de ses pièces. Mais il était encore plus obsédé par le projet d'une chaise *monumentale*. Nous sommes à Wrocław, en 1970 : la Ville prépare une grande manifestation artistique et annonce que les projets vainqueurs feront partie intégrante du tissu urbain. Kantor participe et écrit :

«Mon projet était une sorte de monument. C'était une chaise pliante, en béton, de dimensions colossales, d'une hauteur de quatorze mètres environ. [...] Cette chaise devait être colossale, devait être une sorte de monument; en même temps, elle ne devait pas donner l'impression d'être un monument; elle devait être établie, non au milieu de la place, mais quelque part sur le côté, en tout cas, au milieu de la circulation, elle devait produire l'impression de quelque chose d'*abandonné*. Dépourvue de valeurs et de perceptions esthétiques, une chaise, dont les valeurs ne résident pas dans son existence matérielle, mais dans ce qui se passe en raison de son existence absurde dans toute la réalité nue qui l'entoure⁸.»

7 Alice Rayner, *Death's Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis, 2006, p. 112.

8 Tadeusz Kantor, *Du réel à l'invisible. Histoire de la chaise* [1970], dans *id.*, *Le théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, 2004, p. 185-190, p. 187-188.

C'est la première théorisation de ce que Kantor définira ensuite comme « monument impossible » (la deuxième partie de notre titre). Pourquoi « impossible » ? Parce qu'il s'agit d'une chaise *colossale*, et donc très difficile à réaliser ? Pas seulement, à mon avis : « très difficile » ne signifie pas « impossible ». La chaise kantorigienne est « colossale » au sens physique du terme autant qu'au sens métaphysique : dans *l'Analytique du sublime*, Kant avait défini comme « colossale » « la simple présentation d'un concept, qui est presque trop grand pour toute présentation⁹ ». On pourrait dire, alors, que la chaise kantorigienne est « impossible » non pas parce qu'elle est trop grande, mais plutôt parce qu'elle présente un concept « trop grand pour toute présentation ». Il s'agit d'un objet réel et quotidien, bien sûr, mais présenté d'une façon qui est en contradiction avec la réalité et la quotidienneté. C'est en cette direction qu'il faut lire les paroles de Kantor quand il écrit :

« La chaise, qui est effectivement un objet de rang inférieur et d'une utilité générale. [...] Toutes les manipulations artistiques avec un objet ont leurs buts méta-esthétiques, je dirais même "méta-physiques". Cette sphère me fascine depuis longtemps. Dans ces démarches, semblables à des rituels de magie, l'objet, familiarisé et "apprivoisé" par l'utilité de la vie, découvre soudain son existence indépendante, "étrangère". Se prêtent à cela les objets les plus utilitaires, ceux d'un rang "inférieur". Dans la hiérarchie des objets, la chaise se trouve très bas. Elle est dédaignée. [...] Le geste qui lui donne un autre sens est presque un geste de Samaritain¹⁰. »

Après de nombreuses vicissitudes, ce monument a enfin été réalisé une dizaine d'années après la mort de Kantor. Dans le *New Poland Express* du 12 août 2011, on pouvait lire une étrange nouvelle : « Une chaise gigantesque, neuf mètres de hauteur et huit tonnes de poids, a fait son apparition sur une place de Wrocław », placée là où son père putatif l'avait d'abord imaginée – en plein milieu de la ville, à la croisée de plusieurs routes, entourée par le trafic. Sur une place, mais non en son milieu précis, comme « une chose *abandonnée* », énigmatique, provocatrice, un produit de l'imagination devenu imprévisiblement partie intégrante de la réalité (ill. 7).

Je voudrais conclure en soulignant que *l'Histoire de la chaise* de Kantor fait partie d'un essai plus vaste portant le titre *Du réel à l'invisible*. Et c'est justement à cette sorte de métaphorisation, de déplacement du sens mis en scène par le monument que semble faire allusion Marina Abramovic avec son *Esprit de Mozart*, réalisé en 2004 à Salzbourg (ill. 8). Il s'agit encore une fois d'une chaise, ou mieux d'une série de chaises : celle de Mozart est colossale, d'une hauteur de quinze mètres, mais elle est entièrement entourée par d'autres chaises de

9 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], éd. par Alexis Philonenko, Paris, 1993, p. 131.

10 Kantor, 2004 (note 8), p. 186.



7 Tadeusz Kantor, *Chaise*, projet de 1970, installé en 2011, Wrocław, ul. Rzeźnicza

dimensions normales, destinées aux passants. Exceptionnalité et quotidienneté semblent donc coexister. L'artiste a transformé la très fréquentée Hanuschplatz, lieu de bruit et de mouvement, en une oasis de paix et de recueillement : « Je souhaite créer un lieu de méditation à Salzbourg, où les gens pourront venir élever leur esprit au-delà des montagnes qui les entourent. Toute personne qui vient s'asseoir un certain temps en ce lieu et y méditer peut entrer en relation avec des forces invisibles. » L'artiste a expliqué que cette construction « a la forme d'une chaise tout en étant dépourvue d'une assise. Le fait de se placer sous elle offre une ouverture directe sur le ciel. En dédiant ce siège à l'esprit de Mozart, je rends visible l'invisible. Car c'est indéniablement à Salzbourg qu'appartient son esprit. *Spirit of Mozart* est à mon sens l'expression de rapports désormais pacifiés et le symbole d'une réconciliation¹¹ ».

11 <https://www.credit-suisse.com/fr/fr/about-us/sponsorship/art/news.article.html/article/pwp/news-and-expertise/2004/09/fr/salzburg-a-stage-for-modern-art.html> [dernier accès : 30 mars 2015].



8 Marina Abramovic, *Spirit of Mozart*, 2004, Salzburg, Staatsbrücke/Hanuschplatz

Je termine ici, sans approfondir la question de Salzbourg, ville qui a subi l'annexion forcée à l'Allemagne hitlérienne et qui est ensuite devenue un symbole d'internationalisation et de dialogue interculturel. Je voudrais simplement souligner ces paroles : « Je rends visible l'invisible. » Voilà le pouvoir, voilà la *magie* du monument. Le cercle se referme et l'on se retrouve au point de départ : du monument invisible au monument impossible – et *vice versa*.

Crédits photographiques

Kai Kappel

ill. 1-8 : Kai Kappel

Céline Trautmann-Waller

ill. 1 : Lilly Panholzer et Laurenz Feinig

ill. 2 : Nikolay Oleynikov/Chto Delat

Georg Vasold

ill. 1 : Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte (photo : Karl Pani)

ill. 2-4 : Adagp, Paris, 2022 (photo : Petra Schönfelder, Vienne 2015)

ill. 5 : MuseumsCenter Leoben, Stadtarchiv

ill. 6 : Fritz Wotruba Privatstiftung Wien / Österreichische Galerie Belvedere
(photo : Christian Straub)

Margaret Olin

ill. 1, 6-8 : Margaret Olin

ill. 2 : MUMOK / Philip Hanson / Courtesy Philip Hanson et Corbett vs. Dempsey, Chicago

ill. 3 : The George and Helen Segal Foundation / Adagp, Paris, 2022 (photo : Margaret Olin)

ill. 4 : The George and Helen Segal Foundation / Adagp, Paris, 2022 (photo : Donald Lokuta)

ill. 5 : Adagp, Paris, 2022 (photo : Margaret Olin)

Mechtild Widrich

ill. 1, 3, 6-7 : Mechtild Widrich

ill. 2 : Alfred Schmid, pour la Ville de Vienne

ill. 4 : Mechtild Widrich, avec l'aimable autorisation de Jabornegg/Pálffy

ill. 5 : Mechtild Widrich, avec l'aimable autorisation de Nofrontiere Design GmbH

Martin Engel

ill. 1, 9 : Archives de l'auteur / domaine public

ill. 2 : Martin Engel, 2009

ill. 3-4 : Martin Engel, 2012

ill. 5 : Robert Newald

ill. 6 : Robert Lizar

ill. 7 : Archives visuelles de la Bibliothèque nationale autrichienne

ill. 8 : Bele Marx & Gilles Mussard (atelier Photoglas), 2006

Leonie Beiersdorf

ill. 1, 4 : Adagp, Paris, 2022

ill. 2-3, 5 : Leonie Beiersdorf

Myriam Renaudot

- ill. 1-2, 4 : Myriam Renaudot, 2008
- ill. 3, 5 : Myriam Renaudot, 2012
- ill. 6 : Myriam Renaudot, 2005

Elise Goudin-Steinmann

- ill. 1 : Bundesarchiv (photo : Heinz Junge, avril 1986)
- ill. 2 : Michael Zinganel, Adagp, Paris, 2022
- ill. 3 : Markus Bader, Adagp, Paris, 2022

Jean-Philippe Antoine

- ill. 1 : Adagp, Paris, 2022 / Auschwitz-Birkenau State Museum
- ill. 2 : Adagp, Paris, 2022 / Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (photo : Wolfgang Fuhrmannek)
- ill. 3 : Adagp, Paris, 2022 / Lenbachhaus München (photo : Florian Holzherr)
- ill. 4 : Adagp, Paris, 2022 / bpk, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais (photo : Jens Ziehe)
- ill. 5 : Adagp, Paris, 2022 / Museum Kurhaus Kleve (photo : Gerald Domenig)

Jacopo Bodini

- ill. 1a : Adagp, Paris, 2022 / Wikimedia Commons CC-BY-SA-3.0,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bochum_070217_035_00.jpg
- ill. 1b : Adagp, Paris, 2022 / Wikimedia Commons CC-BY-SA-3.0,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terminal_by_Richard_Serra_2.jpg
- ill. 2 : Adagp, Paris, 2022

Pietro Conte

- ill. 1 : John Pilkington
- ill. 2 : Sarah E. Parnell
- ill. 3 : Robby Robinette (Wikimedia Commons CC-BY-SA-3.0)
- ill. 4 : Lara Ciarabellini
- ill. 5 : Adagp, Paris, 2022 / Gunther Staudacher, Balingen
- ill. 6 : Yann Forget (Wikimedia Commons CC-BY-SA-3.0)
- ill. 7 : Jackie, www.morningkawa.com
- ill. 8 : Adagp, Paris, 2022 / Eweht (Wikimedia Commons CC-BY-SA-3.0)