

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