



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)<sup>1</sup>, 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)<sup>2</sup>. 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 deux<sup>3</sup>? 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 rafraîchir<sup>4</sup>? 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 monument<sup>5</sup>?

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<sup>er</sup> 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 Dvořák<sup>6</sup>, 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<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> 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 monuments<sup>7</sup>, 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 naturel<sup>8</sup> ?

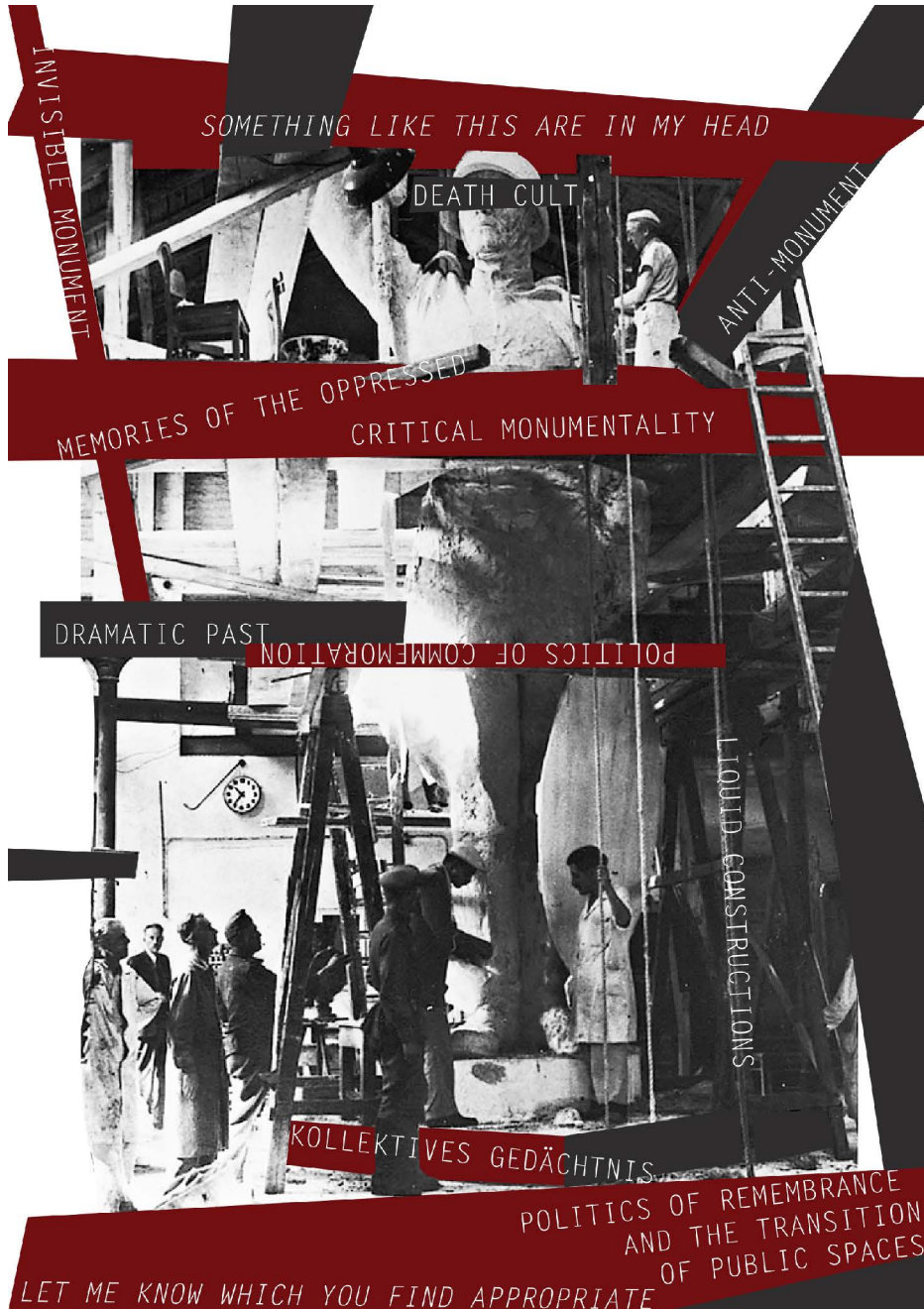
En effet, il semble y avoir une contradiction entre l'idée de « valeur conflictuelle » et une tendance à l'univocité inhérente au monument. Un monument ne pourrait alors rendre justice à la « valeur conflictuelle » qu'en étant détruit/mutilé ou reconverti, transformé. D'où les nombreuses tentatives plus 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 Mahnmahl 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)<sup>9</sup>. 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](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)<sup>10</sup>.

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.

---

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