

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

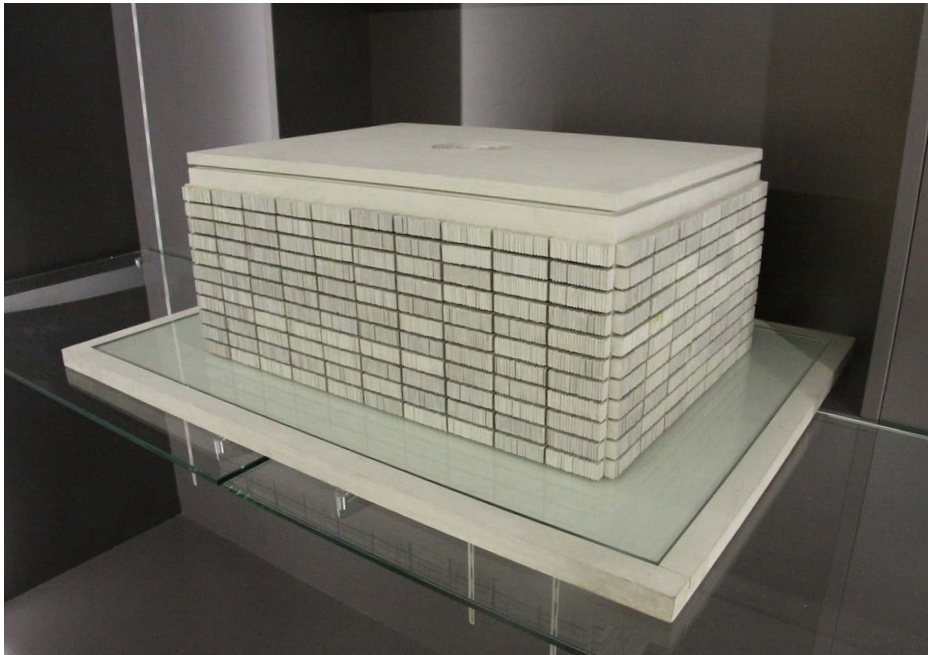
certaines pierres ayant peut-être été utilisées pour construire l'annexe de la nouvelle université (catholique) ; dans tous les cas, l'édifice fut démantelé et les matériaux réutilisés ailleurs, comme cela était alors la coutume⁹. Il n'est donc pas étonnant, à la lumière de cette histoire, que le département 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 Misrachi 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 arpétant 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 antijuïque 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.