

Introduction. Aux limites de la monumentalité

Andrea Pinotti

La pensée contemporaine, on le sait, a fourni des efforts considérables pour distinguer, parmi les objets sensibles, la classe particulière des objets artistiques. Tant dans la tradition analytique que dans la tradition dite continentale, on a essayé d'explorer les raisons qui font d'une chose produite, d'un artefact (manufacturé aussi bien que réalisé mécaniquement), une œuvre d'art. On les a cherchées dans l'objet même (comme propriétés appartenant à la chose, enracinées dans son unité formelle et matérielle), dans le sujet (qu'il soit producteur ou récepteur) avec ses attitudes et intentionnalités, dans une corrélation particulière objet-sujet, dans les cadres institutionnels qui accueillent cette corrélation et la rendent possible (dispositifs sociaux, musées et galeries, discours critiques sur l'art, formes culturelles de pré-compréhension). Ces efforts titanesques se poursuivent toujours actuellement et, malgré les argumentations très subtiles développées tout au long de ces années, ils semblent encore dominés par une dialectique qu'on pourrait identifier à deux pôles portant les noms propres de Marcel Duchamp et de Robert Morris. En 1917, en choisissant un urinoir industriel en porcelaine parmi les articles sanitaires d'un magasin new-yorkais de la société J. L. Mott Iron Works, et en le transformant en une sculpture, *Fountain*, Duchamp montre la possibilité de métamorphoser le statut d'un objet de simple artefact en œuvre d'art grâce à un pur acte décisionnel de l'artiste. En 1963, Morris signe devant un notaire le *Statement of Esthetic Withdrawal*, une rétractation esthétique aux fins de vider son œuvre *Litanies* (une sculpture commandée par l'architecte Philip Johnson, mais non payée) de toute valeur artistique, en la faisant ainsi retomber dans le domaine des simples choses artificielles, comme pièce de métal. Par la suite, Johnson achètera et la sculpture et le document notarial, acceptant les deux objets comme œuvres d'art (donc une retransformation), et les donnera en tant que telles au MoMA.

Ces deux opérations spéculaires – transformer un artefact en œuvre, transformer une œuvre en artefact – circonscrivent emblématiquement le périmètre de la réflexion contemporaine sur le caractère artistique d'une chose par rapport à une puissante intentionnalité subjective de son producteur et à une corrélatrice disposition du public, des critiques et des institutions à correspondre à ses décisions et à les ratifier dans une relation de codétermination.

Pourquoi aborder cette question en introduisant une section de ce volume dédiée au monument à l'épreuve de l'art? Parce que, comme le montre bien

Gabi Dolff-Bonekämper dans sa contribution sur la notion rieglienne de valeur monumentale et ses enjeux contemporains, un phénomène analogue s'observe dans le domaine de la monumentalité : des artefacts qui n'avaient pas été réalisés comme monuments peuvent le devenir à un moment donné de leur histoire (*ungewollte*, non voulus, selon la terminologie rieglienne) et, *vice versa*, des monuments qui avaient été intentionnellement érigés comme tels (*gewollte*, voulus) peuvent retomber dans une condition non monumentale. On peut imaginer aussi qu'un objet puisse en même temps activer ou désactiver un sens monumental pour l'une ou l'autre communauté.

Certes, phénomène « analogue » ne signifie pas « identique » : pour ce qui concerne les subjectivités impliquées dans ces processus métamorphiques, s'il est vrai que déjà dans le domaine artistique on doit tenir compte d'une multi-auctorialité (l'artiste, le public, les critiques, les institutions...), c'est d'autant plus vrai dans le domaine monumental, où les intentionnalités concernent dans la quasi-totalité des cas des subjectivités collectives, des communautés, des entités sociales, identifiées par des catalyseurs religieux, politiques, idéologiques, culturels, etc. Une telle pluralité peut bien comporter une complication temporelle du processus métamorphique évoqué ci-dessus : un artefact peut être monument durant un certain temps de son existence et, avant ou après, ne pas l'être (ne l'être pas encore, ne l'être plus) ; il peut aussi être et ne pas être monument au même moment pour des communautés différentes.

Mais que se passe-t-il avec l'artefact quand il n'est pas encore – ou n'est plus – monument, tout en restant ce qu'il est d'un point de vue formel et matériel ? D'où vient-il avant d'être monument, où va-t-il après ? Si l'on se limite au règne des artefacts (Riegl, on le sait, avait aussi réfléchi à la notion de monument naturel), on peut imaginer deux possibilités : l'avant et l'après du monument relèvent des simples artefacts, ou bien des artefacts artistiques. Concentrons-nous sur la seconde possibilité, celle qui intéresse notre section. Le statut d'objet artistique pourrait-il représenter l'avant ou l'après d'un monument, ou bien peut-on aussi admettre une condition de simultanéité – un artefact qui serait donc en même temps et monument et œuvre d'art ? Comme de nombreux artistes ont réalisé des monuments (voulus ou non voulus), il semblerait raisonnable d'accepter une telle hypothèse ; mais, dans le cas où le monument est en même temps aussi une œuvre d'art, de quelle espèce d'œuvre s'agit-il ? Sculpture ? Architecture ? Art dit public ? (Cette dernière notion étant plutôt problématique, au moins d'un point de vue phénoménologique : en effet, chaque œuvre d'art est publique dans le sens où elle est offerte à une appréhension intersubjective, à la différence d'une fantaisie, qui est irrémédiablement renfermée dans l'imagination individuelle.)

La monumentalité comme valeur pour ainsi dire adjointe aux valeurs artistiques et esthétiques de l'œuvre contribue à problématiser la taxonomie traditionnelle des arts visuels, par ailleurs remise si fréquemment en question au *xx^e* siècle à partir du travail d'hybridation de médias différents promu par les

avant-gardes. Mais comment comprendre une telle « adjonction » de monumentalité ? Serait-elle une intégration capable de renforcer les valeurs artistiques et esthétiques, ou pourrait-elle éventuellement entrer en compétition avec celles-ci, et perturber plutôt que faciliter leur appréhension ? De plus, un artiste reconnu comme tel et appartenant au canon pourrait-il réaliser un monument qui ne soit pas une œuvre d'art ? Ou l'artefact monumental est-il forcément artistique s'il est créé de main d'artiste ? Que se passe-t-il si l'artiste réalise une œuvre d'art que tout le monde saisit comme monument excepté lui-même ? Que dit-on lorsqu'on qualifie une œuvre de « monumentale » (la *Recherche* de Marcel Proust, par exemple, ou *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner) ? S'agit-il d'une simple question d'échelle et de proportions, ou des implications liées au *monere* du *monumentum* entrent-elles aussi en jeu ?

On pourrait continuer avec les questions, et l'on voit bien qu'elles sont plus nombreuses que les réponses, lorsque caractère artistique et caractère monumental interagissent l'un avec l'autre. Et l'une des principales raisons pour lesquelles la liste des questions pourrait se poursuivre, c'est qu'on ne possède une définition unanimement partagée ni de l'un ni de l'autre. On l'a déjà souligné pour ce qui concerne le caractère artistique ; on pourrait le répéter ici pour ce qui concerne la monumentalité. La prise de conscience d'une telle lacune catégorielle a été favorisée par un phénomène pour ainsi dire « négatif », dans le sens où il se structure autour d'une négation : le courant dit de l'anti-monumentalité ou de la contre-monumentalité qui, à partir des années 1970 (voir, par exemple, le concept de *nonument* élaboré par Gordon Matta-Clark), a marqué et ne cesse de marquer tant de réalisations monumentales. Ces pratiques étaient (et sont) *anti* et *contre*, mais la monumentalité par rapport à laquelle elles se déterminent est bien loin de reposer sur une idée claire et distincte. En conséquence, et faute d'une théorie générale du monument qui soit capable de décrire précisément les propriétés eidétiques du « monument », du « mémorial », du « lieu de mémoire » (ou, si l'on se réfère au vocabulaire allemand, du *Denkmal*, du *Mahnmal*, de la *Gedenkstätte*, de l'*Ehrenmal*, du *Monument*), on finit par accepter plus ou moins subrepticement une définition *folk* du monument qui nous vient du langage ordinaire : un objet qui est de grandes dimensions, réalisé en matériaux nobles et durables, qui se dresse pour obtenir un maximum de visibilité par rapport à son environnement, qui garde la mémoire d'une ou de plusieurs personnes ou d'un événement du passé particulièrement significatifs pour l'identité d'une communauté, et qui parfois lance un avertissement éthique au présent quant à son futur. Et si l'on pratique un exercice anti- ou contre-monumental, on va contester un ou plusieurs de ces éléments, en réalisant des artefacts qui se plongent dans le terrain au lieu de se dresser, ou qui sont transitoires au lieu d'être permanents, ou bien invisibles au lieu d'être sous les yeux de tout le monde, ou encore presque immatériels au lieu d'être formés dans un matériau lourd et pesant : stratégies de négation ou d'opposition qui, par contraste, mettent l'accent sur ce que l'on comprend habituellement sous le titre de monument.

Voici quelques-unes des questions qui peuvent nous aider à aborder les contributions de cette section.

Jean-Philippe Antoine nous introduit aux expérimentations monumentales de Joseph Beuys, qui en 1961 fut nommé professeur de « sculpture monumentale » (évidemment un problème taxonomique, comme on l'a vu plus haut) à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Le parcours de Beuys embrasse une gamme très vaste de solutions monumentales et anti-monumentales, qui vont de l'emblématique symbolisante (le projet de 1958 pour un monument destiné à Auschwitz) à l'intervention purement conceptuelle (la phrase de 1964 où il recommande qu'on rehausse le mur de Berlin de cinq centimètres pour lui conférer de meilleures proportions, faisant ainsi se télescoper la dimension esthétique avec le domaine d'une monumentalité involontaire), en passant par des installations (à Munich et à Münster), comme telles éphémères, qui produisent une intense dialectique entre des non-lieux disqualifiés et le geste monumental de l'artiste, qui semble suggérer la possibilité d'une remémoration sans commémoration. Mais c'est peut-être son *Arrêt de tram*, projeté comme *site-specific* pour le pavillon allemand à la Biennale de Venise de 1976, qui nous offre – avec sa mise en scène d'un souvenir d'enfance propre à l'individu Joseph Beuys – la plus puissante désarticulation et réarticulation du rapport traditionnel entre monumentalité et mémoire collective : il s'agit d'une véritable mise en abyme mnésique qui juxtapose la mémoire de l'Allemagne humaniste du XVIII^e siècle, celle du régime nazi, et la mémoire personnelle de Beuys garçon, dans une stratification complexe qui réalise en même temps une re-sémantisation politique.

Politique aussi est, sans doute, la réflexion conduite par Richard Serra autour de sa sculpture *Terminal* à travers le film *Steelmill/Stahlwerk* (donc un cas très stimulant d'intermédialité), qui en raconte la réalisation dans une aciérie de Hattingen, comme nous le montre le texte de Jacopo Bodini. Politique, non seulement parce que la sculpture a fait l'objet d'une controverse entre le SPD et la CDU de Bochum, mais aussi parce que le film nous restitue la mémoire de sa production, rendue possible grâce à un processus d'aliénation des ouvriers. Avec Serra, on est confronté à un artiste qui, d'un côté, a explicitement nié qu'il produisait des monuments (il ne ferait donc que des œuvres d'art) et, de l'autre côté, réalise des objets qui finissent inévitablement par provoquer chez le spectateur une réponse monumentale, projetant sur les sculptures une valeur adjointe : si l'on voulait employer une terminologie esthétique traditionnelle, on pourrait dire que Serra utilise la forme du monument (la verticalité), le matériau (qui s'oxyde, prenant la patine du temps, ce que Riegl appelait la valeur d'ancienneté), mais non son contenu (ses œuvres « ne commémorent rien », elles n'ont pas d'objet, elles sont intransitives). Il montre l'action du *monumentum*, du *monere*, sans que personne soit mis en garde ; sans qu'aucun objet soit indiqué comme un événement à commémorer. Mais le rôle de la mémoire, loin d'être totalement éliminé, est justement récupéré grâce au travail intermédiaire du film,

qui nous révèle *Terminal* comme dispositif non pas de production de mémoire, mais plutôt de mémoire de production.

Bien sûr, les jeux d'échelle se taillent aussi la part du lion dans le cas de la chaise colossale projetée pour la ville de Wrocław par Tadeusz Kantor comme « une sorte de monument » (un monument « comme-si », qui, comme les stèles de Richard Serra, est intransitif parce qu'il n'a pas d'objet de commémoration). Or, le gigantisme induit sur des objets banals, appartenant à la vie quotidienne, par certains artistes contemporains (pensons à Claes Oldenburg) nous confronte avec une stratégie qui recourt à l'échelle monumentale pour obtenir ce qu'en phénoménologie on appellerait suspension de l'obvie, mise entre parenthèses de l'attitude naturelle, *epochè*. Grâce à sa monumentalisation, la chose toujours à portée de la main, toujours disponible, dont on n'a plus vraiment conscience, est soustraite à la neutralisation produite par l'usage irréfléchi, et donc offerte non pas à une contemplation esthétique, mais plutôt à une expérience de distanciation déclenchant un effet *unheimlich*, d'inquiétante étrangeté. Mais la chaise (ou une série de chaises) n'est pas moins inquiétante quand elle se présente dans ses dimensions habituelles, mais vide. Dans son parcours à travers l'étrange cas des monuments-chaises pour les victimes de génocides ou d'attentats, Pietro Conte nous montre une façon particulière d'articuler la dialectique visibilité/invisibilité, présence/absence – dialectique qui est au cœur du geste commémoratif –, en recourant à un objet qui est structuré selon une espèce d'anthropomorphisme négatif : la chaise comme trace du corps humain (de celui qui n'est plus, de celui qui est invité à prendre sa place, en le rappelant).

Il ressort de tout cela que la formule « le monument à l'épreuve de l'art » pourrait bien se renverser en la formule « l'art à l'épreuve du monument » : au milieu du chiasme, l'image dans son rapport au temps, qui ne cesse de nous interpeller.