

Monument et contre-monument

D'une époque à l'autre

14 | 15

ANNE BERNOU

« **U**ne fois que nous assignons une forme monumentale à la mémoire, nous nous privons nous-mêmes dans une certaine mesure de l'obligation de nous souvenir¹. » Cette assertion paradoxale du début du ^{XXI}^e siècle traduit une réflexion très contemporaine à propos du monument et de sa fonction d'inscription mémorielle. Mais elle exprime aussi combien s'est éloigné l'esprit qui a pu présider jadis à la statuaire de commande, en particulier à celle de la III^e République, âge d'or de l'art commémoratif. Dès la dernière décennie du ^{XIX}^e en effet, les villes se couvrent de statues élevées aux hommes illustres, héros politiques et héros culturels pour l'essentiel. À cet engouement pour ces ouvrages d'hommage public succède, au lendemain de la Grande Guerre, une ferveur d'une autre nature. Il n'y a pratiquement pas de commune en France qui n'érige alors son monument aux morts et ne lui voue un culte républicain. Si ceux-ci ont été depuis longtemps abandonnés par la ferveur populaire qui les avait créés, le monument, en tant que mise en forme d'une représentation collective, reste au cœur d'interrogations de notre temps. Tandis qu'une génération nouvelle de monuments publics marque depuis quelques décennies le paysage mémoriel, ceux qui ont pu être érigés dans un passé plus ou moins reculé nourrissent la réflexion et le travail plastique de nombreux artistes contemporains.

C'est en fait de façon radicale que la tradition du monument officiel, dans sa verticalité, son hiératisme, son indifférence au lieu, sa matérialité destinée à une vie pérenne, sa rhétorique, sa représentation figurative, est désormais contestée, selon l'un ou l'autre de ces divers aspects, dans le cadre des commandes destinées à l'espace public.

Si le *Mausolée des Fosses adréatiques* (Rome, 1947-1949), conçu comme un parcours dynamique et non plus comme un objet statique, inaugure déjà, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle page de l'histoire des monuments commémoratifs, c'est à deux artistes, Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, un Allemand et une Israélienne née en Lituanie, que revient quelques décennies plus tard l'intuition du « contre-monument » (*Mahnmal*). En 1986 – un an après la sortie du film de Claude Lanzmann, *Shoah* –,



ils réalisent dans la banlieue de Hambourg, en réponse à une commande de la Ville, le *Monument contre le fascisme*², qui deviendra le paradigme du contre-monument. Ni forme, ni chair, ni matière, pourrait-on dire. L'œuvre répond à une visée alors nouvelle : celle de donner forme à la mémoire et à l'oubli. Elle se compose d'une colonne d'acier de douze mètres de hauteur recouverte de plomb, destinée à s'enfoncer dans le sol, de telle sorte que, peu à peu le monument devienne un « monument invisible ». Ce qui advint en 1993. Les deux artistes avaient par ailleurs invité les passants à apposer leur signature à une déclaration qu'ils avaient rédigée et qui appelait à être et à demeurer vigilants. Le monument était de la sorte une création collective qui instaurait un contrat moral entre artistes et signataires.

L'invisibilité (ne plus voir/peu voir) fait en effet de la disparition, en Allemagne particulièrement, un enjeu nouveau pour interroger la mémoire. Cette introduction du vide se concrétise dans l'œuvre que le sculpteur israélien, Micha Ullman, conçoit en 1994-1995 sur la Bebelplatz à Berlin. La *Versunkene Bibliothek* (« bibliothèque engloutie ») se compose d'une pièce souterraine, recouverte d'une simple dalle de verre. Les rayonnages qui courent tout autour de la pièce sur quatorze niveaux sont rigoureusement vides. Tout est blanc. C'est à une expérience esthétique de l'absence qu'est invité le regardeur. Tout en se référant à l'autodafé qui eut lieu sur cette même place en mai 1933, Ullman, dans ce monument à la limite de la visibilité établit une mise en abîme qui fait de la mémoire de l'événement le sujet même de l'œuvre.

Les limites tendent à devenir de plus en plus floues, surtout lorsque les mémoriaux-musées – d'une nouvelle génération – marquent le paysage à la manière d'un monument, cachant dans leurs fondements centres d'information et expositions permanentes à but didactique.

À ce titre, le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), conçu par l'architecte américain Peter Eisenman et inauguré à Berlin en 2005, est désormais, du fait des 2 711 stèles de béton disposées en maillage, qui le constituent, un monument marquant du paysage urbain berlinois. Ouvert sur la ville et situé à proximité immédiate de la porte de Brandebourg, mais aussi du Bundestag de l'Allemagne réunifiée, il est constitué de modules quasiment autistes, qui se murent dans le silence et refusent toute signification dirigée et explicite. Confronté à ce maillage ordonné et labyrinthique tout à la fois, profondément désorientant, le visiteur est ainsi renvoyé, seul et sans repères, à la plus grande tragédie du xx^e siècle.

C'est selon une transposition architecturale de l'enfouissement d'une mémoire tout récemment assumée, qu'a été conçu en France, par Rudy Ricciotti, le *Mémorial de Rivesaltes*, inauguré en 2015. À la fois enfoui et émergeant de la terre, il affleure le sol naturel de l'ancien camp et convoque la mémoire du lieu tout en rappelant sa disparition et son effacement. Monolithe de béton semi-enterré, il exprime au sens propre le poids considérable qu'a pris la mémoire dans le temps présent depuis que se sont développées les politiques mémorielles, comme vient de le rappeler, dans l'un de ses récents ouvrages, l'historien Henry Rousso³.

Le travail sur l'horizontalité et sur l'étendue dé-focalise le regard et dilue ainsi les certitudes. S'il relève bien de l'ère de la mémoire, il est aussi expression de l'ère du doute, qui est la nôtre. Comme dans le cas du *9/11 Memorial* de New York, le regard n'est plus conduit vers le haut, mais s'abaisse et se dilue à perte de vue.

Peter Eisenman, *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*), Berlin, 2005 (détail : Steelenfeld)



Le «monument diffus» est ainsi une forme extrême du monument commémoratif contemporain. Les *Stolpersteine* («pierres d'achoppement» ou «pierres commémoratives»), que conçoit dès 1993 l'artiste allemand Gunter Demnig, représentent désormais, à l'échelle européenne, une vaste mémoire diffuse. Simple pavé de dimensions standard, il porte, gravé sur sa surface supérieure de laiton brillant, la mention «Ici habitait», suivie du nom et prénom d'un déporté, de sa date de naissance et de celle de sa mort dans un camp quand elle est connue. Le pavé est scellé sur le trottoir devant l'habitation du défunt. Ce «sol de noms» s'étend dans le temps et l'espace, sans lois de croissance préétablies, à l'initiative des familles et après l'autorisation des municipalités ; il constitue ainsi un monument potentiellement infini et transnational.

Dans un tout autre registre mémoriel, une stratégie de «monument diffus» a été employée à Paris par l'artiste néerlandais Jan Dibbets pour honorer la mémoire du physicien et astronome François Arago, dont la statue en bronze, érigée à la fin du ^{XIX}^e siècle, avait été fondue en 1942 à des fins de récupérations. Chargé en 1994 de concevoir un nouveau monument à la mémoire d'Arago à qui l'on doit notamment la cartographie du méridien de Paris, l'artiste a imaginé de réaliser du nord au sud de Paris – à partir

du piédestal désormais vide et sur la ligne virtuelle du méridien – un parcours matérialisé par 135 médaillons de bronze scellés dans le sol et portant le nom du savant. Ce « monument diffus », greffé en quelque sorte sur un ancien monument d'hommage public, est ainsi une forme hybride qui donne à appréhender les métamorphoses, en fonction des temporalités, du paysage mémoriel.

Apparues à quelque quarante ans de distance de la fin de la Seconde Guerre mondiale, à un moment où les cheminements de la mémoire, ses cycles et les régimes mémoriels deviennent eux-mêmes objets d'histoire, les formes contemporaines du monument commémoratif s'inscrivent dans une mutation profonde de la mémoire collective, qui fait désormais d'Auschwitz le paradigme de la barbarie nazie et entraîne une remise en cause fondamentale des représentations plastiques.

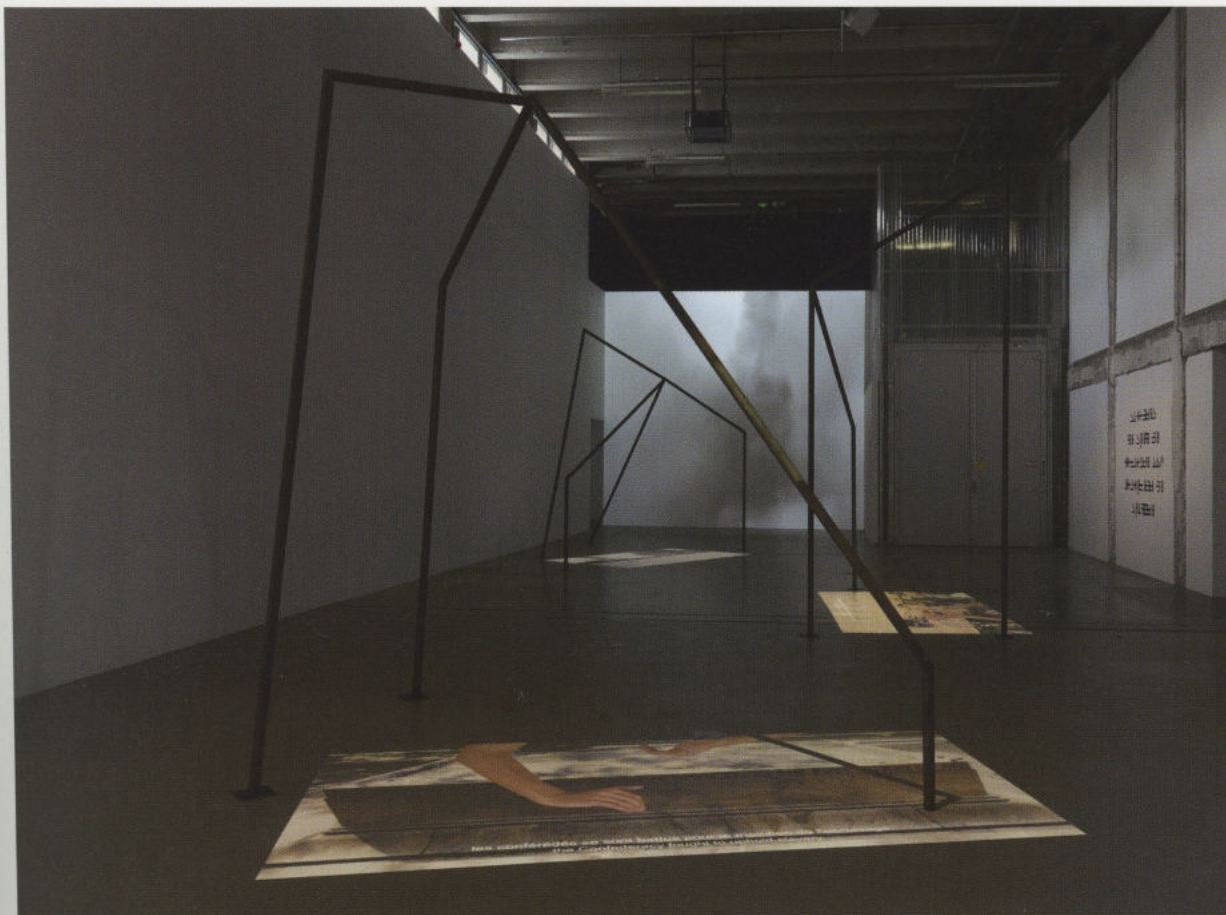
Dès les années soixante, les minimalistes américains avaient porté un coup décisif à la sculpture traditionnelle et offert à l'univers des formes des solutions nouvelles. Caractérisés par l'utilisation de formes géométriques, par la sérialité et l'emploi de matériaux industriels, les « objets spécifiques » minimalistes mettent en effet alors en question le statut même de l'œuvre, en l'occurrence sculpturale, dans son unicité et la pérennité à laquelle elle était jadis destinée. Mais, plus encore, ils requalifient la relation du spectateur à l'œuvre d'art : l'« objet » minimal, descendu de son socle, entre *de facto* dans un dispositif de communication.

La vision construite, vectorisée, étayée sur le savoir qu'impliquait la statuaire traditionnelle, relève désormais du passé. Contrairement à cette tradition, le second xx^e siècle – et en particulier les dernières décennies – privilégie une vision dé-focalisée, qui traduit le manque de certitudes, voire le vide et l'absence.

Qu'en est-il par ailleurs des œuvres privées, créées en quelque sorte hors-sol, qui interrogent le monument public et ses mutations récentes, parfois brutales ? De plus en plus nombreuses, elles attestent l'hypermnésie de notre époque et l'appropriation qu'a pu faire le champ artistique de ces questions de mémoire. Si celles-ci, souvent des installations, se définissent ou sont parfois présentées elles-mêmes comme « monuments », il faut y voir un glissement sémantique, voire un détournement, révélateur du caractère de plus en plus flou des frontières qui existent entre les créations liées à la mémoire, comme entre leurs statuts.

Questionner l'espace public en tant que territoire symbolique du pouvoir et dialoguer avec un monument public entre-temps condamné, c'est le pari du récent travail d'une artiste algérienne, Amina Menia, qui a enquêté sur un édifice central de sa ville natale d'Alger. En 1928, sur une commande des autorités françaises, le sculpteur officiel Paul Landowski érige en effet au cœur d'Alger le *Monument aux morts de la Première Guerre mondiale*. Cinquante ans plus tard, en 1978, à l'occasion des Jeux panafricains, la wilaya d'Alger demande à l'un de ses artistes les plus renommés, M'hamed Issiakhem, d'intervenir sur cette œuvre. C'est alors la période du réalisme socialiste ; Issiakhem conçoit – tout en suivant la forme de l'œuvre de Landowski – un monument à la gloire de la révolution, qui représente une figure de révolutionnaire brisant ses chaînes. L'œuvre d'Amina Menia est une installation discursive mêlant archives, travail documentaire et réappropriation, qui explore l'emboîtement des mémoires [Enclosed, 2013]⁵. Ce faisant, l'artiste questionne l'espace public en tant que lieu d'inscription de mémoires conflictuelles et, à ce jour, inconciliables.

Marianne Mispelaëre, *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, installation, 2018, structures en acier, trois vidéos couleur sans son, dimensions variables, production Palais de Tokyo



L'installation de Marianne Mispelaëre, *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, montrée en 2018 au Palais de Tokyo, porte, quant à elle, sur le vide laissé par les éléments architecturaux ou patrimoniaux démolis pour des raisons idéologiques. Dans cette œuvre, la jeune artiste tente de représenter la présence-absence de ces monuments fantômes. De hautes structures métalliques qui ouvrent sur le vide se profilent sur un fond de ciel lourdement chargé de nuages, tandis qu'au sol sont projetées des vidéos d'édifices disparus que tentent en vain de saisir des mains inutilement tendues. Le titre, *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, reprend la phrase prononcée par un journaliste qui avait été invité par des talibans à constater la destruction des monumentales statues de bouddhas à Bâmiyân en Afghanistan. Cet aphorisme, Marianne Mispelaëre l'a inscrit – mais de façon illisible – sur l'une des parois. Ces questionnements, comme du reste aussi ceux que pose l'installation de Thu-Van Tran, *Peau blanche*, 2017, traduisent la coexistence actuelle, en ce qui concerne la période de la décolonisation et les *postcolonial studies*, de régimes mémoriels encore fragmentés

Patrick Tosani, *Intérieur, externe*, 2006, photographie couleur (C-print), 52 x 68 cm, courtesy de l'artiste & galerie In Situ – Fabienne Leclerc, Paris



et conflictuels, fortement clivants, ou encore la violence des changements induits par l'implosion de l'URSS et la « dé-communisation » subséquente qui a entraîné la démolition systématique des statues érigées à la gloire du régime déchu et de ses dirigeants. La confrontation aux vicissitudes de l'histoire récente et au destin des monuments d'hommage public est aussi abordée par nombre d'artistes sous l'angle de l'ironie, ou plutôt de la dérision. Ces derniers jouent alors, selon des stratégies d'une grande diversité, sur la taille, la présence ou non d'un socle, les matériaux, la sérialité, l'horizontalité, ou la fragmentation.

Liane Lang, artiste d'origine allemande, établie à Londres, travaille sur des effets de miniaturisation. Dans *Revolutions* (2013), elle a réalisé, à partir d'anciennes photographies de monuments vandalisés et détruits, des sculptures miniaturisées en bronze (20 x 20 x 30 cm) de héros déchus. Sculptures en pied, parfois représentées à l'oblique comme si elles s'apprêtaient à tomber de leur socle, fragments de corps (bottes, jambes) recyclent ainsi les sculptures héroïques en figurines ordinaires, soldats de plomb d'une ère nouvelle. *Regelbau-Collapse* (2017) de Raphaël Denis est composé d'un ensemble de 28 bunkers miniaturisés en béton, disposés au sol de façon aléatoire. Ces constructions, répliques des blockhaus du mur de l'Atlantique, suggèrent l'omniprésence, sur nos territoires, du champ de ruines. En faisant de l'ouvrage bétonné le module

standardisé d'une installation à configuration multiple, il le banalise jusqu'à en faire un objet ordinaire, dont il conteste, ce faisant, la fonction mémorielle dont il est investi. Le recul du monument d'exaltation des gloires nationales, parallèle au recul des mémoires patriotiques dans l'espace public, suscite, par ailleurs, dans le champ artistique, une recherche formelle sur l'espace de représentation. Un objet trivial, isolé et cadré au plus près, est pris comme substitut de monument et traité comme tel. Dans *Intérieur, externe* (2006) de Patrick Tosani, une chaussure – réelle – est projetée sur un polyèdre blanc complexe, surmonté d'un fronton triangulaire. Les deux formes sont à leur tour photographiées de manière à apparaître sous une forme monumentale dans un espace indifférencié. L'artiste, architecte de formation, photographe et plasticien, questionne, par dérision, les registres de visibilité du monument lui-même.

«La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes», écrit en 1941 Borges dans l'un de ses textes les plus profonds, «La bibliothèque de Babel⁶», qui fait le procès d'une culture historiciste hypertrophiée et paralysante. Si une réflexion sur la mémoire et l'oubli est désormais en plein renouvellement, notre époque a-t-elle pour autant rendu ses droits à l'oubli créateur, à cet «oubli positif [...] en qui se trouve en abondance la force plastique et régénératrice qui permet de guérir et même d'oublier⁷»? Des monuments d'une forme nouvelle ont certes remplacé ceux qui les précédaient, mais ces ouvrages commémoratifs sont eux-mêmes devenus pléthoriques et témoignent de l'hypermnésie de notre époque.

Nombreux sont les artistes contemporains à questionner avec perplexité les vicissitudes de l'histoire et la vanité des représentations. Le monument héroïque a vécu et le temps du sacré est révolu. Loin est le temps où les dadaïstes, en particulier berlinois, s'attaquaient de manière frontale, quasiment carnavalesque, aux représentations officielles ou, comme Picabia, les brocardaient selon des termes violents («cadavres domestiques, en bronze ou en marbre, de nos places publiques⁸»). À la dérision que certains artistes utilisent de nos jours comme stratégie se mêle désormais, toujours en creux, un constat teinté d'amertume. Au temps des certitudes s'est substituée l'ère du doute.

1 J. E. Young, «The Texture of Memory», in *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven-London, Yale University Press, 2000, p. 5.

2 *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte (Monument contre le fascisme, la guerre, la violence – pour la paix et les droits de l'homme)*.

3 Henry Rousso, *Face au passé. Essai sur la mémoire contemporaine*, Paris,

Belin, coll. Histoire, 2016, p. 336.

4 Donald Judd, «Specific objects» (De quelques objets spécifiques), *Art Year Book*, 1965.

5 *Enclosed* a été montrée en 2017 au centre Pompidou dans le cadre de l'exposition «Anarchéologie».

6 Jorge Luis Borges, «La bibliothèque de Babel», in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974 (édition originale : 1941),

traduction conjointe Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, p. 80.

7 Friedrich Nietzsche, «La Généalogie de la morale», in *Paris*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993 (édition originale : 1887), traduction révisée par Jacques Le Rider et Jean Lacoste, vol II, p. 789.

8 Francis Picabia, *Jésus-Christ rastaquouère*, Paris, s. n., coll. Dada, Paris, 1920, p. 15.