



RÉGINE BONNEFOIT ET OCTAVE DEBARY (éd.)

ART ET LIEUX DE MÉMOIRE

ENTRETIENS AVEC PIERRE NORA


EDITIONS
ALPHIL
PRESSES
UNIVERSITAIRES
SUISSES

THESIS 18/2018-2021

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

RÉGINE BONNEFOIT & OCTAVE DEBARY (ÉD.)

THESIS

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

ARTS ET LIEUX DE MÉMOIRE

ENTRETIENS AVEC PIERRE NORA

N° 18, 2018-2021

RÉGINE BONNEFOIT & OCTAVE DEBARY (ÉD.)

THESIS

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

ARTS ET LIEUX DE MÉMOIRE

ENTRETIENS AVEC PIERRE NORA

N° 18, 2018-2021

**REVUE SEMESTRIELLE PUBLIÉE PAR
L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL**

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2021
Case postale 5
2002 Neuchâtel
Suisse

www.aphil.ch
commande@aphil.ch



© Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2018-2021.018.01

ISSN 1660-3435
ISBN Papier : 978-2-88930-394-6
ISBN PDF : 978-2-88930-395-3
ISBN EPUB : 978-2-88930-396-0

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE RÉDACTION :

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur
(pierre-alain.mariaux@unine.ch);
Lucas Burkart, Universität Basel
(lucas.burkart@unibas.ch);
Philippe Cordez, Centre allemand d'histoire de l'art de Paris
(philippecordez@yahoo.fr);
Pascal Griener, Université de Neuchâtel
(pascal.griener@unine.ch);
Yann Potin, Archives nationales, Paris et Université de Paris XIII
(yann.potin@freesbee.fr);
Tristan Weddigen, Universität Zürich
(tristan.weddigen@uzh.ch).

CE NUMÉRO A ÉTÉ PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE :

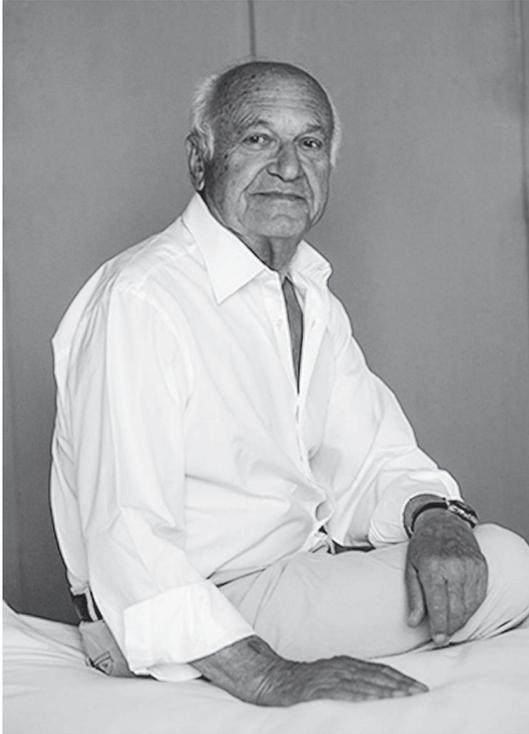
– Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel
– Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel
Les auteurs et les éditeurs remercient ces institutions.

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2025.

PAGE DE COUVERTURE :

Peugeot 202 brûlée lors du massacre d'Oradour-sur-Glâne le 10 juin 1944.
Copyright : All themes / Shutterstock

Couverture, maquette et réalisation : Nusbaumer-graphistes sàrl, www.nusbaumer.ch



Pierre Nora, 2015, © Hannah Assouline

PRÉFACE

Depuis leur source antique, les lieux de mémoire sont des espaces de déambulation soumis à la réflexion philosophique et poétique. Lieux d'expression de témoignages, de reconnaissance envers les dieux, ils sont aussi les lieux où l'on se dépossède de l'histoire en la racontant. Ces paroles retournent à l'origine de la connaissance, aux muses, comme si le passé exigeait d'affranchir une dette. Le Mouseïon et le lieu de mémoire sont les territoires de l'origine comme condition de toute histoire, mais aussi des espaces où le souvenir s'arrête, là où l'oubli fait seuil. Yan Thomas, juriste et historien du droit, éclaire la notion latine d'*origo* en la renvoyant à l'espace où le lignage et le territoire se recoupent et s'arrêtent¹. L'origine est le lieu où la mémoire ne peut plus remonter, ni le temps, ni le fil de son ascendance. C'est le lieu où la mémoire cesse de se souvenir et cède à l'oubli.

Dans sa forme contemporaine, ce rapport aux origines est porté par la notion sécularisée de culture. Au XIX^e siècle, les sociétés occidentales qui donnent naissance aux États-nations accordent à l'histoire, sous l'égide de son évolution, voire de son progrès, une place déterminante dans leur genèse. En réponse à «la mort

¹ THOMAS Yan, «L'institution de l'origine. *Sacra principiorum populi romani*», in DETIENNE Marcel (éd.), *Tracés de fondation*, Louvain & Paris : Peeters, 1990, p. 143-170, ici p. 162 : «[...] l'*origo* est ce moment où la durée s'immobilise en un lieu, à l'intersection du lignage et du territoire.»

de Dieu», l'histoire est ce qui les définit et, par là même, ce qu'il convient de connaître et de reconnaître. À l'orée du xx^e siècle, Aloïs Riegl comparera cette fascination de la modernité pour sa « valeur d'ancienneté » à un véritable « culte » de ses origines². Là encore, les lieux de mémoire sont travaillés par cette double dynamique du souvenir et de l'oubli. Ils sont à la fois consacrés par les vivants (appelant à leur reconnaissance) et séparés d'eux (puisque dédiés aux ancêtres). Les restes de l'histoire appellent le souvenir parce que l'histoire semble les oublier. Avant de disparaître, de faire lieu et de se séparer du présent, ils exigent une dernière fête, une dernière célébration. Comme le souligne Pierre Nora, « *les lieux de mémoire, ce sont d'abord les restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore* »³. La célébration mémorielle se déploie entre souvenir et oubli.

Au cœur de cette tension entre récit et oubli et face à cette séparation entre mémoire et histoire, l'entreprise des *Lieux de mémoire* initiée par Pierre Nora au tournant des années 1980 s'est édifiée comme un véritable monument de l'historiographie française⁴. Cette œuvre s'est construite en réponse au règne de la mémoire dans une époque commémorative intensive qui, à suivre l'historien, n'a eu cesse de célébrer des mémoires multiples pour mieux oublier l'histoire. Qu'en est-il aujourd'hui ? Pierre Nora tente de répondre à cette question dans cet ouvrage, visitant « *les postérités des Lieux de mémoire* ». Dans un long entretien qui est ici présenté sous forme d'article, l'auteur revient sur la genèse de cette aventure éditoriale, ses intentions comme ses succès, mais aussi

² RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903), trad. de l'allemand par Daniel Wiczorek, avec un avant-propos de Françoise Choay, Paris : Seuil, 1984, p. 56.

³ NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{er} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, puis réédités, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997, vol. 1, p. 28.

⁴ NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire...*, 1997. L'ouvrage se compose de plus de 130 articles et de 120 auteurs, divisé en trois tomes : *La République, La Nation, Les France*.

sur le destin qui lui est réservé aujourd'hui. Si cette œuvre s'est efforcée de répondre à une rupture historique née des années 1970, «*moment particulier qui expliquait la possibilité, voire la nécessité, de ce regard nouveau porté sur les choses nationales*» dit-il, nous connaissons aujourd'hui le troisième âge de cette ère mémorielle. À l'inquiétude d'un arrachement au passé, la mémoire est apparue d'abord comme «une conscience de soi à sauver» dans autant de lieux que sont les musées, les monuments et les formes multiples de patrimonialisation. Elle est ensuite devenue «une cause», l'objet et l'outil de revendications mémorielles identitaires de groupes ou de communautés. Aujourd'hui, constate Pierre Nora, la mémoire est une industrie, peut-être le stade ultime de son arrachement à l'histoire. La figure du tourisme de mémoire exprime notre propre extériorité à l'histoire dont nous sommes devenus les visiteurs, les consommateurs. Le vœu de l'historien est de revenir à l'histoire, pour en faire une conscience éclairée et partagée qui échappe aux luttes et déchirures mémorielles.

Acceptant son rôle d'historien, Pierre Nora s'est généreusement prêté, lors de l'édition 2019 des Entretiens de la Fondation Maison Borel, à l'exercice d'une véritable direction de recherche en dialoguant une journée entière avec de jeunes chercheurs qui tous mobilisent son œuvre dans leurs travaux⁵. Des travaux de thèse qui, suivant des objets et des terrains multiples, interrogent les notions de mémoire et d'histoire. Ainsi, Anna Bernardi analyse des étapes du projet qui ont conduit à la fondation de l'actuel Centre de documentation Topographie de la Terreur à Berlin. Il s'agit de montrer que la construction matérielle d'un lieu de mémoire est le résultat d'une série de processus de sélection, construits sur le long terme mais aussi liés à des «courts-circuits» de la mémoire collective.

À l'exemple de *La France de Raymond Depardon* (2010), un ouvrage présentant deux cent quatre-vingts images de la France,

⁵ Journée «Arts et Lieux de mémoire», organisée par Régine Bonnefoit & Octave Debary avec Pierre Nora, Entretiens de la Fondation Maison Borel, Neuchâtel, 2 octobre 2019.

Jehane Zouyene explique le rôle performatif des albums photographiques sur le territoire. Ceux-ci opèrent comme des lieux de mémoire qui présentent, activent et modèlent une série de tropes narratifs de cohésion, d'identification et d'appartenance collectives.

Ellinor Dunning analyse l'exposition de photographies *Émotions patrimoniales* qui s'est tenue au Laténium, parc et musée d'archéologie de Neuchâtel, entre le 18 mai 2019 et le 5 janvier 2020. Les images exposées représentaient des personnes posant devant du patrimoine archéologique et historique suisse et elles étaient accompagnées de leurs récits et souvenirs personnels. Ainsi la photographie occupe une place importante dans la présente publication, car, comme souligne Anne-Marie Granet-Abisset dans son article «Mémoire des gens, des lieux et des choses: Quand la photo interroge l'historien»: «[...] *entre photographie et mémoire orale se noue singulièrement cette complémentarité car toutes deux partagent la même logique, celle de la mémoire et de l'oubli*»⁶.

Dans le cadre d'une enquête iconographique fouillée, Barthélemy G. Droz relève et analyse les timbres-poste suisses portant les effigies de personnages illustres, et cherche par là même à saisir comment une institution fédérale telle que la poste met en valeur la diversité du pays par des personnalités. L'étude met en exergue un objet tant mémoriel que commémoratif relativement négligé par les historiens.

Enfin, à partir d'un travail de terrain réalisé dans l'ancienne ville lainière de Verviers en Belgique, Baptiste Aubert s'intéresse aux enjeux liés à la requalification d'anciennes machines au sein d'une collection publique. En reprenant une définition avancée par Pierre Nora dans l'article «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux» (1984), il propose de considérer cette collection en tant que lieu de mémoire et d'observer ce que ce concept permet

⁶ GRANET-ABISSET Anne-Marie, «Mémoire des gens, des lieux et des choses: Quand la photo interroge l'historien». Article disponible à l'adresse url suivante: https://www.unil.ch/hist/files/live/sites/hist/files/shared/2009-2010/Maitrise_09-10/Alpes/Granet-Abisset_2002.pdf, consulté en ligne le 25 octobre 2020.

de révéler du processus de mise en mémoire du passé industriel de cette ancienne ville textile.

Cet ouvrage est complété par une contribution des deux organisateurs de la journée, Régine Bonnefoit et Octave Debary. La première a présenté, lors des «Entretiens de la Fondation Maison Borel», des installations commémoratives de Ai Weiwei. En s'appuyant sur une analyse des œuvres *Remember* (2009), *Straight* (2008-2019) et *Restablecer memorias* (2019), son étude entend montrer comment l'artiste chinois transforme les espaces des musées ou des galeries en lieux de mémoire éphémères dédiés aux victimes d'États autoritaires ou corrompus. En déplaçant hors des lieux les restes de ces catastrophes et en transformant les matériaux des drames en monuments mobiles, Ai Weiwei propose des lieux de mémoire nomades. Leur logique circulatoire s'invite dans les musées et galeries du monde entier en réponse à l'impossibilité de trouver un lieu approprié, une mémoire juste qui lui est refusée en Chine. Ce nomadisme mémoriel devient la réponse d'un art en exil qui se construit non pas dans un non-lieu mais bien hors-les-lieux.

Quant à la contribution de Octave Debary, elle revient sur les enjeux qui ont fait de la séparation entre mémoire et histoire le fondement du moment historiographique des *Lieux de mémoire*. Son texte rappelle en quoi l'entreprise de Pierre Nora a cherché à répondre aux enjeux de luttes identitaires et politiques en tentant d'historiciser le processus même de leurs incarnations mémorielles. Ainsi, faire l'histoire de la mémoire est apparu comme une réponse face au déclin d'une conscience historique (continue et unitaire) et à ses déchirements mémoriels dont la multiplication des lieux et leur patrimonialisation expriment notre adieu à l'histoire. «*Nous restons attachés au passé patrimonial parce qu'il nous quitte*», affirme Pierre Nora⁷. Rien n'empêche l'historien de raconter l'histoire de cette séparation, et par là de nous laisser une chance de comprendre ce que nous cherchons à oublier.

⁷ Voir l'article de Pierre Nora dans le présent ouvrage.

Cet ouvrage accueille ainsi des contributions très diverses qui toutes questionnent la notion de lieux de mémoire afin d'examiner les différents usages de la mémoire et de l'histoire qu'ils révèlent. Ces textes s'intéressent à nos manières de penser, de regarder, de comprendre, de parler ou de vivre avec ces arts du souvenir. Tous ont été nourris par l'écoute et la parole de Pierre Nora. Il a mené ces entretiens avec sa passion et ses convictions de chercheur, d'auteur, d'éditeur et d'enseignant, qui caractérisent son idée d'«historien public». Cet ouvrage souhaite rendre compte et hommage à cette rencontre exceptionnelle et permettre d'accompagner la compréhension des postérités des *Lieux de mémoire*.

POSTÉRITÉS DES *LIEUX DE MÉMOIRE*

Résumé : Dans ce texte consacré aux postérités des *Lieux de mémoire*, Pierre Nora revient sur la genèse de cette aventure éditoriale. Si cette œuvre s'est efforcée de répondre à une rupture historique née dans les années 1970 qui nécessitait un regard nouveau porté sur la mémoire des choses nationales, nous entrons aujourd'hui dans le troisième âge de cette ère mémorielle. La mémoire s'est transformée en une industrie. Peut-être le stade ultime de son arrachement à l'histoire et dont le vœu de l'historien reste de revenir à l'histoire, pour en faire une conscience éclairée et partagée qui échappe aux luttes et déchirures mémorielles.

Summary : In this text, devoted to the rich legacy of *Realms of Memory* (*Lieux de mémoire*), Pierre Nora looks back on the genesis of his work. This groundbreaking editorial adventure was a response to the historical turmoil of the 1970s – calling for a new outlook on national memory – but the memorial era is now entering old age. In what may be the final stage of its wrenching away from history, memory has become an industry. The French historian, however, wishes to lead it back to history, turning it into a shared and enlightened conscience beyond memorial struggles and wounds.

Pour essayer d'éclairer nos débats¹, j'aimerais d'abord évoquer l'histoire de ce travail² et revenir sur le mot même de « lieux de

¹ Ce texte est une version remaniée de la conférence que Pierre Nora a prononcée lors des « Entretiens de la Fondation Maison Borel » (2019) et dont cet ouvrage est issu.

² NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, puis réédités, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.

mémoire», un mot aujourd'hui suremployé et qui, à l'époque, n'existait pas. Je l'ai vécu dans un cheminement empirique qui, de proche en proche, m'a fait découvrir l'intérêt et la richesse du sujet. Lorsque j'ai été nommé en 1978 à l'École des hautes études pour faire «l'histoire du sentiment national», j'ai souhaité faire autre chose que de raconter des idées de patriotisme, d'attachement viscéral à la terre, de sentiment d'appartenance... je me suis dit qu'il serait plus intéressant de prendre des «objets» qui concentrent l'idée de mémoire nationale et d'en étudier la formation. Que ce soit des monuments, comme le Panthéon et dont on ne faisait que l'histoire anecdotique ou celle de l'architecture; ou bien le drapeau français, dont on n'avait pas fait l'histoire, car nous avions vécu avec sans nous interroger sur son histoire, à l'exception de quelques généraux en retraite après la guerre de 1914. Pourquoi ces trois couleurs, ce rectangle? Pourquoi l'influence de ce drapeau dans d'autres pays? Pour la même raison, il n'y avait pas d'histoire de la *Marseillaise*, car nous vivions en familiarité avec elle et nous n'en étions pas assez détachés pour porter sur elle un regard critique ou historique. En réfléchissant à un ensemble d'objets, tous identificateurs et symboles de la mémoire nationale, je suis allé plus loin en prenant en compte des monuments, des notions, des institutions... Je me suis aperçu que dans chaque cas, on en faisait l'histoire de façon différente si l'on se plaçait du point de vue symbolique ou mémoriel plutôt que du point de vue strictement historique. Prenons l'exemple du Tour de France cycliste³, il en existe de nombreux récits, et ce dès sa création en 1903. On faisait l'histoire des cols, des plaines, de la traversée des villages et ce fut pour beaucoup de Français l'occasion de découvrir le pays car les journalistes suivaient la course en rendant compte de la description des paysages parcourus. D'un point de vue symbolique, il est intéressant de noter que c'est la même année que paraît le grand livre de Paul Vidal de La Blache intitulé *Tableau de la géographie de la France*⁴ qui reprend un tableau de la France de Jules Michelet,

³ Voir l'article de VIGARELLO Georges, «Le Tour de France», in NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire...* tome 3, p. 3801-3833.

⁴ VIDAL DE LA BLACHE Paul, *Tableau de la géographie de la France* (1903), réédité et préfacé par Pierre Nora, vol. 1 de LAVISSE Ernest, *Histoire de France*, Paris: Équateurs, 2009.

soixante ans avant. Mais là où Michelet avait fait une description lyrique de la France, de la mer, de ses paysages, Vidal de La Blache propose une description scientifique et crée une véritable géographie humaine de la France. Ainsi, la même année, en 1903, la France s'est apprise à la fois par la science et la tête, mais aussi par les muscles et la sueur. Et le tout se réalise sur un nouvel instrument qui va devenir l'équivalent démocratique du cheval pour le prolétariat, le vélo. Lorsque l'on regarde de plus près cette histoire, on comprend que le tracé des premiers Tours de France correspond aux circuits des Compagnons du devoir. Ces jeunes gens qui étaient envoyés de poste en poste chez des « mères » pour faire leur éducation artisanale. Cet itinéraire avait un caractère professionnel mais aussi initiatique, presque religieux de par son côté mystérieux ou clandestin. Personne n'avait envisagé l'histoire du Tour de France de ce point de vue. C'est au regard de ces silences, de ces manques, que j'ai commencé à lancer l'aventure historiographique des *Lieux de mémoire*. Je me vois encore au tableau noir de mon séminaire, essayant de penser et de comprendre cette notion : qu'est ce qui est ou n'est pas un lieu de mémoire ? J'ai multiplié les classements, comme ceux entre les lieux transmissifs, les lieux monumentaux, institutionnels... Quel rapport entre une association d'anciens combattants et le dictionnaire Larousse ? Tous deux sont des lieux de mémoire. S'est ainsi institué un réseau infini et complexe qui m'a d'abord perdu ; mon travail a ensuite consisté à tenter de le classer. La liste que constituent les sujets symboliques des lieux de mémoire est immense. De ce point de vue, l'histoire que j'ai essayé de présenter avec cette somme est purement symbolique. Elle porte sur la France. Elle est destinée à dire que la France n'est qu'un objet symbolique et qu'il est vain de la définir hors de cette dimension. Qu'est-ce qui dominait cette interrogation, pourquoi à ce moment-là et pourquoi en France ?

J'ai compris que nous vivions en France un moment particulier qui expliquait la possibilité, voire la nécessité, de ce regard nouveau porté sur les choses nationales. Ce moment rendait lui aussi l'histoire traditionnelle impossible. Le premier paramètre de ce changement, que je ne fais qu'évoquer ici, tenait au temps. Les années 1970-1980 ont provoqué une formidable conscience

d'accélération du temps et de l'histoire, telle que Daniel Halévy⁵ l'avait appelée dans les années 1940. Un sentiment que tout va plus vite. Cette situation est en partie liée au développement des communications et à la généralisation de la télévision. Quoiqu'il arrive au bout du monde, les médias nous permettent de savoir et de voir ce qui se passe presque immédiatement. C'est une rupture avec un ancien temps du récit, où seulement quelques-uns voyaient un événement, d'autres le racontaient et d'autres enfin, le transmettaient. Tout cela prenait du temps. Pensons à l'événement de la mort de Louis XIV : dans certaines parties de la France, il a fallu deux ou trois mois avant qu'elle se sache.

Au tournant des années 1970, non seulement le temps de réception des événements change mais aussi le sentiment de leur multiplication. Cette évolution correspond également à une période où notre perception de l'avenir s'obscurcit. Autrefois, dans un rythme d'histoire traditionnelle qui se construisait dans un enchaînement de compréhension allant de ses causes à ses conséquences, l'histoire était repérable et compréhensible, en particulier avec la découverte des archives écrites dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Notre ancien rapport à l'histoire était porté par l'idée que la connaissance du passé permettait de comprendre la genèse de notre présent. Ce passé avait comme point de référence la Révolution française, dont nous pensions que l'avenir était l'horizon qui permettrait d'accomplir toutes les promesses. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit dans de nombreux domaines à bien des égards et même hors de France. Pour d'autres, l'avenir devait permettre de revenir en arrière et de retrouver l'ancien temps, l'ancien régime. Pour d'autres encore, l'avenir était porteur de cette idée de progrès qui avait inspiré, voire écrasé le XIX^e siècle. Dans tous les cas, ces trois perspectives étaient portées par un sentiment de continuité historique : la révolution, la restauration ou l'idée de progrès dictaient un mode d'intelligibilité de l'histoire fondé sur les leçons du passé pour comprendre le présent et construire l'avenir.

⁵ HALÉVY Daniel, *Essai sur l'accélération de l'histoire*, Paris : Fallois (1948), 2001.

Au tournant des années 1980, l'idée même d'un avenir possible s'efface. Souvenons-nous des analyses en 1975 du club de Rome qui expliquait qu'à l'horizon des années 2000, il n'y aurait plus de possibilité d'exploitation de la terre. En même temps, notre rapport au passé s'est lui aussi obscurci à travers l'effacement de la durée du temps et de la chronologie. L'écart s'est creusé entre le passé et le futur. Le passé a cessé d'être la promesse de l'avenir. Le rapport au présent va lui aussi changer. Autrefois, il n'était que le trait d'union entre le passé et l'avenir, au point de ne pas avoir de présence en soi et de s'effacer devant les historiens. Il n'y avait pas d'histoire du présent, seulement une étude et une conservation de la parole du passé afin de préparer l'avenir. Le nouveau rapport au présent l'a érigé comme une catégorie de compréhension de nous-mêmes, comme si ce présent avait la prétention d'avoir déjà un caractère historique, même confus. Il engloberait une vague idée du futur et réclamerait de reconnaître le passé par des chemins détournés et complexes (comme l'a fait l'histoire quantitative de la nouvelle histoire) qui tous signifieraient que nous n'habiterions plus le passé.

Tout portait donc à croire que l'on ne pouvait plus faire l'histoire comme le récit d'une continuité historique. J'ai compris qu'il fallait essayer de comprendre et d'expliquer ce moment, cette discontinuité, dont la séparation entre histoire et mémoire est la caractéristique, en particulier au regard du rapport à l'identité nationale. La disjonction et le conflit entre un sentiment d'appartenance historique commun de type universaliste et des mémoires de types privées ou minoritaires (familiales, religieuses ou sociales...) se sont multipliées dans les années 1970. Chacune de ces mémoires va réclamer sa reconnaissance auprès de la grande histoire. On a vu exploser à ce moment des mémoires multiples, qui en réalité étaient des histoires mais que l'on a appelées « mémoires » parce que l'histoire officielle ne les reconnaissait pas. La mémoire s'est aussi multipliée en réponse à l'inquiétude suscitée par l'avenir. Le caractère illisible du futur, comme la distance au passé, a provoqué une vague sans précédent de conservation. Comme si le présent avait cessé d'être sélectif. Ne sachant pas quel serait son futur, il a voulu tout conserver dans un rapport au temps confus et inquiet. Ce conservatisme est à la fois fébrile et innocent, mais surtout angoissé.

J'ai ainsi proposé de faire une autre histoire qui se réfugiait dans des lieux (qui pouvaient être de toute nature) où s'incarnaient le présent, le passé, la vie, la mémoire... J'ai eu la conviction que si l'on approfondissait ces lieux, on les comprendrait mieux que par une histoire continue. Les objets qui relevaient de cette analyse se sont révélés de plus en plus nombreux, au point d'englober virtuellement tout objet possible. Et ce, même s'ils n'étaient pas de la même importance ou échelle. Mais tout devenait lieu de mémoire. Il a donc fallu les organiser, les hiérarchiser, les classer. De ce point de vue, ce travail correspond bien à ce que Claude Lévi-Strauss m'en dira : «*Vous avez inventé l'histoire-musée.*» Les *Lieux de mémoire* entretiennent un rapport intime, presque d'analogie avec les musées parce que leurs objets sont disposés comme dans un musée national.

Cette notion, dont l'élasticité a servi à son universalisme et à sa diffusion, est à manier avec intelligence et précaution. Je pense à cette belle phrase du juriste Jean Carbonnier lorsqu'il disait : «*Il ne faut légiférer qu'en tremblant*»⁶. De la même manière, il ne faut prononcer le mot de lieu de mémoire qu'en tremblant ! Car le mot est utilisé dans tous les sens et parfois n'importe comment. Il faut se rappeler que l'entreprise des *Lieux de mémoire* n'est d'abord qu'un travail expérimental de séminaire avant que la notion ne connaisse un destin sociétal qui en a fait aujourd'hui une notion publique. Elle a eu non seulement un rebond national mais ensuite international. Jack Lang, alors ministre de la Culture en France, a lancé la chose en 1988. Au moment où le Fouquet's a été vendu en France à un entrepreneur koweïtien qui voulait transformer cette célèbre brasserie des Champs-Élysées, datant de 1899, pour en faire une galerie marchande, il s'est produit un mouvement de foule soutenu par certaines célébrités françaises demandant la défense et la conservation du Fouquet's. Le cabinet de Lang a argumenté que l'enseigne était le «*dernier témoin des grands cafés de l'avenue des Champs-Élysées et un lieu de mémoire associé à*

⁶ CARBONNIER Jean, «Le Code civil», in NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire...*, tome 1, p. 1331-1351.

la vie littéraire et cinématographique»; s'ensuivra deux ans plus tard son classement à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques!⁷ Quelques jours après le Fouquet's, la piscine Molitor dans le 16^e arrondissement de Paris allait aussi être sauvée et classée... L'expression «lieux de mémoire» a commencé à se diffuser en France et Jack Lang m'a demandé de constituer une commission afin de dresser la liste de dizaines de lieux de mémoire qu'il pourrait inaugurer. Nous n'y sommes pas arrivés, précisément parce que si cette notion est riche, elle pose des problèmes lorsqu'il s'agit d'en faire une liste fermée et instituée «d'en haut». J'ai compris à ce moment-là que la mémoire venait d'en bas, qu'elle est spontanée. On n'oblige pas une mémoire. La question se pose encore plus aujourd'hui face à l'universalisation de la mémoire. On ne peut échapper au problème de la responsabilité des institutions face au choix de conserver ou non ces mémoires multiples. Combien de lieux de mémoire constitués par les autorités n'ont pas marché et inversement, combien ont su exister à partir d'un désir de la population? Il suffit de penser à l'histoire et à la sauvegarde de la façade de l'hôtel du Nord à Paris. Ou bien à Lyon, à la cave dans laquelle a été incarcéré et torturé Jean Moulin. La première a marché, pas la seconde.

Finalement, tous ces lieux, au premier chef les musées, les archives, qui jusqu'à une époque restaient des institutions marginales réservées à des spécialistes, sont devenus centraux. Dans ce mouvement, les volumes des *Lieux de mémoire* sont eux aussi devenus de véritables lieux de mémoire!

Les questions se posent toujours autour de la «damnation de l'oubli», de la signification des monuments, de leur conservation ou non, ou même de la conservation en état des ruines.

Je pense ici aux débats qui se sont ouverts à Berlin autour de la mémoire du site qui abritait le siège de la Gestapo et celui de

⁷ À ce classement du restaurant en succéderont d'autres à Paris, comme Bofinger, Lipp, Mollard, le grand bouillon Camille Chartier, Prunier et Julien... Le dictionnaire du Grand Robert intégrera l'expression «Lieu de mémoire» dans son édition de 1993.

l'Office central de la sécurité du Reich (Reichssicherheitshauptamt ou RSHA), détruit entre 1949 et 1963⁸. Face à cette volonté de conservation se pose aussi la question d'entretenir en état des restes, des ruines, car les ruines se ruinent elles-mêmes. Faut-il reconstruire «en ruine les ruines»? Le site d'Oradour-sur-Glane a soulevé les mêmes enjeux autour d'un entretien urbanistique complexe. Ce problème est à la fois inévitable et insoluble, tout comme la mémoire collective qui, elle aussi, est à la fois évidente et indéfinissable. Si la mémoire collective existe, elle est aussi une abstraction. Comment différencier l'expérience personnelle des gens et la part de leur mémoire collective? Le fait que la guerre de 1914 ait marqué la mémoire collective est une évidence, elle l'a d'ailleurs marquée pendant tout le xx^e siècle et de manière évolutive. En même temps, il est difficile de dire en quoi elle consiste; c'est à la fois la mémoire subjective des combattants, des familles, des deuils, si différents selon les zones de France... On ne peut pas définir les périmètres stricts de cette mémoire mais on peut être certain qu'elle existe.

Concernant les débats autour de la débaptisation des noms de rue ou du déplacement, voire de la destruction des monuments, il me semble juste de procéder et d'examiner au cas par cas, tout en appliquant une règle: ce qui fait partie de l'histoire doit rester, et rester historique. Si l'on évoque les débats en Espagne autour de la mémoire de la guerre civile, une guerre dont les conséquences retardées sont encore présentes, je peux comprendre qu'une débaptisation d'une université qui porterait le nom de Franco soit demandée. Mais je serais choqué si l'on devait enlever l'une de ces statues, qui font partie intégrale de l'histoire. Ce n'est pas la même chose de ne pas vouloir faire partie d'une université qui s'appellerait Franco ou de respecter la présence d'un monument qui appartient à ce point à l'histoire que sa disparition n'est pas juste. Mais c'est une tension car là où l'histoire écrit, la mémoire dicte. Il suffit de nous souvenir qu'à Paris aucune rue ne porte le nom de

⁸ Sur le site de documentation et de recherche appelé aujourd'hui «Topographie des Terrors». Voir l'article qu'Anna Bernardi lui a consacré dans ce livre.

Napoléon. Est-ce normal qu'un personnage si important de l'histoire de France, et dont globalement la France se glorifie, n'ait pas sa rue ? Inversement, on a voulu il y a quelques années effacer les commémorations liées à Napoléon et à ses batailles au nom du fait qu'il avait réinstauré l'esclavage à Haïti en 1802. On l'a présenté comme un dictateur. Je me suis insurgé contre cela et j'ai écrit au président de la République pour lui dire à quel point Napoléon comptait dans l'histoire de France, de l'Europe et du monde. L'histoire n'est ni blanche, ni noire, on ne peut pas mesurer de cette manière, encore moins juger, l'histoire générale. Ces débats et confusions face à l'histoire gagnent même les actes intentionnels de mémoire. Je pense aux indications mentionnées sous certains noms de rue à Paris, comme par exemple l'avenue Georges Mandel dans le 16^e arrondissement. En dessous de son nom il est simplement indiqué : « parlementaire français ». Cela n'a pas de sens : il faut écrire qu'il a été assassiné par la Milice française en 1944 sinon on ne peut rien comprendre. Il faut respecter l'histoire et se prononcer au regard de ce que l'on sait.

Progressivement, le phénomène de mémoire est passé d'une expérience subjective à celle d'un collectif. Au même moment, dans les années 1980, la notion de patrimoine a connu une transformation semblable. Avant, cette notion restait attachée à une acceptation juridique réglant le droit notarial des successions à l'intérieur des familles. Il en va de même pour la notion d'identité, aujourd'hui invoquée tout le temps. Avant, l'identité renvoyait à ce qui caractérisait un individu. Aujourd'hui, son acceptation est collective et devient enjeu de revendications multiples. Ces trois mots (mémoire, patrimoine, identité) sont devenus collectifs. Or, si l'on peut définir l'histoire, la mémoire est difficile à définir car elle relève d'une immédiateté, d'une mobilité, d'une subjectivité, d'une affectivité. J'ai construit le travail autour des *Lieux de mémoire* en partant de cette évidence et de cette nécessité de distinguer histoire et mémoire. La mémoire n'est pas l'histoire de l'humanité. Il m'a fallu distinguer ces deux notions pour mener cette histoire de la mémoire. L'enjeu est d'autant plus évident si l'on s'intéresse aux monuments ou aux statues et au commerce mémoriel que l'on entretient avec eux et avec elles. Combien de ces statues ou mémoriaux

croise-t-on chaque jour sans savoir à quelle histoire ils réfèrent ? Ils sont faits pour être regardés mais comme le disait Robert Musil, « *Rien au monde de plus invisible que les monuments. Nul doute pourtant qu'on les élève pour qu'ils soient vus, mieux, pour qu'ils forcent l'attention [...] mais l'attention coule sur eux comme l'eau sur un vêtement imprégné, sans s'y attarder un instant* »⁹.

On ne les regarde pas et en même temps, c'est important qu'ils existent. J'ai envie de reprendre ce que Freud a répondu à une dame qui lui avait posé la question de savoir « comment bien éduquer ses enfants ». Il lui rétorquera : « *Quoique vous fassiez, ce sera mal !* ». J'ai envie de dire la même chose à propos des monuments, même lorsqu'ils sont bien.

Il en va de même du patrimoine. Prenons le domaine de la photographie. Toute photographie est à la fois évocatrice et documentaire. En même temps, elle comporte une part fallacieuse, car une photographie est toujours une image du bonheur. Même les photographies mélancoliques comportent une part de bonheur. Elles accompagnent le tourisme au point de réduire certaines expériences touristiques à la prise photographique. Les gens ne regardent rien d'autre que leur appareil. Ils font le voyage pour faire des photographies, l'expérience du tourisme est l'expérience de la photographie. Le nombre immense de photographies qui se prend chaque seconde dans le monde est de l'ordre de plusieurs millions. On finit par avoir le vertige face à cet enregistrement patrimonial photographique et à cette course à la conservation de l'immédiateté. Nous sommes confrontés à un véritable délire archivistique qui mène à la constitution d'un patrimoine sans fin. Alors même que le patrimoine relève du reste, qu'il est un reste, on tend à le construire comme un tout. C'est un problème épistémologique, métaphysique et bien sûr aussi physique.

Je me demande combien de temps va se poursuivre cette ère de la mémoire, qui dure maintenant depuis presque cinquante ans. On

⁹ MUSIL Robert, *Œuvres pré-posthumes*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris : Le Seuil (1957), 2013.

ne pourra pas consommer éternellement du passé. Si je m'interroge sur les différents temps de cette histoire de la mémoire, on peut distinguer trois sédimentations principales. La première a été une forme de revendication mémorielle devant ce choc brutal d'arrachement au passé qui risquait de nous priver de l'immense trésor d'un passé qu'il fallait sauver. Il en est de même pour les mémoires communautaires qui se sont éveillées ensuite. Toutes ces effervescences de mémoires étaient revendicatrices d'histoire et se voulaient libératrices. La seconde sédimentation mémorielle a fait de la mémoire une cause (et parfois une menace) avec l'idée qu'elle doit être au service de revendications, parfois agressives. Enfin, le troisième temps de cette histoire de la mémoire est marqué par le fait qu'elle est devenue une industrie. La mémoire est devenue un travail auquel s'attellent des équipes de toute nature, des institutions; elle suscite des engagements patrimoniaux, des avantages touristiques... la mémoire y perd de sa sacralité et de sa fragilité. Ce tournant est le symptôme d'un manque d'avenir et de projets pour l'avenir. La question de l'avenir social et politique disparaît face à un horizon patrimonial dépolitisé qui promeut une forme de communion de l'indifférence. Nous restons attachés au passé patrimonial parce qu'il nous quitte; c'était hier au regard de la longue durée des historiens. Mais pour quel avenir? À mon sens, l'affect attaché à ces fièvres archivistiques de l'immédiateté sera frappé d'obsolescence assez vite. À l'expansion de l'idéal du tout mémoire et du tout conserver, s'est substituée aujourd'hui une routine de la mémoire. Ce «présentisme» multiplie les références à l'histoire et rend le passé présent, mais pas l'histoire. L'histoire telle que nous l'avons apprise et conçue comme forme d'organisation des éléments du passé est en train de disparaître au profit d'une obsession du passé. Si cette obsession s'administre dans le présent, jusque dans la littérature qui ne cesse d'être imprégnée de rapport à l'histoire, elle a coupé son lien avec la continuité historique. C'est un passé de l'immédiateté, très court, dont nous venons tout juste d'être privés. Ce rapport explique le peu de place qu'occupe désormais l'historien dans la vie publique. Il a cessé d'être l'interprète privilégié du passé pour l'avenir. Son magistère social est terminé. Cette absence de prise sur la société conduit

à renfermer la discipline sur elle-même. De ce point de vue, la multiplication des «fausses informations» dans le domaine du journalisme, tout autant que celle des entrepreneurs de mémoire, risque de se propager à l'histoire et à sa prétention à la vérité. Tout devient récusable. Il y a là une crise d'autorité et de confiance. Cet effacement du passé sous la forme de l'histoire et de la figure de l'historien se voit réaffecté aujourd'hui d'un côté à une nostalgie du passé, et de l'autre à une inquiétude tournée vers l'avenir et le risque écologique en particulier. L'historien doit trouver un nouveau souffle pour être capable de répondre à cet enjeu, tout en gardant les acquis de sa scientificité. Ce sont là les nouvelles exigences de ce que Marc Bloch appelait le «métier d'historien».

BIBLIOGRAPHIE

- CARBONNIER Jean, «Le Code civil», in NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997, tome 1, p. 1331-1351.
- HALÉVY Daniel, *Essai sur l'accélération de l'histoire*, Paris: Fallois (1948), 2001.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.
- MUSIL Robert, *Œuvres pré-posthumes*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris: Le Seuil (1957), 2013.
- VIDAL DE LA BLACHE Paul, *Tableau de la géographie de la France* (1903), réédité et préfacé par Pierre Nora, vol. 1 de LAVISSE Ernest, *Histoire de France*, Paris: Équateurs, 2009.
- VIGARELLO Georges, «Le Tour de France», in NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.

NOTE SUR LES *LIEUX DE MÉMOIRE*

Résumé : En analysant l'entreprise éditoriale menée autour de Pierre Nora et des *Lieux de mémoire*, ce texte revient sur les enjeux qui ont fait de la séparation entre mémoire et histoire le fondement de ce moment historiographique. Dans cette perspective, ce texte montre comment les *Lieux de mémoire* répondent au règne de la mémoire et aux enjeux de luttes identitaires et politiques en tentant d'historiciser le processus même de ces incarnations mémorielles.

Summary : This text analyses the editorial response to Pierre Nora's *Realms of Memory (Lieux de mémoire)* and, in so doing, reflects upon the division between memory and history which was at the heart of this historiographic moment. It shows how Nora's work reacted to the reign of memory and its attendant identity and political struggles by attempting to historicize the very process of such memorial embodiments.

«*Le monde était vieux, il ne pouvait plus faire l'histoire, alors il se la racontait [...].*»¹ La fable de la modernité, en confondant son récit avec son épitaphe, pourrait commencer par ces mots. L'histoire annonce la venue de la mémoire comme celle de sa propre mort. Comme si son dernier souffle était celui de son

¹ Goux Jean-Paul, «Toutes les choses sont tuées deux fois», in AUGÉ Marc (éd.), *Territoires de la Mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*, Thonon-les-Bains : L'Albaron & Fédération des écomusées et des musées de société, 1992, p. 96.

souvenir. J'appartiens à une génération à laquelle on a souvent expliqué qu'elle venait *après*. Après 1945, après la guerre froide, même le vent de mai 1968 ne m'a pas soufflé dans la nuque. Je suis né en 1972, à l'aube de la fin de l'histoire et des grands récits. L'histoire semble déficitaire à mesure que la mémoire la sature. La vieille Europe laisse à plusieurs générations le poids des récits qu'elle ressasse. Comme un refus du passé qu'elle ne cesse de commémorer (à défaut de penser ou d'historiciser), comme un refus du présent glorifié par sa consommation (par peur de sa perte), comme un refus de l'avenir (d'un projet collectif). Le passé est douloureux (violent), le présent à consommer (incertain) et l'avenir une utopie (une fiction collective). Je suis de cette génération à laquelle on a légué en descendance directe et en abondance des lieux, des musées et de nombreux silences. De cet héritage empli de dépossessions, j'ai appris à ne plus attendre que la parole revienne à mes ancêtres pour leur parler et à ne plus avoir besoin d'aller voir leurs ruines pour les visiter. C'est à partir de cette communauté imaginaire que je prends la parole en tant qu'anthropologue. Pour tenter de comprendre et de raconter ce fil généalogique, ce passage d'une histoire portée par les promesses d'un futur à une histoire qui a comme seul horizon un présent en sursis ; un présent dont débordent les poubelles de l'histoire d'un capitalisme destructeur, aujourd'hui hanté par l'eschatologie du risque écologique² ; un présent qui ne cesse de se retourner sur son passé. Il ne me restait plus qu'à comprendre ce geste, prendre comme objet la mémoire et le patrimoine en tant que restes³. De beaux restes ? Récupérés au moment où, pour reprendre la belle formule de Pierre Nora, « *la question de l'avenir social et politique disparaît face à un horizon*

² Voir l'essai sur «l'arrêt du monde» de DANOWSKI Déborah, VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *The Ends of the World*, Cambridge M.A.: Polity Press (2014), 2017.

³ Mon premier ouvrage, résultat de ma thèse de doctorat en anthropologie, à l'EHESS en 2001, a porté sur l'analyse de la transformation patrimoniale de l'histoire de la ville industrielle du Creusot (Bourgogne) : *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris: CTHS, 2002. J'ai étudié dernièrement le volet mémoriel de l'art contemporain, en particulier chez l'artiste allemand Jochen Gerz : DEBARY Octave, *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, Paris: Créaphis, 2017.

patrimonial dépolitisé qui promeut une forme de communion de l'indifférence»⁴.

À cette même période s'est construit autour de l'historien un édifice historiographique, *Les Lieux de mémoire*⁵, qui s'est donné pour tâche de penser cette contemporanéité. Cette entreprise, véritable «parade de l'historiographie française», est un voyage dans le temps et dans l'espace national pour comprendre quel traitement le présent réserve à l'histoire et à sa généalogie, à l'histoire de «lieux» où se cultivent un sentiment et une mémoire nationale; de la République, à la Nation, jusqu'aux France. La notion de mémoire (comme objet) y a gagné une forme d'autonomie (bien longtemps après Henri Bergson ou Maurice Halbwachs dans le champ intellectuel français), mais elle a reçu aussi une critique radicale. La mémoire est apparue comme l'ultime désenchantement de l'histoire, dernière illusion, semblant de continuité dont le remontage du temps n'aboutit qu'à reconnaître son échec. Ma rencontre avec Pierre Nora est donc une occasion de penser le devenir de ce travail, penser ce qu'il appelle les «*Postérités des Lieux de mémoire*»⁶.

Il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque exhaustivité dans ma manière de rendre compte du trajet biographique de Pierre Nora, ni de celui de ses écrits, ni de son travail d'éditeur. Non seulement une partie de ce travail a déjà été effectuée, par l'auteur lui-même⁷

⁴ Voir l'article de Pierre Nora, «Postérités des lieux de mémoire», dans cet ouvrage. BONNEFOIT Régine, DEBARY Octave (dir.), Conférence donnée lors de la journée «Arts et Lieux de mémoire», Entretiens de la Fondation Maison Borel, Neuchâtel, 2 octobre 2019.

⁵ NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997. L'ouvrage se compose de plus de 130 articles et de 120 auteurs, divisés en trois tomes: *La République, la Nation, Les France*.

⁶ Voir l'article de NORA Pierre, «Postérités des lieux de mémoire», dans cet ouvrage.

⁷ Voir en particulier NORA Pierre, *Historien public*, Paris: Gallimard, 2011. Également l'entretien filmé avec Marc Riglet, «Grand entretien. Parole d'historien, entretien avec Pierre Nora», Paris: INA (5 heures, 42 chapitres), 2002. Disponible

ou par d'autres⁸, mais il faut souligner l'immensité de la tâche. Pour ne citer que quelques chiffres, ce travail représente cinquante ans de direction éditoriale chez Gallimard (plus de sept cents auteurs édités depuis 1965, notamment dès 1966 *Les mots et les choses* de Michel Foucault), une carrière d'enseignement (principalement à l'Institut d'études politiques de Paris dès 1965 puis à l'École des hautes études en sciences sociales [EHESS] en 1977), de directeur de revues (*Le Débat* depuis 1980), jusqu'à son entrée à l'Académie française (en 2001). Quant à l'œuvre qu'il a dirigée, *Les Lieux de mémoire*, elle a été traduite dans de nombreuses langues et a servi de modèle historiographique à plusieurs pays⁹. Il s'agit plutôt, en empruntant à ces trois registres de compréhension, de tenter de dégager un chemin pour s'interroger sur le statut de la notion de mémoire à travers l'entreprise des *Lieux de mémoire*. S'il faut voir un fil conducteur dans son œuvre et sa vie (ou sa « double vie » d'éditeur et de chercheur) cela tient, pour reprendre ses mots : « [...] à cette défense obstinée d'une forme d'indépendance de l'activité intellectuelle mais dont l'horizon doit néanmoins toujours demeurer civique. Ce fil rouge, c'est l'effort, la volonté de mettre l'histoire à la fois au centre de la culture française et au service de l'intelligence du présent. »¹⁰

à l'adresse url : <https://entretiens.ina.fr/paroles-d-historiens/Nora/pierre-nora/transcription/22>, consulté en ligne le 2 avril 2020. On peut signaler l'importance des sources d'archives bibliographiques et orales que Nora a lui-même constituées au fil des ans en accordant nombre de conférences et d'entretiens explicitant son travail mais aussi sa réception.

⁸ Voir la biographie que lui a consacrée DOSSE François, *Homo Historicus*, Paris : Perrin, 2011.

⁹ La question des enjeux liés au caractère exportable ou non des *Lieux de mémoire* a fait l'objet de plusieurs articles et colloques depuis les années 1990. Voir NORA Pierre, « La notion de lieu de mémoire est-elle exportable ? », article de 1993, reproduit dans NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris : Gallimard, 2011, p. 373-343.

¹⁰ NORA Pierre, « Entretien », in Rencontre avec Pierre Nora à l'occasion de la parution de *Historien public* et de *Présent Nation Mémoire* (Gallimard), octobre 2011. Disponible à l'adresse url : [http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Nora.-Historien-public-et-Present-Nation-Memoire/\(source\)/116021](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Nora.-Historien-public-et-Present-Nation-Memoire/(source)/116021), consulté en ligne le 2 avril 2020.

Cette position d'«historien public» se donnant comme objet central l'étude du sentiment national, continue d'occuper de manière dominante le débat historiographique et éditorial des sciences humaines en France. Cette centralité s'accompagne d'une position intermédiaire, d'un entre-deux, entre histoire et édition, qui l'amène aussi à se sentir aux marges de ces domaines : «*Je suis un marginal central. Marginal, parce que je ne me suis d'une certaine façon jamais senti ni un vrai universitaire, ni un vrai historien, ni un vrai éditeur, ni un vrai écrivain. En même temps, je dirais un peu tout ça d'une certaine façon, mais sans avoir véritablement tous les titres à être chacun de ces métiers ou attributs. Et en revanche, je dirais central, pour être honnête, parce que beaucoup des chemins de la création, de l'histoire, de la production intellectuelle passent d'une certaine façon, sinon par mon bureau, et sinon tout à fait par moi... la vie a fait que je me suis trouvé au carrefour de beaucoup des aventures intellectuelles et créatrices de l'esprit français [...]*»¹¹.

Plusieurs textes forment l'ossature théorique de l'entreprise des *Lieux de mémoire* (1984-1992). Pour certains de manière programmatique, comme «Le fardeau de l'histoire aux États-Unis»¹² (1966), dans lequel Nora analyse la spécificité du rapport que les Américains entretiennent à leur histoire. Cette singularité dessine en abyme son futur objet d'étude centré sur le sentiment national français, «L'histoire de la mémoire française est en regard de ce travail»¹³. En 1978, dans un texte qu'il consacre à la notion de «mémoire collective», le chantier des lieux de mémoire est annoncé comme projet¹⁴. En ce qui concerne le propos qui

¹¹ NORA Pierre, «Grand entretien...»

¹² Cette enquête menée en 1963 est publiée en 1966 dans *Mélanges Pierre Renouvin. Études d'histoire des relations internationales*, Paris: Presses universitaires de France, 1966. Reproduit dans NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 324-343.

¹³ NORA Pierre, «Des Lieux de mémoire et leur impact sur la recherche», Entretien avec Philippe Joutard, Paris, décembre 2004. Disponible à l'adresse url : <https://vimeo.com/22357191>, consulté en ligne le 2 avril 2020.

¹⁴ NORA Pierre, «La mémoire collective», in CHARTIER Roger *et al.* (éd.), *La nouvelle histoire*, Paris: CEPL, 1978, p. 398-401. Reproduit dans NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 299-305.

explique les *Lieux de mémoire*, on peut bien sûr se référer aux textes d'ouverture et de fermeture des volumes¹⁵. Si la lecture des *Lieux de mémoire* s'effectue souvent par entrée d'articles, l'ouvrage *Présent, nation, mémoire* (2011) entend rétrospectivement en proposer une introduction, elle-même soutenue par une réflexion sur la conscience historique contemporaine. C'est cette articulation qui m'intéresse ici. Comment une conscience historique nationale contemporaine (que Nora décrit et date au tournant des années 1970) a suscité un travail historiographique qui a fait de la notion de mémoire (et secondairement de celle de lieux de mémoire) le centre de son propos. Il s'agit de comprendre comment des changements de société ont provoqué des changements dans notre manière de penser et de vivre l'histoire dont la séparation, entre histoire et mémoire, est au cœur de la rupture contemporaine. Et en quoi les *Lieux de mémoire* sont la réponse historiographique à cette rupture, une réponse au règne de la mémoire.

RUPTURE HISTORIQUE

La rupture que connaît la société française lors de la décennie 1970 est décisive selon Nora. Même si elle ne se pare pas de la violence ou des déchirements des périodes révolutionnaires, son silence, voire son invisibilité, n'en affecte pas moins en profondeur la mutation en jeu : la menace d'un équilibre (d'une paix ?) social, voire le déclin d'une unité nationale. Unité qui jusqu'alors avait su construire et séparer deux registres d'histoire et de mémoire, celui d'un récit collectif unificateur et ceux de mémoires multiples jusqu'alors vécues comme privées ou appartenant à des groupes (familiales, religieuses, régionales...). La coexistence relativement pacifiée et contrôlée entre ces deux registres s'effrite au profit d'un autre modèle de nation inséré dans une nouvelle identité : européenne, décentralisée, diversifiée. L'ancien modèle étatique providentialiste

¹⁵ Ouverture avec « Entre mémoire et histoire » (1984), fermeture avec « L'ère de la commémoration » (1992). Voir également la postface de la traduction américaine « Les Lieux de mémoire, mode d'emploi » (1998), traduite et reproduite dans NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 157-169.

doit se recomposer au lendemain d'un empire mourant (postcolonial) et d'un monde rural disparaissant (la fin des paysans).

Cette rupture dans la continuité de l'unité nationale va provoquer une nouvelle forme d'appréhension identitaire de la France, un nouveau rapport au passé. Pierre Nora explique cette remise en cause de l'ensemble de la tradition nationale initiée dans les années 1970: *«C'est une véritable révolution des rapports des Français avec leur histoire, leur passé, leur nation, qui s'amorce, accompagnant une transformation très profonde de la France, qui passe littéralement d'un modèle à un autre, d'un modèle autoritaire, étatique, souverain, chrétien, paysan et universaliste, à un modèle plus problématique, à une réduction de puissance, à une dépossession de l'empire colonial, à une disparition de son assiette paysanne et à un début d'immigration profonde qui la fait s'interroger sur elle-même et accueillir avec difficulté des populations immigrées – nous en sommes encore là. Avec la disparition du gaullisme, l'effacement du communisme et les difficultés du socialisme, il s'est fait dans ces années-là une rupture de filiation avec la solidarité verticale, parentale, sociale et sociétale et a explosé en 1968, pour faire place à une sorte de solidarité horizontale et générationnelle. Cette rupture ressentie jusqu'au sein des familles a brutalement modifié le rapport au passé»*¹⁶. Le besoin d'approfondir et de penser le sentiment de discontinuité pour accompagner *«le tragique en histoire»* ou *«la rupture événementielle»* va provoquer un retour sur l'histoire. Le déclin d'un modèle classique de la nation et du sentiment de continuité historique dont il était porteur laisse une place, si ce n'est un vide. Il pose question, inquiète. Comment continuer d'appréhender l'identité historique? Que reste-il à l'histoire? Il ne lui reste précisément qu'un sentiment de retard sur soi, une tendance à regarder derrière elle, dans un mode d'appréhension identitaire où la mémoire devient son horizon de substitution. Dans le même mouvement, les historiens commencent à être dépossédés de leur magistère au profit des journalistes, le temps du récit historique se réduit au présent de l'événement.

¹⁶ NORA Pierre, «Entretien»...

L'avènement d'une «accélération de l'histoire» va provoquer une séparation entre un temps propre à la société française (à son histoire) et à sa manière de vivre son passé (sa mémoire). La rupture contemporaine est marquée par une temporalité singulière des rapports entre histoire et mémoire signant la fin «*d'un lien d'identité très ancien, la fin de ce que nous vivions comme une évidence: l'adéquation entre l'histoire et la mémoire*», la fin de «*l'histoire-mémoire*»¹⁷. Le sentiment d'identité nationale qui, depuis la Révolution française, était porté par la production et la transmission des récits unificateurs principalement issus du politique, de l'école et des historiens, s'essouffle. Ce mouvement avait trouvé, en particulier dans l'école républicaine de la III^e République, des modèles d'adéquation entre la production de ce récit et leur apprentissage¹⁸. La construction d'un récit unifié de la nation se transmettait et s'apprenait dans un enchaînement qui «*faisait du récit historique le moment de reconnaissance de son ancestralité, le moment d'une mémoire reconnue celui d'une identification par filiation. C'est en ce sens qu'histoire et mémoire ne faisaient qu'un; l'histoire était une mémoire vérifiée*»¹⁹. La rupture contemporaine annonce le passage «*d'une conscience historique*» à «*une conscience sociale et culturelle de soi*»²⁰. Elle déplace notre rapport à l'histoire et ne renvoie plus à la notion de mémoire en tant qu'elle est transmise (y compris par le savoir historique), mais acquise (par des groupes ou des personnes). Comme si cette mémoire ne pouvait plus se transmettre mais seulement s'apprendre. L'apprendre, c'est reconnaître notre distance à elle, c'est dire et accepter la séparation entre histoire et mémoire. L'espace de cette séparation s'annonce comme le lieu (les lieux) de discordes identitaires et de mémoires concurrentielles.

¹⁷ NORA Pierre, «Entre mémoire et histoire», in NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 24.

¹⁸ La figure d'Ernest Lavisse, fondateur de la nouvelle Sorbonne et auteur de manuels pour l'école élémentaire (le petit Lavisse, 1884) et pour l'enseignement supérieur (*Histoire de France*, 27 volumes, 1903-1921) sera «exhumée» par Pierre Nora. De Jules Michelet, à Lavisse, à Fernand Braudel jusqu'aux *Lieux de mémoire*, Nora distingue quatre grands modèles et temps de cette historiographie nationale.

¹⁹ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 3, p. 4712.

²⁰ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 20.

PRÉSENTISME ET INQUIÉTUDE

La fin de cette coïncidence entre mémoire et histoire, moment où l'histoire et le futur ne s'envisageaient qu'à partir de ce que le présent retenait du passé, avait conduit à faire du présent un moment de passage. Un temps à traverser, presque absent et marqué par une liberté vis-à-vis de lui-même. Cette fin va conduire à une «*montée en puissance de la catégorie du présent*», à ce que l'historien français, François Hartog, qualifiera d'avènement du «*présentisme*»²¹. Le propre de cette conscience historique, de ce régime d'historicité, est de faire du présent le référent principal de la mesure de cette conscience à soi et par là, notre seule promesse de «*renouement de continuité*»²². Il obscurcit le futur au point de l'effacer comme temps de projection et d'anticipation collective. Ne reste à ce présent qu'à se retourner vers son passé, mais là encore, ce retour sur l'histoire reste enfermé dans le temps du présent, il est coupé de l'historicité du passé qu'il constitue en *objet*, aussi précieux que mystérieux, où tout est «*élevé spontanément à la hauteur du mémorable*»²³.

Ce changement, en faisant du présent la principale catégorie d'intelligibilité de l'histoire, noue autant une dépendance à

²¹ À la suite de Nora, François Hartog qualifiera de «*présentisme*» ce moment de règne du présent. Voir : HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, 2003. Avec Gérard Lenclud, il empruntera le terme de régime d'historicité à l'anthropologue Marshall Shalins [SHALINS Marshall, *Des îles dans l'histoire*, Paris : Gallimard & Seuil (1985), 1989] pour désigner les manières relatives dont une société définit son rapport à l'histoire et au temps qui passe. Voir HARTOG François, LENCLUD Gérard, «*Régimes d'historicité*», in DUTU Alexandru, DODILLE Norbert (éd.), *L'état des lieux des sciences sociales*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 18-38. Voir également HARTOG François, «*Entretien. Sur la notion de régime d'historicité*», in DELACROIX Christian *et al.*, *Historicités*, Paris : La Découverte, 2009, p. 133-149.

²² NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 3, p. 4715.

²³ NORA Pierre, «*Les Lieux de mémoire, vingt ans après*», conférence donnée au colloque *Lieux de mémoire, musée(s) d'histoire(s)*, Institut national du patrimoine, Paris, juin 2009. Disponible à l'adresse url : <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Colloques/Lieux-de-memoire-musee-s-d-histoire-s>, consulté en ligne le 2 avril 2020.

l'immédiateté qu'il se coupe du passé comme source de sa propre compréhension. Séparé et affranchi de son épaisseur historique, le présent va cultiver une fascination, «un fétichisme», face à ce qui lui échappe: sa propre historicité. La mémoire sera la dénomination que choisira Nora pour désigner ce rapport déshistoricisé au passé et entretenu sous forme commémorative. Un présent sans mémoire-historique qui multiplie la collection des signes de sa propre absence. La conscience du passé va désormais s'appréhender sous forme mémorielle en donnant à ces signes des lieux de consécration. Cette inflation événementielle déploie un rapport au temps proche d'un rapport de consommation, démesuré (sans fin), car sans durée²⁴. L'épaisseur du temps se consume, anticipant et s'appropriant le non-vécu (l'avenir), ou mémorisant ce qui n'est pas encore terminé (le passé).

Deux exemples reviennent souvent lorsque Nora explique qu'il a pris conscience de cette rupture du rapport au temps: «*Ma scène primitive d'historien du contemporain*» est celle de mai 1968, moins comme événement politique et culturel que comme une interrogation entre la transformation de la société et la manière d'essayer d'en rendre compte et de la comprendre (ce dont l'historien fait profession).» De son appartement situé boulevard Saint-Michel, il assiste au spectacle des heurts dans les rues parisiennes et, en même temps, au commentaire et à l'analyse qu'en fait en direct le journaliste (Julien Besançon, d'Europe 1) à qui il a permis de venir sur son balcon. Ce sentiment d'une «communion» à travers une histoire vécue en direct «où tous font quelque chose ensemble, tout en ne faisant rien» se retrouvera aussi à propos du premier pas sur la Lune²⁵. Ces moments où le présent anticipe

²⁴ Voir l'article de Pierre Nora, «Le retour de l'événement» (1974) où l'historien avance l'idée que notre contemporanéité transforme «le temps lui-même en un objet de consommation» (repris in NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 57). Nora renvoie au célèbre texte de Jean Baudrillard et à sa critique des objets (de consommation); voir BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris: Gallimard, 1968. Cette tendance conduira à ce qu'aujourd'hui l'historien appelle une «industrie de la mémoire et de la culture» (Voir son texte dans cet ouvrage).

²⁵ NORA Pierre, «Grand entretien...»

ce qui devient histoire et mémoire, trouvent leur pendant dans la manière dont aujourd'hui les prises de photographies (numériques) multiplient les images et la mémoire de scènes non vécues. Face aux paysages, aux œuvres d'art (et jusqu'à leur propre quotidieneté), tous les visiteurs de l'histoire construisent la mémoire de ce qu'ils n'ont pas encore vu en le photographiant. Allant parfois jusqu'à obstruer leur (première) rencontre, leur première vue, avec ce qu'ils photographient frénétiquement. Dans un registre plus sombre, les images télévisées des attentats de New York du 11 septembre 2001 ont, elles aussi, anticipé la mémoire de ce qui n'était pas encore passé. Les images (leur retour) de la première tour détruite passant en boucle alors même que l'histoire de cet événement n'était pas terminée...²⁶.

LE TOUT MÉMORIEL

Au tournant des années 1970-1980, ce mouvement et cet engouement pour le passé multiplient les initiatives mémorielles et inaugureront en France, en 1980, «l'année du patrimoine». Au fur et à mesure que l'histoire s'incarne dans des lieux, sa patrimonialisation et sa muséalisation expriment sa mise à distance et sa transformation en mémoire. L'idée, à mon sens décisive de Nora, est d'affirmer que ce rapport au passé ne suscite pas un besoin d'histoire mais de mémoire. Il faut comprendre ce tournant mémoriel comme une politique d'oubli de l'histoire. Sur ce point, il est comparable au destin que la Révolution française a réservé à l'Ancien Régime. Le paradoxe fondateur de la modernité muséale et patrimoniale héritée de la Révolution française est d'avoir autant manifesté un besoin de se débarrasser de l'histoire de l'Ancien Régime (par la mise en mémoire de la monarchie et du religieux) que de le conserver. Le musée apparaît alors comme l'espace propice à ce type d'opération. Comme le souligne Roland Schaer, la Révolution «*est aux prises, périodiquement, avec la tentation*

²⁶ Voir le numéro de la revue *Mémoires en jeu* (Mémorialisations immédiates/Spon-taneous memorialization), n° 4, 2017.

du “vandalisme”, de la destruction de ce qui rappelle l’Ancien Régime. Pour assurer la sauvegarde de ces richesses, elle devra créer un espace neutre, qui fasse oublier leur signification religieuse, monarchique ou féodale: ce sera le musée»²⁷. À côté d’une politique de l’oubli de l’Ancien Régime, conduisant à la destruction et au recyclage de ses monuments ou lieux de pouvoir, le musée s’impose comme un instrument de conservation de ce que l’on ne peut détruire. En ce sens, «*le geste conservateur et le geste destructeur peuvent se renforcer mutuellement*»²⁸. Le musée est tourné vers l’oubli et participe à une neutralisation de la dimension historique des objets qu’il accueille, mouvement par lequel, et pour reprendre la formule de Georges Bataille, «*le sacrifice détruit ce qu’il consacre*»²⁹.

À suivre Nora, le tournant mémoriel contemporain doit être lu comme un moment de déhistoricisation. Dans cette perspective, l’héritage que cette idée doit à Maurice Halbwachs est important, en particulier à la distinction qu’il opère entre «*mémoire historique*» et «*mémoire collective*»³⁰. La première procède d’une conscience historique qui porte sur l’historicité des événements, sur les raisons historiques qui expliquent le caractère – contemporain – d’un événement. Elle est investie en particulier par la science historique. La mémoire collective, elle, n’inscrit pas sa présence

²⁷ SCHAER Roland, *L’invention des musées*, Paris: Gallimard, 1993, p. 51.

²⁸ POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine*, Paris: Gallimard, 1997, p. 139. Voir également les analyses de CHOAY Françoise, *L’allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil (1992), 2007, p. 83.

²⁹ BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris: Minuit (1949), 1990, p. 96. Comme j’ai tenté de le montrer dans plusieurs de mes travaux, le «sacrifice muséal» est paradoxal puisqu’il passe par la conservation. Il est partiel et consiste à conserver la perte, à garder ce dont on se sépare. Pour une analyse du lien entre l’oubli de l’histoire coloniale et sa consécration muséale, voir DEBARY Octave, ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly*, avec une préface de James Clifford, Paris: La documentation française, 2012. Comme l’a montré Dominique Poulot, d’autres musées, comme le projet de musée d’histoire qui naît au tournant de la Révolution, cherchent à démontrer un cours de l’histoire, de l’obscur aux Lumières.

³⁰ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris: A. Michel (1950), 1997, p. 97-142.

dans le passage du temps, elle déshistoricise le souvenir et «*nie ainsi l'appartenance au passé de ses objets en insistant sur leur présence continue*»³¹. La critique que Nora adresse à la mémoire collective (celle des groupes et qui s'oppose à une conscience historique propre au travail des historiens) est à entendre comme une critique d'une présence au passé aveugle de son histoire, a-historique. Non seulement parce qu'elle manque de rigueur dans sa manière de rendre compte de l'histoire mais aussi parce qu'elle s'impose aux consciences par sa force répétitive (commémorative) et son fonctionnement sans contenu (comme un signifié). Elle en devient d'autant plus polémique, car elle vise moins à un apaisement (à une résolution des conflits ou des violences historiques) et à un rassemblement qu'à un appel, un rappel sans fin, à sa reconnaissance en tant qu'événement advenu. La mémoire tend à se substituer à la connaissance de l'histoire. Comme le souligne Régine Robin, «*l'œuvre de Nora constitue une plainte devant la non-coïncidence de l'histoire et de la mémoire*»³². C'est à cette

³¹ Aujourd'hui la mémoire, en particulier celle des violences extrêmes, est davantage tournée vers la commémoration muette que vers la compréhension historique. C'est ce qu'a montré Peter Novick dans *La place de l'Holocauste dans la vie américaine*, Paris : Gallimard, 2001. S'inspirant des thèses de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective, Novick défend l'idée selon laquelle le souvenir de la Shoah est aujourd'hui marqué par le primat accordé à la mémoire victimaire sur la conscience historique. À l'opposé d'une recherche et d'une analyse des conditions historiques de son apparition et de sa raison, le souvenir de la Shoah porte sur une mémoire qui vient dire et montrer l'événement, plus que sur des recherches d'explications de l'événement. Comme si avant de comprendre une chose – liée à la disparition et à la catastrophe (Shoah en hébreux) –, il s'agissait de signifier l'événement de la chose. À la question : comment cela a-t-il été possible ? on répond souvent que cela a eu lieu. En se soustrayant à sa raison historique, l'affirmation du drame échappe à sa conscience historique. Voir BECKER Annette, DEBARY Octave (éd.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris : Créaphis, 2012, p. 10.

³² «*Tant que nous avons un grand récit national, l'élaboration scientifique du passé de la part des historiens, la "mémoire savante", coïncide avec ce grand récit. Jamais parfaitement, bien entendu. Quand cela ne coïncide plus du tout, les historiens font leur histoire mais chaque groupe a ses propres questionnements, sa propre mémoire, ses propres victimes et héros qui ne sont pas forcément reconnus par l'ancien grand discours national.* » ROBIN Régine, «*L'histoire et ses fantômes, entretien réalisé par Jean-Claude Ravet*», in *ReLations*, n° 665, 2000, p. 15-18.

intersection épistémologique que Paul Ricœur a engagé la discussion avec Pierre Nora³³, dans un conflit interprétatif où, pour le premier, les blessures de l'histoire peuvent répondre à « un travail de mémoire », à une herméneutique de la confiance qui doit aboutir à une réconciliation (et à un – difficile – pardon), là où pour Nora, la mémoire semble être définitivement un objet de séparation. Si « *l'histoire rassemble, la mémoire sépare* »³⁴. Pour Ricœur, la difficulté que rencontre toute mémoire est celle de la représentation. Toutes les deux doivent résoudre le problème de rendre présent ce qui n'est plus là. À quelle vérité ou fidélité peuvent-elles prétendre ? Ricœur conserve sa confiance à la notion de représentation, tout en lui substituant un autre terme, celui de « *représentance* », comme « *capacité du discours historique à représenter le passé* »³⁵. Par-là, il « *retrouve la comparaison entre le vœu de fidélité de la mémoire et l'intention de vérité de l'histoire. Celle-ci n'étant pas gratifiée du petit bonheur de la reconnaissance – c'est là son malaise, mais non point son malheur – ; on peut seulement escompter de ses constructions qu'elles soient des reconstructions plus ou moins approchées. Ce n'est pas rien. Ce régime d'approximation donne une tonalité de militance, mi-confiante, mi-méfiante, à l'entreprise entière qui m'a fait préférer le terme de représentance à celui de représentation. Vigilance et confiance de la représentance* »³⁶. Ce concept exprime à la fois une faculté mais renvoie aussi au travail nécessaire de la mémoire pour établir sa justesse. De ce point de vue, ce travail porte sur le temps (passé) mais prend aussi du temps, « *le souvenir ne porte pas seulement sur le temps : il demande*

³³ Voir RICŒUR Paul, « Pierre Nora : insolites lieux de mémoire », in RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2001, p. 522-535.

³⁴ Cette formule revient souvent sous la plume de Nora, elle fait suite à une première formulation en 1978 en écho à Halbwachs : « [...] *la mémoire historique unit, la mémoire collective divise* » ; NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 301. Quelques années plus tard (en 1984), la mémoire et l'histoire « s'opposent », c'est la notion seule de mémoire qui divise et seule l'histoire qui rassemble.

³⁵ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli...*, p. 306.

³⁶ RICŒUR Paul, « Entre la mémoire et l'histoire », in *Transit. Europäische Revue*, n° 22, 2002, p. 7. Disponible à l'adresse url : <https://www.iwm.at/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/>, consulté en ligne le 3 avril 2020.

aussi du temps, un temps de deuil»³⁷. Le modèle psychanalytique du deuil devient celui de toute mémoire. Tous deux impliquent un travail d'acceptation de la perte et de la séparation. Malgré la difficile séparation du présent avec ce qui n'est plus (son passé), il faut accueillir l'idée d'un présent réconcilié avec ce qui lui échappe : le temps qui passe. Pour Ricœur, le récit est une manière d'accueillir cette séparation et d'occuper le présent du temps. La figure du témoin – de l'histoire (de ses joies comme de ses drames) – en constitue le modèle. Le témoignage, comme temps du récit, vient résoudre le malaise de la représentation, d'un passé absent hantant le présent et qui ne peut précisément s'en délivrer qu'en racontant sa perte, en se racontant. Même si ce récit du passé n'empêchera pas les conflits d'interprétations « *il restera toujours de l'irréconciliable dans nos différends, de l'inextricable dans nos enchevêtrements, de l'irréparable dans nos ruines. C'est en particulier parce qu'il y a de l'irréparable qu'il y a de l'histoire* »³⁸.

Ce débat avec Ricœur est d'autant plus intéressant si on le rapporte aux commentaires que Pierre Nora fait de la biographie que l'historienne Annette Becker a consacrée à Maurice Halbwachs. Elle montre comment la réflexion d'Halbwachs sur la mémoire s'est faite à partir d'une double distance, celle d'avec une guerre de 1914 qu'il a « faite » sans qu'elle ne l'ait jamais conduite « au feu » (à cause de sa mauvaise vue), et d'avec un judaïsme qu'il a étudié, partagé et adopté – sans être juif, seulement par sa femme, ses amitiés et son passage à Jérusalem. Dans les deux cas, la réflexion sur la mémoire chez Halbwachs articule un régime de communauté (une présence partagée) avec un régime de séparation (une distance). La notion de mémoire collective vise bien à faire le pont, (ré)concilier, entre un vécu individuel et ce que l'individu n'a pas vécu mais porte en lui. Précisément, la dimension collective de son identité qu'il porte à travers une *mémoire partagée mais non vécue*, qu'il convient d'appeler *collective*. Que cette mémoire « partagée non vécue » se pose en énigme (à résoudre pour le sociologue de la mémoire), ou en obstacle, voire en traumatisme

³⁷ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli...*, p. 89.

³⁸ RICŒUR Paul, « Entre la mémoire et l'histoire »..., p. 9.

(pour la psychanalyse), elle relève d'une logique en tension: entre présence (individuelle) et distance (collective). Cette résistance trouve dans l'idée même de refoulement sa formulation. Comme le note Pierre Nora: «*La démonstration d'Annette Becker enrichit considérablement la problématique de la mémoire collective, au principe même de sa formulation. Elle inscrit le refoulement, la censure, l'oubli au cœur de la mémorisation, elle introduit un parallèle entre travail de deuil et travail de la mémoire; elle montre comment la mémoire ne s'envole que sur fond de tragique historique. Et du même coup, elle donne à la réflexion de Maurice Halbwachs sur la mémoire un relief et une profondeur [...]*»³⁹.

La mémoire collective s'éclaire en tant qu'elle transmet, tout en rendant silencieux ce qui est transmis. Elle fait de l'oubli sa propre constitution. Comment réconcilier la mémoire avec son histoire, comment rompre ce silence ?

Si Ricœur en appelle au travail de mémoire, Nora, au fil de l'élaboration des *Lieux de mémoire*, réserve un autre destin au terme de mémoire, celui d'une «*condamnation à la mémoire*», qui «*vient de l'obscurcissement de l'avenir qui s'est surajouté à l'obscurcissement du passé, dont nous sommes à jamais coupés*»⁴⁰. Cette sentence se redouble d'une condamnation de la mémoire, car dans ce présent où «*tout appartient à notre mémoire*», elle occupe une place de toute puissance que l'historien comparera à une «*dictature*»⁴¹. La question est de savoir comment réhistoriciser notre rapport au temps. Quel type de récit⁴² pourra historiciser un présent

³⁹ BECKER Annette, *Maurice Halbwachs : un intellectuel en guerres mondiales 1914-1945*, avec une préface de Pierre Nora, Paris: Viénot, 2003, p. 15.

⁴⁰ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 25.

⁴¹ Terme que Pierre Nora appliquera parfois au présent, au présentisme ou à la mémoire.

⁴² On comprend, comme l'a souligné Nora lui-même, que la position de Ricœur et la sienne ne sont pas si éloignées. Voir son texte «*L'histoire au second degré. Réponse à Paul Ricœur (2002)*», repris en conclusion du livre de NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 405-418. Même si le récit des historiens, porté par une histoire unificatrice, est le registre légitime (le seul ?) et privilégié pour Nora.

soumis au règne de la mémoire ? C'est là que la réponse des *Lieux de mémoire* propose une «*formulation positive*»⁴³ à ce problème, en cherchant à faire une histoire de la mémoire ; un inventaire des restes (des lieux à la fois «*matériels, symboliques et fonctionnels*») où la mémoire nationale française s'est incarnée. Comme il l'explique : «*Les Lieux de mémoire est une notion qui ne se justifie qu'historiquement, c'est sa dimension heuristique qui m'intéresse, en tant qu'elle est productrice d'histoire*»⁴⁴.

L'objet de cette recherche est de comprendre comment l'unité entre République-Nation-France s'est déconstruite et fragilisée dans un sentiment de pluralité des France. Nora cherche à donner une histoire à cette mémoire en partant des lieux où elle s'incarne. Contre leur seule évidence de présence mémorielle, les *Lieux de mémoire* veulent réintégrer de l'histoire dans ce régime mémoriel. Il s'agit donc de prendre acte d'une perte (tout au moins d'une rupture) et d'y répondre. Le récit historien entend combler cette absence. De ce point de vue, rien d'étonnant à comprendre que les *Lieux de mémoire*, comme le raconte Nora, ont «*tantôt été taxés d'inventaire après décès de la France ou d'exaltation de l'identité française*»⁴⁵.

Les *Lieux de mémoire* sont une réponse au présent, une tentative historiographique de le comprendre et d'accompagner ce moment

⁴³ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 25.

⁴⁴ NORA Pierre, «Les Lieux de mémoire, vingt ans après», conférence donnée au colloque *Lieux de mémoire, musée(s) d'histoire(s)*, Institut national du patrimoine, Paris, juin 2009. Disponible à l'adresse url : <https://soundcloud.com/institut-national-du-patrimoine/les-lieux-de-memoire-vingt-ans-apres-par-pierre-nora>, consulté en ligne le 3 avril 2020.

⁴⁵ Écouter, «Le projet des "lieux de mémoire" : Pierre Nora, de l'Académie française, Canal Académie sur Internet, décembre 2011». Disponible à l'adresse url : <https://www.canalacademie.com/ida8115-Le-projet-des-lieux-de-memoire-Pierre-Nora-de-l-Academie-francaise.html>, consulté en ligne le 3 avril 2020. Dans cet entretien Nora rappelle que les *Lieux de mémoire* devaient se terminer (se boucler) par un texte sur «l'amour de la France», une lettre d'amour écrite en écho à cette proximité entre les historiens (en particulier chez Michelet) et les histoires de France. Il y a renoncé en pensant que cette intention serait mal interprétée, taxée de nationalisme.

où la France tombe dans la mémoire. Une histoire «*qui s'intéresse à la mémoire comme économie générale du passé dans le présent*»⁴⁶ et qui commence à s'écrire dans son séminaire, dès 1979 à l'EHESS à Paris. Il a fallu trouver des chemins, chercher à définir les typologies des lieux et à questionner la validité heuristique de la notion⁴⁷. Ce projet ne propose pas une histoire de France dans une visée d'exhaustivité, ni même sous forme continue, mais «*une histoire éclatée par objets identitaires analysés sous la coupe du microscope historien*»⁴⁸. Le point de départ consiste à sortir d'une histoire des idées pour s'intéresser aux lieux où s'incarne la mémoire de la France. La progression de ces lieux/objets analysés part d'une mémoire intentionnelle (incarnée dans des mémoriaux, des monuments, des cimetières, des manuels, des fêtes...), pour aller vers une mémoire plus abstraite ou symbolique (des paysages, la gloire, les mots, jusqu'aux «singularités»...). Lieux, car la mémoire s'y inscrit dans un rapport de délimitation du temps, consacré à la mémoire. Il se coupe ainsi du présent et de l'histoire: «[...] *ce qui en fait des lieux de mémoire est ce par quoi, précisément, ils échappent à l'histoire. Templum: découpage dans l'indéterminé du profane – espace ou temps, espace et temps – d'un cercle à l'intérieur duquel tout compte, tout symbolise, tout signifie. En ce sens, le lieu de mémoire est un lieu double; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations.*»⁴⁹ Le lieu de mémoire est un objet dynamique dans la mesure où il rassemble le témoignage du passé avec ses formes de recompositions actuelles, il constitue une unité de sens «*d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une*

⁴⁶ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 169.

⁴⁷ Voir le récit qu'en fait OZOUF Mona, «Le passé recomposé», in *Le magazine littéraire*, n° 307, février 1993, p. 22-25. Passant, selon Nora, d'un premier temps «de bricolage» à «l'approfondissement de sa vérité symbolique», pour faire plus tard de cette notion «un concept».

⁴⁸ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 161.

⁴⁹ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 43.

quelconque communauté»⁵⁰. Ainsi les *Lieux de mémoire* font une histoire «*non du passé tel qu'il s'est passé, mais de ses réemplois [...] sa prégnance sur les présents successifs*»⁵¹.

Au bénéfice d'une «*charité épistémologique*»⁵², l'entreprise déhiérarchise l'approche historique (dans son choix d'objets variés) et rend vivante sa démarche en se frayant des chemins peu ou pas utilisés (avec de nouveaux objets), tout en libérant la question de la vérité historique du poids de l'exhaustivité. On comprend, à lire les *Lieux de mémoire*, qu'il s'agit d'une collection (de lieux) qui en tant que telle n'a pas de fin. L'histoire de France se raconte à travers des lieux de mémoire inépuisables. Cette histoire assume sa limitation (à 7 volumes) et accepte aussi sa propre temporalité. Elle s'arrête en 1992, comme un objet clos qu'il ne s'agit ni de poursuivre ni de remettre à jour. Le récit est terminé, la décision historique et éditoriale institue cette clôture. Clôture d'un texte, non d'une idée, ni même de l'histoire qui dure toujours... D'un projet dont l'ambition était d'étudier les lieux porteurs de la mémoire nationale en vue d'écrire une histoire réflexive, les *Lieux de mémoire* se sont révélés être «*une nouvelle histoire nationale par la mémoire*». L'entreprise accompagne et répond à cette faille, cette rupture historique, qui s'ouvre «*entre*» mémoire et histoire, en venant combler le déficit d'une nation bousculée dans sa conscience et son unité historique qui, à défaut d'histoire, accumule les lieux de mémoire. La multiplication de

⁵⁰ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 2, p. 2226.

⁵¹ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 2, p. 2229.

⁵² J'emprunte cette expression à Denis Hollier («*La valeur d'usage de l'impossible*», introduction à la réimpression de *Documents I (1929-1931)*, Paris: J.-M. Place, 1991, p. XVII), qui l'a utilisée à propos des créateurs du Musée de l'Homme à Paris, en 1937. Paul Rivet et Georges-Henri Rivière souhaitaient soumettre la discipline ethnographique à une forme de déhiérarchisation du savoir. *Tout objet d'étude, comme de musée, sera considéré comme ayant une valeur heuristique pour comprendre une société, du plus valorisé socialement au plus rejeté, «du bijou, à la boîte de conserve*» pour reprendre la formule de Marcel Mauss. GRIAULE Marcel, *Instructions sommaires pour les collections d'objets ethnographiques* (brochure rédigée à partir des cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie), Musée d'ethnologie du Trocadéro, mission Dakar-Djibouti, 1931, p. 8-9.

ces derniers est l'indice de la disparition et de la séparation d'avec l'histoire. De ce point de vue, historiciser ce tournant mémoriel est un moindre mal pour une nation où la mise en mémoire de son histoire correspond à un processus de déhistoricisation, d'oubli. Les symboles, hauts lieux, grands noms de l'identité française sont connus comme références, mais qu'en est-il de leur histoire? De celle de *La Marseillaise*, du drapeau tricolore, de la tour Eiffel au Tour de France (cycliste ou par deux enfants), au soldat Chauvin... établir l'histoire de ces lieux de mémoire, historiciser l'opération qui ont fait de ces objets d'histoire des objets de mémoire est au cœur de l'ouvrage. Dans cette perspective, le « lieu de mémoire » est ce qui reste (un reste) à historiciser pour une histoire du présent marquée par l'omniprésence de la mémoire. Comme le souligne Nora, « *les lieux de mémoire, ce sont d'abord les restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore* »⁵³.

Depuis leur source antique, les lieux de mémoire sont des espaces de déambulation soumis à la réflexion philosophique et poétique. Lieux de l'expression de témoignages, de la reconnaissance envers les dieux, ils sont aussi le lieu où l'on se dépossède de l'histoire en la racontant. Ces paroles retournent à l'origine de la connaissance, aux muses, comme si le passé exigeait une dette à affranchir. Le *museion* et le lieu de mémoire sont à la fois les territoires de l'origine comme condition de toute histoire mais aussi des espaces où le souvenir s'arrête, là où l'oubli fait seuil. Dans un article important, Yan Thomas, juriste et historien du droit, éclaire la notion latine d'*origo* en la renvoyant à l'espace où le lignage et le territoire se recourent et s'arrêtent⁵⁴. L'origine est le lieu où la mémoire ne peut plus remonter ni le temps ni le fil de son ascendance. C'est le lieu où la mémoire cesse de se souvenir et cède

⁵³ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 28.

⁵⁴ THOMAS Yan, « L'institution de l'origine. Sacra principiorum populi romani », in DETIENNE Marcel (éd.), *Tracés de fondation*, Louvain & Paris: Peeters, 1990, p. 162: « [...] l'origo est ce moment où la durée s'immobilise en un lieu, à l'inter-section du lignage et du territoire ».

à l'oubli. Dans sa forme contemporaine, ce rapport aux origines est porté par la notion sécularisée de culture. Au XIX^e siècle, les sociétés occidentales qui donnent naissance aux États-nations accordent à l'histoire, sous l'égide de son évolution, voire de son progrès, une place déterminante dans leur genèse. En réponse à « la mort de Dieu », l'histoire est à la fois ce qui les définit et par là, ce qu'il convient de connaître et de reconnaître. À l'orée du XX^e siècle, Aloïs Riegl comparera cette fascination de la modernité pour sa « valeur d'ancienneté » (non pas comme valeur historique mais bien plutôt à un sens de la ruine assimilable à un phénomène naturel de vieillissement) à un véritable « culte » de ses origines⁵⁵. Là encore, les lieux de mémoire sont travaillés par cette double dynamique du souvenir et de l'oubli. Ils sont à la fois consacrés par les vivants (appelant à leur reconnaissance) et séparés d'eux (dédiés aux ancêtres). Les restes de l'histoire appellent le souvenir parce que l'histoire semble les oublier. Avant de disparaître, de faire lieu et de se séparer du présent, ils exigent une dernière fête, une dernière célébration. La célébration mémorielle se déploie entre souvenir et oubli. L'art de la mémoire renvoie à une capacité à parcourir mentalement des lieux (*topoi*) qui permet de relier un cheminement à une pensée, c'est un espace mental à retrouver. Les *Lieux de mémoire* renvoient bien à cette « géographie mentale »⁵⁶ où le remontage de l'histoire, comme souvenir, s'arrête en un lieu⁵⁷.

⁵⁵ RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris : Seuil (1903), 1984, p. 56.

⁵⁶ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 15.

⁵⁷ Nicolas Verdier note que si, chez Nora, la notion de « lieu de mémoire » renvoie sémantiquement au rapport entre espace et histoire, la rupture d'un récit de l'histoire de France introduit par un préalable géographique à l'histoire est consommée : « Les lieux de mémoire, offre un constat : cette alliance est rompue. » Cette fin « du déterminisme du sol » n'empêche pas l'ouvrage d'interroger des objets potentiellement géographiques, mais « c'est bien plus leur aspect historique que spatial qui est interrogé » (p. 7). Si la mémoire est pensée par Nora comme un espace, c'est au sens où l'espace incarne et suscite du récit, il produit de l'histoire. Voir VERDIER Nicolas, « La mémoire des lieux : entre espaces de l'histoire et territoires de la géographie », in TAKÁCS Ádám, *Mémoire, Contre-mémoire, Pratique historique*, Budapest : Equinter, 2009, p. 113.

Mais pour Nora, la notion heuristique de « lieu » part aussi d'un postulat ontologique propre à notre contemporanéité. La transformation de la société et de son rapport au temps ont créé ces lieux comme objet social (ontologique) et secondairement comme objet historique (heuristique). Les *Lieux de mémoire* sont une rencontre entre l'approfondissement d'un mouvement historique (ce qui se passe dans l'histoire) et une posture historiographique (comment écrire l'histoire) dont la prise de conscience de la domination de la mémoire doit être contrebalancée pour nous ramener à l'histoire. Le sort que l'entreprise de Nora réserve à la notion de mémoire est sur ce point ambivalent. La mémoire est reconnue, en tant qu'objet central (à comprendre), car elle occupe une position dominante dans notre définition du rapport au temps. Ce rapport au temps qui domine le sentiment historique (celui de l'identité française et mondiale) submerge l'histoire. Notre conscience contemporaine se perd dans une vague commémorative qui passe son temps à célébrer ce qu'elle n'est plus. Cette « tyrannie de la mémoire »⁵⁸ est l'indice d'un déficit à faire l'histoire. Ainsi, faire l'histoire de cette mémoire est aussi une réaction contre la mémoire. L'ambivalence entre un amour et une haine de son objet suscite le projet des *Lieux de mémoire*⁵⁹. Précisément, une entreprise historienne dont l'écriture atteint une efficacité instituante d'histoire. Faisant cette œuvre d'histoire consacrée à la mémoire, les *Lieux de mémoire* vont aussi consacrer la mémoire et ses lieux à travers leur récit. Comme le souligne Nora dans le texte de clôture du dernier volume (1992), « *Étrange destinée de ces lieux de mémoire, ils se sont voulus par leur démarche, leur méthode et leur titre même, une histoire*

⁵⁸ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 3, p. 4715.

⁵⁹ Ambivalence d'un sentiment dont Claude Lévi-Strauss a scellé le paradoxe en anthropologie, ouvrant son célèbre livre, *Tristes Tropiques*, par la formule « *Je fais les voyages et les explorateurs...* ». LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon (1955), 1962, p. 5. Ambivalence face à la mémoire chez Nora, dont, dit-il « *on parle tant que parce qu'il n'y en a plus* » ; NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 23. Dans ce texte, l'historien est amené à préciser le statut de la mémoire (et donc son jugement) en distinguant entre « *mémoire vraie* » (collective et spontanée) et « *mémoire reconstituée* » (individuelle et obligée), la seconde étant celle de notre contemporanéité (NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 30).

contre-commémorative mais la commémoration les a rattrapés»⁶⁰. Il précisera plus tard dans un autre texte : «*Tel était déjà l'empire du mémoriel que l'outil forgé pour dissoudre le commémoratif était aussitôt saisi pour devenir l'instrument par excellence de la commémoration tous azimuts. D'où le malentendu, qui a certainement contribué au succès du livre et à son rebondissement international*»⁶¹. Dès 1993, Mona Ozouf avait souligné que le succès du mot comme du livre, «lieux de mémoire», tenait en partie au «malentendu» inhérent à la notion de lieu et à sa tendance à se «recroqueviller» davantage sur l'espace que sur le temps⁶². L'espace faisant seuil et obstacle au récit et à l'histoire, instituant ainsi la mémoire *au lieu* de l'histoire.

Cette ambivalence du sort réservé à la mémoire est aussi celle du titre qui ouvre le premier volume, «entre histoire et mémoire», ambivalence d'une position intermédiaire dans laquelle l'histoire se raconte et s'écrit à la fois (ou entre) pour faire l'histoire et l'oublier. Comme le souligne Nora, «*un lieu de mémoire n'est jamais tout à fait la vie, pas encore tout à fait la mort : un entre deux*»⁶³. Si le présentisme décrit et critiqué par Nora se déploie à partir de la séparation entre l'histoire et la mémoire, leur disjonction ne peut être totale. De ce point de vue, faire le récit de cette séparation, écrire les *Lieux de mémoire*, revient à raconter l'histoire de la mort de l'histoire. La mémoire apparaît comme le lieu de sépulture de l'histoire. De ce tombeau, les *Lieux de mémoire* font également un monument⁶⁴. Comme le souligne Paule Petitier, «*l'historien est donc voué à faire œuvre de mémoire*

⁶⁰ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 3, p. 4687.

⁶¹ Voir l'article au titre évocateur, «Les Lieux de mémoire. Comment ils m'ont échappé» (2008), reproduit dans NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire...*, p. 400-404.

⁶² OZOUF Mona, «Le passé recomposé»..., p. 24.

⁶³ NORA Pierre, «Topologie d'une mémoire fantôme» (entretien), in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2620, 1978, p. 18.

⁶⁴ Voir SAINT-GILLE Anne-Marie, «Canonisation culturelle et identités nationales : l'élaboration des "lieux de mémoire"», in *Études Germaniques*, n° 247, 2007, p. 573-586. Comme l'auteure l'explique, les commentateurs, critiques ou élogieux des *Lieux de mémoire*, se positionnent souvent face à un processus de «canonisation» de ce travail.

(qu'il serve la mémoire comme les historiens passés ou qu'il parte et parle de la mémoire comme les nouveaux historiens). Placé "entre mémoire et histoire", l'historien des Lieux de mémoire [...] célèbre un office ambigu qui réveille le passé en le désignant comme révolu, et le dissèque en le ressuscitant»⁶⁵. L'écriture de l'histoire, comme l'a montré Michel de Certeau, est une manière de célébrer un objet tout en s'en séparant. Elle rend compte du temps qui passe, cherchant à comprendre la contemporanéité de son objet (et par là éclairer sa finitude) et, en même temps, se refuse à sa perte en le maintenant vivant par le récit. Par ce double mouvement, la mort est à la fois travaillée et rejetée. L'écriture de l'histoire relève d'une «étrange procédure, qui pose la mort, coupure partout répétée dans le discours, et qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir. Travail de la mort et travail contre la mort»⁶⁶.

Cette ambivalence serait moins propre aux *Lieux de mémoire* qu'à l'écriture de l'histoire. Mais la façon dont Nora tient à distance et critique la notion de mémoire a certainement poussé certains commentateurs à faire de cette ambivalence une contradiction. Or elle ne l'est pas selon moi, ni même pour Nora me semble-t-il. Il évoque le fait que l'historien juif américain, Yosef Yerushalmi, lui ait dit qu'il a vu dans le propos des *Lieux de mémoire* ce que lui-même avait vu de l'évolution des rapports entre la mémoire et l'histoire juive contemporaine⁶⁷ : le besoin d'historien et d'histoire d'un peuple ne se fait que quand la mémoire se sépare de l'histoire. Nora n'écarte pas l'idée que son origine juive (athée) est liée à ce besoin de réinscrire et de raconter l'histoire de la mémoire au moment où la France sépare les deux⁶⁸.

⁶⁵ PETITIER Paule, «*Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora», in *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 109.

⁶⁶ DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard (1975), 2002, p. 19-20.

⁶⁷ Voir YERUSHALMI Yosef, *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris : Gallimard (1982), 1984.

⁶⁸ NORA Pierre, «Grand entretien. Parole d'historien, entretien avec P. Nora», Paris : INA (5 heures), 2002. Disponible à l'adresse url : <https://entretiens.ina.fr/paroles-d-historiens/Nora/pierre-nora/transcription/22>, consulté en ligne le 2 avril 2020.

La séparation entre mémoire et histoire est pensée comme une séparation identitaire propre à notre contemporanéité mais aussi, à suivre le commentaire de Mona Ozouf, celle d'un noyau identitaire français que Nora décrit comme une lutte entre deux France : « *Pourquoi, dans un pays si durablement installé dans ses frontières, si anciennement charpenté et solidement maçonné, entend-on ces appels dramatiques à l'unité? Ils ne sont si pressants, suggère Pierre Nora, que pour conjurer le trouble des discordes de l'histoire française. [...]. À compter du séisme de la Révolution, les Français ont deux histoires et ils ont deux nations, l'une monarchique, l'autre révolutionnaire. La seconde a voulu la mort de la première, mais sans parvenir à la nier; soucieuse au contraire d'en retrouver la sacralité et d'autant plus avide d'unité et d'indivisibilité qu'elle avait coupé la tête à celui qui en était l'évidente et puissante incarnation. Et, de là, une nation invinciblement binaire, partagée entre gauche et droite, laïcité et catholicisme, adoration et haine de la révolution.* »⁶⁹

Les *Lieux de mémoire* se terminent sur un constat, par un article, « L'ère de la commémoration », ultime analyse des raisons qui expliquent ce projet. Cette « *réappropriation de la notion de mémoire collective pour élaborer une construction narrative refigurant l'identité de la nation* »⁷⁰ se fonde sur une mémoire a-historique, ouvrant à la division. La vague mémorielle contemporaine ne propose pas d'autre solution que de créer des lieux

Dans sa biographie, François Dosse avance l'hypothèse que Pierre Nora a trouvé à travers *Les Lieux de mémoire* une réponse historique personnelle à une « *situation clivée de l'intellectuel français juif* », cultivant une « *relation passionnelle avec ce monument éditorial* », exprimant ainsi « *la tension entre son identité française et son identité juive, [...], en privilégiant un entrelacs entre histoire et mémoire* ». DOSSE François, *Homo Historicus*, Paris : Perrin, 2011, p. 311.

⁶⁹ OZOUF Mona, « Les deux France de Pierre Nora », in *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 2013, à propos du livre de NORA Pierre, *Recherches de la France*, Paris : Gallimard, 2013.

⁷⁰ Je reprends la formule ici à Sébastien Ledoux, voir son article à propos de « La genèse des lieux de mémoire et leur retraduction dans les politiques du passé en France (années 1970-1980) », in *Cahiers Mémoire et Politique*, Université de Liège, n° 6, 2019, p. 14.

dans lesquels elle incarne le sentiment de continuité historique. Ce faisant, elle transforme la mémoire en identité plurielle : l'histoire perd son unité pour s'ouvrir aux vagues multiples de revendications mémorielles. Au point de faire des violences du passé (comme celles de l'esclavagisme, de la colonisation ou des guerres...) et du présent (dont sont victimes les minorités, religieuses, de genres...), les référents dominants, parfois excluant, du sentiment identitaire⁷¹. L'ascension des mémoires de type communautaires conduit à utiliser « *la mémoire comme tribunal de l'histoire* »⁷² et à réclamer leur inscription dans une mémoire nationale qui se voit parfois accusée de ne pas les reconnaître, voire de les nier. La concurrence entre ces mémoires victimaires conduit à un régime commémoratif⁷³ qui judiciaire l'histoire. De ce point de vue, « *la figure de la victime devient un élément structurant de la construction des mémoires collectives. Le recours au début des années 1990 à la formule de "devoir de mémoire" en est l'un des indices* »⁷⁴. Le régime commémoratif réserve davantage d'importance aux différences (portées par des régimes de minorités) qu'aux ressemblances (portées par un régime unificateur de type universaliste). À ce sujet, Nora précise que la situation critique et conflictuelle de la mémoire en France est proportionnelle à celle du succès de son image dans le passé : « *Ce qu'il y a de spécifique dans la réaction française au déferlement mondial de la mémoire et qui lui donne sa virulence, c'est sans doute le contraste entre la puissance de l'image immaculée que la France a appris à se donner d'elle-même, et la confrontation pénible,*

⁷¹ Pour une analyse du « fossé » entre « l'activisme mémoriel contemporain » et « l'expérience des conflits majeurs » du passé, voir ROUSSO Henry, *Face au passé. Essai sur la mémoire contemporaine*, Paris : Belin, 2016.

⁷² Je reprends ici l'expression à TODOROV Tristan, *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 1998, p. 12.

⁷³ Nora précise : « *J'ai parlé "d'ère de la commémoration" (en 1992), n'aurais-je pas dû, dans ces conditions, plutôt parler de contre-commémoration ou de commémoration-négative ?* » ; NORA Pierre, « Malaise dans l'identité historique », in *Le Débat*, n° 141, 2006, p. 46.

⁷⁴ LEDOUX Sébastien, entretien avec l'auteur.

tardive, contrariée, avec les réalités historiques qui contredisent cette image, la brisent, et paraissent elles-mêmes plus noires qu'elles n'étaient. » Et d'ajouter : «Après avoir été le vaisseau pilote de l'humanité, la France est devenue ainsi l'avant-garde de la mauvaise conscience universelle. Lourde rançon. Singulier privilège.»⁷⁵ C'est ici que se noue le débat ; les revendications des minorités peuvent-elles exister sans accuser l'autorité unificatrice dominante de leur malheur et de leur exclusion ? Les minorités identitaires sont-elles condamnées à être séparatistes et communautaires ?⁷⁶ Il faut à mon sens prendre la mesure du geste des *Lieux de mémoire*, leur tentative de répondre à cette question. À défaut de trouver une solution radicale, l'entreprise de Nora fait une proposition : l'histoire est source de réconciliation. Les *Lieux de mémoire* veulent répondre à ces enjeux de luttes identitaires et politiques en historicisant le processus même des incarnations mémorielles, «faire l'histoire de la mémoire est déjà un grand progrès.»⁷⁷

À défaut d'une conclusion, j'aimerais terminer cette réflexion par une ouverture. L'ouverture que j'entrevois dans la possibilité de penser aujourd'hui la relation entre mémoire et histoire, à la fois depuis mais aussi à la suite des *Lieux de mémoire*. Depuis plus de trente ans, s'est opéré un déplacement dans le champ de l'histoire et de la mémoire. Les effets de la linéarité et d'objectivité de la première se sont tournés du côté d'approches éclairées par les discontinuités (heureuses et malheureuses) de l'histoire. Les études

⁷⁵ NORA Pierre, «Malaise dans l'identité historique»..., p. 48.

⁷⁶ On peut lire ce débat entre universalisme et communautés comme la mise à l'épreuve (la contestation) d'une identité attributive (de type universaliste) à travers le temps (historique, contemporain ou diachronique) qui a atteint un seuil conflictuel. Voir à ce sujet l'essai de LENCLUD Gérard, *L'universalisme ou le pari de la raison*, Paris : EHESS & Gallimard & Seuil, 2013. L'anthropologue plaide pour un universalisme relevant d'un pari sur la raison. Une raison qui s'acquiert, comparable à une force ou une énergie qui «*visse le vrai dans la capture de la réalité*». Une dynamique d'action, un «faire», «*ce faire, dit-il, n'est le privilège, d'aucune époque ni d'aucune culture*» (p. 331).

⁷⁷ NORA Pierre, Entretien avec Laure Adler et Bruno Racine, «Le cercle littéraire de la BNF», Paris, décembre 2011. Disponible à l'adresse url : <https://www.dailymotion.com/video/xn7i1j>, consulté en ligne le 10 avril 2020.

sur la mémoire se sont, elles, multipliées⁷⁸. Faisons ici l'hypothèse, ou formulons le vœu, que l'on puisse considérer que certaines analyses ont concilié les deux approches. Comme le souligne déjà François Dosse, ce rapprochement permet d'envisager que la distinction entre mémoire et histoire *est devenue* un «*faux dilemme*»: «*Le faux dilemme du choix à faire entre le pôle d'une histoire fondée sur son contrat de vérité et celui d'une mémoire alimentée à l'aune de la fidélité se transforme aujourd'hui, à l'heure d'un véritable basculement historiographique, en conjonction nourrie de fidélités multiples à l'épreuve de la vérité exprimée par les travaux d'une nouvelle histoire sociale de la mémoire.*»⁷⁹ La mémoire ne s'envisage plus sans histoire, sans sa propre historicité. Ni l'histoire sans mémoire, au sens où l'histoire (qui se passe et celle que l'on raconte) procède d'un jeu privilégiant, comme chez Benjamin, les ruptures et l'entrecroisement des temps⁸⁰. L'écriture de l'histoire s'opère toujours dans un après-coup, vient rendre compte de ces discontinuités historiques, constitutives d'identités toujours recrées (soumises au tri de la mémoire). Comme l'a souligné Paul Ricœur, la «*distance temporelle n'est plus alors un handicap mais un atout pour une appropriation des diverses stratifications de sens d'événements passés.*»⁸¹

Les *Lieux de mémoire* dépeignent une crise de la modernité marquée par la fin d'un modèle national et identitaire français où

⁷⁸ Voir par exemple les travaux de STURKEN Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1997 ou ROTHBERG Michael, *Multi-directional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.

⁷⁹ DOSSE François, «Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire», in *Raison présente*, n° 128, 1998, p. 8-9.

⁸⁰ C'est sur ce point, de «rupture» ou la séparation, entre histoire et mémoire, que peut se comprendre une partie du conflit qui s'est noué entre Pierre Nora et Patrick Boucheron à propos de son *Histoire mondiale de la France* (éd.), Paris: Seuil, 2017.

⁸¹ RICŒUR Paul, «Événement et sens» (1971), in *Raisons Pratiques*, n° 2, 1991, p. 55.

la mémoire pouvait se confondre avec l'histoire et son récit unificateur. Désormais, notre rapport au passé a conféré une valeur exponentielle au présent, à un présentisme oublieux de son histoire. Un présent, pourrait-on dire aussi perdu, pour lequel l'histoire et le passé sont perdus. Mais l'histoire se retrouve dans la possibilité de son énonciation, de raconter cette perte, d'historiciser cette distance temporelle. C'est ici qu'elle peut emprunter, à mon sens, le nom de mémoire, non pas pour se substituer à l'histoire ou la concurrencer. Mais pour souligner que l'histoire ne peut se passer de sa structuration mémorielle, se déchirant et se recomposant en permanence dans un présent (anachronique) qui doit moins (comme dette) au passé qu'à un présent capable de chercher ce qu'il peut faire de son histoire, passée et à venir⁸².

⁸² Ce texte a été écrit principalement dans deux lieux, en Suède où j'ai bénéficié d'une résidence d'écriture au Centre Ingmar Bergman (Farö, août 2019) et en Allemagne au Centre Marc Bloch qui m'a accueilli comme chercheur Fellow avec le soutien de la DAAD, Deutscher Akademischer Austauschdienst (Berlin, octobre 2019). Je remercie vivement Annette Becker, Sébastien Ledoux, Gérard Lenclud, Dominique Poulot, qui m'ont fait l'amitié de relire ce texte. Merci également de la Direction générale des patrimoines du ministère de la Culture (Département du pilotage de la recherche), à Isabelle Chave et Pascal Lievaux. Mes derniers remerciements s'adressent à Pierre Nora, à l'attention et l'écoute qu'il m'a accordées et à la passion et aux résonances intimes qu'a suscitées sa rencontre.

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris: Minuit (1949), 1990.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris: Gallimard, 1968.
- BECKER Annette, *Maurice Halbwachs: un intellectuel en guerres mondiales 1914-1945*, avec une préface de Pierre Nora, Paris: Viénot, 2003.
- BECKER Annette, DEBARY Octave (éd.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris: Créaphis, 2012.
- BOUCHERON Patrick *et al.* (éd.), *Histoire mondiale de la France*, Paris: Seuil, 2017.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil (1992), 2007.
- DANOWSKI Déborah, VIVEIROS DE CASTRO Edouardo, *The Ends of the World*, Cambridge M.A.: Polity Press (2014), 2017.
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard (1975), 2002.
- DEBARY Octave, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris: CTHS, 2002.
- DEBARY Octave, *La ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz*, Paris: Créaphis, 2017.
- DEBARY Octave, ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly*, avec une préface de James Clifford, Paris: La documentation française, 2012.
- DOSSE François, «Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire», in *Raison présente*, n° 128, 1998, p. 5-24.
- DOSSE François, *Homo Historicus*, Paris: Perrin, 2011.
- GOUX Jean-Paul, «Toutes les choses sont tuées deux fois», in AUGÉ Marc (éd.), *Territoires de la Mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*, Thonon-les-Bains: L'Albaron & Fédération des écomusées et des musées de société, 1992, p. 92-102.

- GRIAULE Marcel, *Instructions sommaires pour les collections d'objets ethnographiques* (brochure rédigée à partir des cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie), Musée d'ethnographie du Trocadéro, mission Dakar-Djibouti, 1931.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris: A. Michel (1950), 1997.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris: Seuil, 2003.
- HARTOG François, «Entretien. Sur la notion de régime d'historicité», in DELACROIX Christian *et al.*, *Historicités*, Paris: La Découverte, 2009, p. 133-149.
- HARTOG François, LENCLUD Gérard, «Régimes d'historicité», in DUTU Alexandru, DODILLE Norbert (éd.), *L'état des lieux des sciences sociales*, Paris: L'Harmattan, 1993, p. 18-38.
- HOLLIER Denis, «La valeur d'usage de l'impossible», introduction à la réimpression de *Documents I (1929-1931)*, Paris: J.-M. Place, 1991, p. VII-XXIV.
- LEDoux Sébastien, «La genèse des lieux de mémoire et leur retraduction dans les politiques du passé en France (années 1970-1980)», in *Cahiers Mémoire et Politique*, Université de Liège, n° 6, 2019, p. 11-33.
- LENCLUD Gérard, *L'universalisme ou le pari de la raison*, Paris: EHESS & Gallimard & Seuil, 2013.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris: Plon (1955), 1962.
- Mémoires en jeu* (Mémorialisations immédiates/Spontaneous memorialization), n° 4, 2017.
- NORA Pierre, «Topologie d'une mémoire fantôme» (entretien), in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2620, 1978, p. 17-18.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.

- NORA Pierre, «Des Lieux de mémoire et leur impact sur la recherche», Entretien avec Philippe Joutard, Paris, décembre 2004 (séminaire). Disponible à l'adresse url : <https://vimeo.com/22357191>.
- NORA Pierre, «Malaise dans l'identité historique», in *Le Débat*, n° 141, 2006, p. 44-48.
- NORA Pierre, *Historien public*, Paris : Gallimard, 2011a.
- NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris : Gallimard, 2011b.
- NOVICK Peter, *La place de l'Holocauste dans la vie américaine*, Paris : Gallimard, 2001.
- OZOUF Mona, «Le passé recomposé», in *Le magazine littéraire*, n° 307, février 1993, p. 22-25.
- OZOUF Mona, «Les deux France de Pierre Nora», in *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 2013.
- PETITIER Paule, «*Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora», in *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 103-110.
- POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine*, Paris : Gallimard, 1997.
- RICŒUR Paul, «Événement et sens» (1971), in *Raisons Pratiques*, n° 2, 1991, p. 41-56.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2001.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris : Seuil (1903), 1984.
- RIGLET Marc, «Grand entretien. Parole d'historien, entretien avec Pierre Nora», Paris : INA, (5 heures, 42 chapitres), 2002. Disponible à l'adresse url : <https://entretiens.ina.fr/paroles-d-historiens/Nora/pierre-nora/transcription/22>.
- ROBIN Régine, «L'histoire et ses fantômes, entretien réalisé par Jean-Claude Ravet», in *ReLations*, n° 665 («Les ombres du passé. Entre mémoire et pardon»), 2000, p. 15-18.
- ROTHBERG Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford : Stanford University Press, 2009.

- ROUSSO Henry, *Face au passé. Essai sur la mémoire contemporaine*, Paris : Belin, 2016.
- SAINT-GILLE Anne-Marie, «Canonisation culturelle et identités nationales : l'élaboration des "lieux de mémoire"», in *Études Germaniques*, n° 247, 2007, p. 573-586.
- SHALINS Marshall, *Des îles dans l'histoire*, Paris : Gallimard & Seuil (1985), 1989.
- STURKEN Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1997.
- THOMAS Yan, «L'institution de l'origine. Sacra principiorum populi romani», in DETIENNE Marcel (éd.), *Tracés de fondation*, Louvain & Paris : Peeters, 1990, p. 143-170.
- TODOROV Tristan, *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 1998.
- VERDIER Nicolas, «La mémoire des lieux : entre espaces de l'histoire et territoires de la géographie», in TAKÁCS Ádám, *Mémoire, Contre mémoire, Pratique historique*, Budapest : Equinter, 2009, p. 103-122.
- YERUSHALMI Yosef, *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris : Gallimard (1982), 1984.

INSTALLATIONS DE AI WEIWEI, LIEUX DE MÉMOIRE ÉPHÉMÈRES

Résumé: S'appuyant sur une analyse de *Remembering* (2009), *Straight* (2008-2019) et *Restablecer memorias* (2019), le présent article entend montrer comment Ai Weiwei transforme les espaces des musées ou des galeries en lieux de mémoire éphémères dédiés aux victimes d'États autoritaires ou corrompus.

Summary: In this essay, the works *Remembering* (2009), *Straight* (2008-2019) and *Restablecer memorias* (2019) serve as examples to show how Ai Weiwei transforms rooms in museums or art galleries into ephemeral sites of memory for victims of authoritarian and corrupt states.

Depuis une bonne dizaine d'années, Ai Weiwei, artiste né en 1957 à Pékin, érige dans le cadre d'expositions temporaires des monuments aux victimes d'États autoritaires ou corrompus. Le titre de certaines de ses œuvres (*Remembering*, 2009 ou *Restablecer memorias*, 2019) révèle déjà sa préoccupation de raviver le souvenir des victimes.

REMEMBERING

Remembering est le premier monument éphémère d'une série que Ai Weiwei a dédiée aux 5 000 enfants morts écrasés sous les décombres de leur école lors du tremblement de terre survenu le 12 mai 2008 dans la province chinoise de Sichuan. Tandis que des bâtisses de l'administration résistaient aux secousses, les bâtiments scolaires voisins, récemment construits, s'écroulaient comme des châteaux de cartes à cause de défauts de construction. La faute en revenait à des chefs d'entreprise corrompus et aux autorités locales, qui avaient détourné à leur profit l'argent destiné initialement aux mesures de sécurité sismique¹. Les parents qui avaient protesté avaient été réduits au silence par des menaces, des arrestations ou des pots-de-vin. Les autorités responsables ont persisté à affirmer que seule la force démesurée de la catastrophe naturelle – un tremblement de terre de 7,9 sur l'échelle de Richter – avait causé l'effondrement des écoles, et non la construction bâclée des bâtiments².

Lorsque Ai Weiwei s'est rendu à Sichuan, peu après la catastrophe, il a trouvé, éparpillés sur le sol, entre les gravats de béton et les armatures d'acier tordues, des décombres des bâtiments écroulés, d'innombrables sacs à dos qui avaient appartenu aux enfants disparus. L'artiste s'en est inspiré pour sa monumentale installation *Remembering*, réalisée dans le cadre de son exposition *So Sorry*, organisée à la Haus der Kunst de Munich en automne 2009 (fig. 1). Il y avait accroché un «rideau» composé de sacs d'école rouges, jaunes, verts et bleus, recouvrant les colonnes de la façade du musée³. Il avait agencé son installation de sorte à former les caractères chinois reprenant une phrase issue d'une

¹ L'étude la plus objective sur les omissions dans la construction des écoles et sur le scandale de corruption se trouve dans SORACE Christian P., *Shaken Authority. China's Communist Party and the 2008 Sichuan Earthquake*, Ithaca, Londres : Cornell University Press, 2017, p. 152-153 : «*This scandal exposed the corruption, fraud, and incompetence of the local government and pointed beyond itself to a broader dynamic of Party state-rule in which profit accumulation and rapid development had taken priority over the protection, value, and sanctity of human lives.*»

² SORACE Christian P., *Shaken Authority*..., p. 1, 5.

³ *Ai Weiwei – So sorry*, Munich, Haus der Kunst, 12 octobre 2009–17 janvier 2010, sous la direction de Mark Siemons, Munich : Prestel, 2009.



Figure 1. Ai Weiwei, Installation sur la façade de la Haus der Kunst de Munich, 2009. Image courtesy Ai Weiwei Studio

lettre que la mère d'une victime de sept ans lui avait adressée: «*Les sept années qu'elle a passées sur terre ont été heureuses.*» Ai Weiwei rapporte que cette mère lui «*avait écrit espérer que le monde se souviendrait, rien de plus*»⁴. C'est ce vœu que l'artiste a cherché à exaucer en intitulant son œuvre *Remembering*.

STRAIGHT, OU COMMENT L'ON RECTIFIE UNE FAUTE PASSÉE

Lors des travaux de déblaiement des décombres des bâtiments scolaires effondrés, les armatures d'acier tordues ont été évacuées dans d'immenses parcs à ferraille. Secrètement, Ai Weiwei y a récupéré près de 200 tonnes de ce matériel inutilisé, qu'il a fait transporter dans son atelier de Pékin. D'avril 2011 à juillet 2012, l'artiste, aidé d'une équipe de collaborateurs, a opéré un travail manuel minutieux consistant à redresser chaque barre à coups de marteau – d'où le titre, *Straight* (= Droit)⁵. Une grande partie de ces barres d'acier provenait des ruines

⁴ «Interview – Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Ai Weiwei», in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz und K21 Ständehaus, 18 mai-1^{er} septembre 2019, sous la direction de Susanne Gaensheimer *et al.*, Munich & Londres : Prestel, 2019, p. 11-19, ici p. 12.

⁵ HILTY Greg, «Straight», in *Disposition*, catalogue d'exposition, Venise, Zuecca Project Space, dans le cadre de la 55^e Biennale de Venise, 29 mai-15 septembre 2013, sous la direction de Maurizio Bortolotti, Londres : Koenig Books, 2014, p. 64-65. Pour une documentation photographique du fastidieux travail de redressement des

du collège de Beichuan, où ont péri 1500 écoliers. Rembert Hüser a comparé ce geste de redressement à un « rituel de purification »⁶. Selon Dario Gamboni, le « “recyclage” artistique [a servi] à “rectifier” la version officielle des faits [...] »⁷.

En 2013, le gouvernement a chargé l’urbaniste Cai Yongjie d’ériger dans le district de Wenchuan un monument national dédié aux tremblements de terre, s’étendant sur près de quinze hectares et comprenant un parc et un musée⁸. Rien toutefois, dans ce gigantesque monument de la politique de mémoire orchestrée par l’État, ne rappelle les véritables circonstances de la mort des enfants⁹. Le 12 mai 2009, jour du premier anniversaire des tremblements de terre de Sichuan, Ai Weiwei a commenté les cérémonies commémoratives officielles : « *La violente propagande de l’appareil d’État fait rage, mais ils ne peuvent étouffer la mémoire des survivants. Les bâtiments scolaires sans armature d’acier, qui ne pouvaient que s’effondrer, appartiennent à une génération de malheureux villageois et l’État s’acharne à faire oublier ces constructions de tofu avec de grandes célébrations* »¹⁰. Deux semaines plus tard, le 28 mai 2009, le blog de l’artiste était supprimé par la censure étatique.

tiges d’acier, voir p. 69-73. Voir également la vidéo *Wenchuan Rebar* de Ai Weiwei, 2008-2012, 18 minutes et 30 secondes, disponible à l’adresse url : https://www.youtube.com/watch?v=-2_t8VeJBE0, consultée en ligne le 15 août 2020.

⁶ HÜSER Rembert, « Verstärkung holen », in *Ai Weiwei*, catalogue d’exposition..., p. 77-87, ici 84.

⁷ GAMBONI Dario, « Portrait de l’artiste en iconoclaste », in *Ai Weiwei, D’ailleurs c’est toujours les autres*, catalogue d’exposition, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, 21 septembre 2017–28 janvier 2018, sous la direction de Bernard Fibicher, Milan : 5 Continents Éditions, 2017, p. 142-132, ici p. 132. Voir également HILTY Greg, « Straight »..., p. 64 : Le redressement de ces barres d’acier serait « *a rigorous effort to make right what was so badly wrong* ».

⁸ KÖGEL Eduard, « Earthquake Memorial in Sichuan », 2016, disponible à l’adresse url : <https://www.world-architects.com/en/architecture-news/works/earthquake-memorial-in-sichuan>, consulté en ligne le 22 juillet 2020.

⁹ HÜSER Rembert, « Verstärkung holen »..., p. 84.

¹⁰ AI Weiwei, « 12.5. Gedenktag », in AMBROZY Lee (éd.), *Macht Euch keine Illusionen über mich. Ai Weiwei. Der verbotene Blog*, traduit en allemand par Wolfram Ströle *et al.*, Berlin : Galiani, 2011, p. 425-428, ici p. 425.

STRAIGHT, MONUMENT MOBILE ET TRANSFORMABLE

Depuis 2012, Ai Weiwei expose plusieurs versions de son installation *Straight*, qu'il adapte aux espaces et à la capacité portante du sol de chaque musée. Lors de sa première présentation au musée Hirshhorn de Washington, l'œuvre épousait la forme cylindrique du bâtiment. Dans la salle du K20 nommée d'après le poète Christian D. Grabbe (fig. 2), à la Collection Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, l'artiste a exposé pour la première fois l'intégralité des barres d'acier redressées dans son atelier (164 tonnes!). Une liste recensant les noms des enfants décédés couvrait le mur d'entrée tout entier. Dans la même salle était projetée une vidéo au sujet des tremblements de terre et de l'élaboration de *Straight*. Si, dans ses précédentes présentations, Ai Weiwei empilait les barres les unes sur les autres pour former des structures sculpturales, il les a exposées, pour la première fois à Düsseldorf, dans leurs boîtes de transport. Dans cet alignement géométrique, celles-ci faisaient l'effet de cercueils ouverts disposés dans une morgue¹¹. Cette version de *Straight* a été décrite par Falk Wolf comme «*un monument lourd, silencieux, impressionnant, à la mémoire de plus de 5 000 enfants qui ont perdu la vie, victimes de la tragique rencontre d'une catastrophe naturelle et de la défaillance des autorités*»¹². Pour Linda Walther, «*combinant une grande tapisserie listant les noms des enfants disparus et une vidéo montrant le travail de redressement au marteau, l'œuvre est une installation monumentale pour les victimes, pour les proches et les bénévoles, contre la dissimulation et l'oubli*»¹³. Dans sa vidéo *Wenchuan Rebar*, Ai Weiwei décrit *Straight* comme «*une sorte de souvenir, d'interrogation toujours ouverte sur la vérité et ce qui s'est passé*»¹⁴.

¹¹ KRSTOF Doris, WOLF Falk, in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition..., p. 59-61, ici p. 61.

¹² WOLF Falk, «Die Ästhetik der Quantität und das invertierte Readymade», in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition..., p. 47-55, p. 53.

¹³ WALTHER Linda, «Aspekte des Materials in Ai Weiweis Werk», in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition..., p. 245-250, ici p. 248.

¹⁴ AI Weiwei, *Wenchuan Rebar*, 2008-2012, 10:40-10:50.



Figure 2. Ai Weiwei, vue de l'installation *Straight*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20, 2019. Image courtesy Ai Weiwei Studio

MATÉRIALITÉ ET SOUVENIR

Le fait que Ai Weiwei ait recyclé le matériel provenant des ruines des écoles joue un rôle fondamental dans cette installation, quand bien même les barres d'acier, du fait de leur redressement, semblent renier leur provenance et leur implication dans la catastrophe. Cependant, selon Hans Ulrich Obrist, «*le souvenir du tremblement de terre est durablement gravé dans ces tiges*»¹⁵. Parce qu'ils ne répondaient pas aux normes, les éléments de construction, en apparence neufs, ont joué un rôle terrible dans la tragédie mêlant corruption et irresponsabilité. C'est sous leurs poids que beaucoup d'enfants ont péri enterrés vivants. En renonçant à présenter, lors de son exposition de Düsseldorf, la superposition de barres d'armature

¹⁵ «Interview – Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Ai Weiwei», in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition..., p. 14.

dont naît une sculpture, Ai Weiwei a attiré l'attention sur la pure matérialité : le spectateur fait face à 164 tonnes de barres d'acier, qui ont entraîné la mort de plus de 5 000 enfants¹⁶.

**« S'ILS RAPPELLENT VOS NOMS, VOUS RESSUSCITEREZ
D'ENTRE LES MORTS »**

La tapisserie listant les noms des enfants disparus est un élément important de la présentation de *Straight*. Pour chaque enfant est répertorié son sexe, sa date de naissance, son âge au moment du décès ainsi que le nom de son école et de sa classe. Le gouvernement refusant obstinément de révéler l'identité de ces écoliers, Ai Weiwei a lancé une enquête citoyenne, épaulé par une équipe de bénévoles, et, pendant une année, a interrogé des familles et parents endeuillés ainsi que des témoins oculaires, afin de connaître le nom et le nombre des victimes. Sur son blog, utilisé comme lieu de mémoire virtuel jusqu'à sa fermeture en mai 2009, l'artiste n'a cessé de rendre publics les résultats de ses recherches. Celles-ci ont contraint le gouvernement à publier une statistique évoquant la mort de 5 335 enfants¹⁷. Prétextant la protection de la sphère privée des survivants, il a toutefois refusé de donner les noms des victimes. Or, c'est précisément le rappel des noms de chaque victime qui se trouve au cœur du travail de Ai Weiwei. Ainsi, pour cette tapisserie, il s'est inspiré du Vietnam Veterans Memorial de Washington, érigé à la mémoire des soldats américains tombés ou portés disparus, présentant plus de 58 000 noms gravés¹⁸. Le 20 mars 2009, l'artiste a posté sur son blog un texte intitulé « Enquête citoyenne », dans lequel il insistait une nouvelle fois sur la signification des noms des victimes : « *Chacun d'eux*

¹⁶ KRSTOF Doris, WOLF Falk, in *Ai Weiwei*, catalogue d'exposition..., p. 61. Selon Greg Hilty le « *process of historic significance [is] embedded in its brut material* » ; HILTY Greg, « *Straight* », ..., p. 64.

¹⁷ SORACE Christian P., « China's Last Communist: Ai Weiwei », in *Critical Inquiry*, vol. 40, n° 2, 2014, p. 396-419, ici p. 396.

¹⁸ AI Weiwei, « Hat das Land eine Liste ? », in AI Weiwei, « 12.5. Gedenktag »..., p. 343-346, ici p. 343.

avait un nom, qui lui appartenait. Il leur appartiendra encore dans trois, cinq, dix-huit ou dix-neuf ans ; il est la seule chose qui restera d'eux et qui puisse rappeler leur souvenir. Défendez-vous contre la perte du souvenir, défendez-vous contre les mensonges. Pour commémorer les morts, pour témoigner de l'attention aux vivants, pour assumer nos responsabilités et pour rendre possible le bonheur des survivants, nous lançons une "enquête citoyenne". Nous allons retrouver le nom de tous les enfants disparus et nous allons leur rendre hommage»¹⁹. Militant pour les droits civiques, Ai Weiwei renvoie à ce qu'il appelle «le droit le plus fondamental de tout citoyen», «le droit de tout être humain à avoir un nom»: «Si, à notre mort, notre nom est remplacé par un chiffre arabe, il ne nous reste plus aucune dignité.»²⁰ En tant qu'artiste, il a intégré le nom des enfants dans une installation monumentale, exposée à travers le monde depuis 2012, entre autres par le Zuecca Project Space dans le cadre de la Biennale de Venise de 2013²¹.

L'arrière-plan religieux des monuments éphémères de Ai Weiwei, présentés dans le monde occidental, a été souligné à l'occasion d'un entretien lié à son enquête citoyenne. L'artiste y a exprimé sa conviction que les enfants ne seraient vraiment morts que s'ils étaient oubliés, et que les enfants oubliés ne seraient «*plus jamais heureux*». Si les vivants n'assument pas leur responsabilité à l'égard des morts, alors «*les âmes des victimes ne trouveront jamais le repos*»²². Sur Internet, Ai Weiwei a encouragé des personnes du monde entier à prononcer le nom d'un des enfants, et de lui en faire parvenir un enregistrement. Plusieurs milliers de réponses lui ont été adressées, qu'il a utilisées afin de réaliser un montage audio long de sept heures²³. Le jour du

¹⁹ Ai Weiwei, «Bürgeruntersuchung», in Ai Weiwei, «12.5. Gedenktag»..., p. 401-402, ici p. 402.

²⁰ Ai Weiwei, «Gäste aus allen Winkeln der Welt», in Ai Weiwei, «12.5. Gedenktag»..., p. 404-416, ici p. 405.

²¹ *Disposition*, catalogue d'exposition..., p. 79-94.

²² Ai Weiwei, «Gäste aus allen Winkeln der Welt», in Ai Weiwei, «12.5. Gedenktag»..., p. 409.

²³ «Rubble and Dinosaurs. Hans Ulrich Obrist in conversation with Ai Weiwei, 23 November 2013», in *Disposition*, catalogue d'exposition..., p. 110-117, ici p. 113.

premier anniversaire du tremblement de terre, il écrivait en mémoire des victimes : «*Reposez en paix jusqu'à ce que le jour vienne. Alors les hommes répéteront le nom de chacun d'entre vous ; ils se souviendront de ce nom qui vous appartenait. S'ils rappellent vos noms, vous ressuscitez d'entre les morts et serez des esprits apaisés. [...] si chacun de vos noms est donné à lire, alors votre souvenir sera aussi vivant que votre regard disparu.*»²⁴ Ce rite des noms rappelle fortement le culte traditionnel chinois des morts et des ancêtres, partie intégrante du confucianisme. Dans le *Classique des rites (Lǐjì)*, Confucius décrit les gestes à observer après la mort d'un proche, afin d'invoquer l'âme du défunt par son nom et de la presser de revenir. Selon Volker Zotz, «*aux yeux des confucéens, pleurer les morts [compte] parmi les obligations les plus importantes d'une vie. Ce n'était pas seulement un devoir privé, il concernait bien plutôt, au-delà du cercle familial, toute personne liée à un individu endeuillé*»²⁵.

RETABLECCER MEMORIAS (2019)

De novembre 2019 à mars 2020, au Musée universitaire d'art contemporain de l'Université nationale autonome du Mexique, Ai Weiwei a exposé les portraits de 43 écoliers de l'École normale rurale d'Ayotzinapa, portés disparus depuis le 26 septembre 2014. Ceux-ci se rendaient en bus à une manifestation contre le gouvernement lorsqu'à Iguala, des policiers armés les ont attaqués, enlevés et probablement tués, sans doute avec l'aide du syndicat de la drogue Guerreros Unidos²⁶. La lumière n'a pas encore été faite sur le sort exact de ces adolescents. Dans son installation, Ai Weiwei ne s'intéresse pas aux événements obscurs qui ont mené à leur disparition, mais à «*la vie des survivants qui souffrent de l'absence*

²⁴ AI Weiwei, « 12.5. Gedenktag », in AI Weiwei, « 12.5. Gedenktag »..., p. 427-428.

²⁵ ZOTZ Volker, *Der Konfuzianismus*, Wiesbaden: Marixverlag, 2015, p. 159, 164 et 171.

²⁶ GIBLER John, « The Forced Disappearance of 43 Ayotzinapa Students », in *Ai Weiwei, Restablecer memorias / Resetting Memories*, catalogue d'exposition, Mexico City, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma, 28 novembre 2019-8 mars 2020, sous la direction de Ekaterina Álvarez Romero, Mexico: RM, 2019, p. 222-236, ici p. 224-226.

et combattent pour la vérité»²⁷. Pour Cuauhtémoc Medina, l'installation de Ai Weiwei tient du «*devoir de mémoire*» (*tarea de memoria*)²⁸. Dans ce cas également, l'artiste et ses collaborateurs ont rendu visite aux parents des disparus pour s'entretenir avec eux. *Restablecer memorias* se compose ainsi d'un film né de ces dialogues, *To Be*, d'une documentation sur les événements et des portraits des victimes²⁹. Pour réaliser ceux-ci, Ai Weiwei a demandé à chaque parent une photographie de leurs enfants, qui était parfois de qualité rudimentaire. L'artiste a donc choisi des briques Lego colorées comme matériau de fabrication (fig. 3). Dans un entretien de 2019, Ai Weiwei a déclaré au sujet de ce choix inhabituel : «*J'ai utilisé cette technique pour la première fois avec Trace, composée des portraits de 176 détenus politiques, présentés lors de mon exposition dans l'ancienne prison Alcatraz. Amnesty International nous a fourni des images de différents formats. J'ai remarqué que, souvent, les photographies des prisonniers politiques n'étaient pas de "vraies photographies" – pas de bonne qualité, pas nettes. La plupart du temps, il n'y avait qu'une image qu'on pouvait télécharger sur Internet et qui était souvent floue. J'ai donc dû réfléchir à une façon de me débrouiller avec de telles photographies. Je pensais qu'une pixellisation serait la solution, car cela permet de rendre les images plus nettes et précises, en accentuant les couleurs et les contenus*»³⁰. Vues de près, les briques de Lego rappellent en effet les pixels d'une image numérique. Lors de son séjour à Mexico City, l'artiste avait été frappé par l'apparition fréquente et répétée, dans les rues, du nombre 43 qui – selon lui – «*symbolise l'insistance des familles des adolescents disparus sur un problème fondamental : les écoliers sont partis de chez eux vivants ; ils devraient donc rentrer chez eux*

²⁷ MEDINA Cuauhtémoc, «*“Algo bello ya no está”*. Sobre el quebranto de la memoria», in *Ai Weiwei, Restablecer memorias...*, p. 11-17, ici p. 16.

²⁸ MEDINA Cuauhtémoc, «*“Algo bello ya no está”...*», p. 16.

²⁹ «*Entrevistas para la película Ser*», in *Ai Weiwei, Restablecer memorias...*, p. 152-203.

³⁰ «*Interview – Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Ai Weiwei*», in *Ai Weiwei, catalogue d'exposition...*, p. 15.



Figure 3. Exposition *Restablecer memorias* au Museo Universitario Arte Contemporáneo de l'Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2019.

Image courtesy Ai Weiwei Studio

vivants. *Et personne n'a apporté de réponse à leur interrogation*»³¹. Mais, pour cette installation, l'artiste ne s'est pas contenté de chiffres et de visages: sous chaque portrait apparaît un nom également construit en Lego (fig. 3). Cuauhtémoc Medina décrit cette installation comme «*un monument visuel aux victimes*»³².

CONCLUSION

Pour son engagement activiste pour les droits de l'Homme, Ai Weiwei a reçu en 2012 le prix Václav Havel de la dissidence créative décerné par la Human Rights Foundation de New York et, en 2015, le prix Ambassadeur de la conscience d'Amnesty International³³.

³¹ MEDINA Cuauhtémoc, Ai Weiwei, «Cuando no hay oscuridad, no hay luz. Una conversación», *Ai Weiwei, Restablecer memorias...*, p. 104-119, ici p. 113.

³² MEDINA 2019, p. 16: «[...] un monumento visual a las víctimas mismas [...].»

³³ Chapitre «Biographie», in *Ai Weiwei, D'ailleurs c'est toujours les autres...*, p. 13.

Des critiques s'élèvent toutefois contre ses œuvres liées aux tremblements de terre. En 2017, Kyra Nicole Arnett décrivait les «*prétendus monuments*» de Ai Weiwei comme des œuvres superficielles et autoréférentielles, qui esthétisent ces tremblements de terre sous une forme adaptée à la consommation occidentale. Ai Weiwei tirerait ainsi profit de la mort de milliers d'enfants. Selon Arnett, le déplacement d'un objet hors de son milieu d'origine dans une institution culturelle le neutraliserait pour le transformer en objet esthétique³⁴. À cela, il faut rétorquer que, laissées sur l'endroit de la catastrophe puis refondues, les tiges d'armature tordues auraient été neutralisées d'une autre façon. Au lieu de cela, Ai Weiwei les a transformées en monuments mobiles, spécialement créés pour des musées ou des galeries. Empêché par la censure gouvernementale d'exposer son installation *Straight* là où il en avait trouvé le matériau, l'artiste n'a eu d'autre choix que de faire voyager, de musée en musée, son monument dédié à la mémoire des écoliers morts le 12 mai 2008. Le fait que des œuvres comme *Remembering* ou *Straight* ne puissent être présentées ni à Sichuan ni dans le reste de la République populaire de Chine mais uniquement dans des institutions culturelles occidentales est avant tout dû à l'oppression politique dans le pays natal de l'artiste. Ainsi ces monuments deviennent-ils également le symbole de cette répression³⁵.

Comme le constate Christian Sorace, la politique de mémoire soigneusement mise en scène par l'État chinois n'est qu'une méthode pour laisser les morts pour morts, tandis que, avec ses lieux de mémoire éphémères, Ai Weiwei cherche à raviver le souvenir des vivants³⁶.

Traduit de l'allemand par Anthony Crétin

³⁴ ARNETT Kyra Nicole, «Dislocating Disaster: The Problem with Ai Weiwei's Earthquake Artworks», in *Bowdoin Journal of Art*, 2017, p. 1-56, ici p. 5, 20, 30. Disponible sur : https://www.academia.edu/32426603/Dislocating_Disaster_The_Problem_with_Ai_Weiweis_Earthquake_Artworks, consulté en ligne le 22 juillet 2020.

³⁵ À ce sujet, voir SORACE Christian P., «China's Last Communist: Ai Weiwei»..., p. 408.

³⁶ SORACE Christian P., «China's Last Communist: Ai Weiwei»..., p. 414.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBROZY Lee (éd.), *Macht Euch keine Illusionen über mich. Ai Weiwei. Der verbotene Blog*, traduit en allemand par Wolfram Ströle *et al.*, Berlin : Galiani, 2011.
- ARNETT Kyra Nicole, «Dislocating Disaster: The Problem with Ai Weiwei's Earthquake Artworks», in *Bowdoin Journal of Art*, 2017, p. 1-56. Disponible sur https://www.academia.edu/32426603/Dislocating_Disaster_The_Problem_with_Ai_Weiweis_Earthquake_Artworks.
- Ai Weiwei – So sorry*, Munich, Haus der Kunst, 12 octobre 2009–17 janvier 2010, sous la direction de Mark Siemons, Munich : Prestel, 2009.
- Ai Weiwei, D'ailleurs c'est toujours les autres*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, 21 septembre 2017–28 janvier 2018, sous la direction de Bernard Fibicher, Milan : 5 Continents Éditions, 2017.
- Ai Weiwei*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz und K21 Ständehaus, 18 mai-1^{er} septembres 2019, sous la direction de Susanne Gaensheimer *et al.*, Munich & Londres : Prestel, 2019.
- Ai Weiwei, Restablecer memorias / Resetting Memories*, catalogue d'exposition, Mexico City, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma, 28 novembre 2019–8 mars 2020, sous la direction de Ekaterina Álvarez Romero, Mexico : RM, 2019.
- Disposition*, catalogue d'exposition, Venise, Zuecca Project Space, dans le cadre de la 55^e Biennale de Venise, 29 mai-15 septembre 2013, sous la direction de Maurizio Bortolotti, Londres : Koenig Books, 2014.
- SORACE Christian P., «China's Last Communist: Ai Weiwei», in *Critical Inquiry*, vol. 40, n° 2, 2014, p. 396-419.
- SORACE Christian P., *Shaken Authority. China's Communist Party and the 2008 Sichuan Earthquake*, Ithaca & Londres : Cornell University Press, 2017.
- ZOTZ Volker, *Der Konfuzianismus*, Wiesbaden : Marixverlag, 2015.

ANNA BERNARDI

**LIEUX DE MÉMOIRE ET MÉMORIAUX
NON CONSTRUITS : LE CAS
DE LA TOPOGRAPHIE DE LA TERREUR À BERLIN**

Résumé : L'objet de cet article est d'analyser des étapes du projet qui ont conduit à la réalisation de l'actuel Centre de documentation Topographie de la Terreur à Berlin ouvert au public en 2010. Il s'agit de montrer que la construction matérielle d'un lieu de mémoire est le résultat d'une série de processus de sélection, construits sur le long terme mais aussi liés à des « courts-circuits » de la mémoire collective.

Summary : The purpose of this article is to analyse the stages of the project that led to the realisation of the current Topography of Terror Documentation Center in Berlin, which was opened to the public in 2010. The aim is to demonstrate how the physical construction of a *lieu de mémoire* (site of memory) can be the result of a series of selection processes, which evolve in the long term but are also related to « short circuits » of collective memory.

« Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. »

Jonathan Littell¹

¹ LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris : Gallimard, 2006, p. 13. Il convient de rappeler que *Les Bienveillantes* a été traduit en italien et publié par Einaudi

La citation d’ouverture, d’inspiration villonienne, est tirée du roman *Les Bienveillantes* de l’écrivain américain Jonathan Littell ; la voix du narrateur est celle du bourreau de la Shoah, Maximilien Aue, qui avait fait carrière chez les SS en Allemagne et fréquentait la « SS-Haus », qui exista réellement et se situait dans un des élégants édifices de style néo-renaissance sur la Prinz-Albrecht-Strasse, au cœur de Berlin (fig. 1). Les autres édifices abritaient le siège de la Gestapo et celui de l’Office central de la sécurité du Reich (Reichssicherheitshauptamt ou RSHA) ; ce dernier constituait un des rouages essentiels du mécanisme de destruction car il réunissait en son sein tous les services qui servaient de base pour les opérations de massacre des territoires occupés et les déportations vers les camps d’extermination dans la Pologne elle aussi occupée². Ces immeubles n’existent plus désormais. Lourdemment détruits par les bombardements, on en fit exploser les ruines et déblayer les débris dans une période comprise entre 1949 et 1963, qui correspond, précisément, à la durée du gouvernement du premier chancelier de la République fédérale d’Allemagne, Konrad Adenauer. Ce dernier fut le promoteur d’un ensemble de mesures politico-juridiques violentes qui contribuèrent à jeter un voile et un silence sur la mémoire des terribles crimes commis durant le Troisième Reich³. Les débris des édifices

en 2007, en même temps que *Shoah* (le coffret contient un livre et quatre DVD). Le chef-d’œuvre paru en France en 1985 réunit les interviews réalisées par Claude Lanzmann des témoins, des survivants et des bourreaux de l’extermination.

² Sur le RSHA, cf. RÜRUP Reinhard, *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem «Prinz-Albert-Gelände»*. Eine Dokumentation, Berlin : Arenhövel, 1987, p. 70-81.

³ Ces mesures se réfèrent à un cadre politique et légal auxquelles l’historien allemand Norbert Frei donna le nom de « politique du passé » (*Vergangenheitspolitik*). Cf. FREI Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich : Beck, 1996. L’étude de Frei se concentre sur la manière dont les allemands occidentaux ont affronté politiquement la question du passé nazi dans les premières années de la République fédérale d’Allemagne. Le gouvernement de Konrad Adenauer avait consenti l’annulation des punitions (amnisties) entreprises par les Alliés dans l’immédiat après-guerre, et ainsi la mise en place de mesures intégratives en faveur de nombreux criminels et ex-membres du parti nazi. On peut voir un exemple de ces mesures intégratives dans le film de



Figure 1. La «SS-Haus» au 9 Prinz-Albrecht-Strasse, Berlin, 1932,
© Bundesarchiv, Bild 183-G1209-500-01 / photographer :
unknown / Licence CC-BY-SA 3.0

utilisés par le régime nazi constituait un risque non pas tant pour la sécurité publique que parce qu'ils étaient les porteurs matériels d'un héritage dérangeant d'un passé récent⁴.

Après avoir recouvert de terre les fondations des édifices supprimés, le terrain fut nivelé et divisé en deux parties : au nord se trouvait un entrepôt pour les gravats provenant de la démolition de certains édifices du quartier de Kreuzberg, tandis qu'un circuit automobile fut construit au sud⁵. La Prinz-Albrecht-Strasse n'existe plus non plus : annexée au secteur soviétique, elle fut renommée Niederkirchnerstrasse en 1951, en l'honneur d'une jeune femme engagée dans la résistance communiste et tuée par les SS dans le camp de concentration de Ravensbrück, Käthe Niederkirchner. En 1961, fut construit le Mur qui longeait le côté sud de la rue.

Les lieux évoqués dans le roman de Littell et les douze années du Troisième Reich sont ainsi effacés de la surface de la terre,

Lars Kraume, *Der Staat gegen Fritz Bauer (L'État contre Fritz Bauer)* de 2015. Le film se déroule à Francfort-sur-le-Main dans les années 1950 et met en scène l'histoire du procureur général Fritz Bauer, aux prises avec la recherche de criminels nazis dispersés dans le monde entier ; une recherche constamment entravée par les hauts rangs de la politique, de la police et de la justice.

⁴ Il est intéressant de noter que, parmi les édifices situés sur le côté sud de la Prinz-Albrecht-Strasse endommagés par les bombardements, le seul qu'on ne fit pas détruire est le Martin-Gropius-Bau (projeté par les architectes Martin Gropius et Heino Schmieden et construit entre 1877 et 1881). Bien qu'il soit le plus endommagé de tous, il ne fut pas classé « danger public » par l'Office de l'inspection du bâtiment de Kreuzberg (*Baupolizei Kreuzberg*) parce qu'il n'avait pas été occupé par le régime nazi. Cf. RÜRUP Reinhard, *Topographie des Terrors...*, p. 191-197.

⁵ La scission du terrain est le résultat d'un concours d'idées « Hauptstadt Berlin » qui fut lancé en 1957 par le gouvernement fédéral de la ville-État de Berlin avec pour objectif l'entière restructuration de la ville détruite par la guerre et de redonner au centre la fonction de capitale internationale dans la perspective d'une éventuelle réunification des deux états allemands. L'avis de concours exigeait la construction d'un réseau d'autoroutes et de voies rapides superposées au tissu urbain d'origine, dans lequel le prolongement de la Kochstrasse – la voie perpendiculaire aux confins est du terrain – aurait coupé le site en deux. Pour plus de détails, voir le catalogue de l'exposition organisée par la Berlinische Galerie : *Hauptstadt Berlin, internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, catalogue d'exposition, Berlin, Berlinische Galerie, 3 novembre-6 janvier 1991, sous la direction de Helmut Geisert, Berlin : Gebr. Mann, 1990.

victimes d'une *damnatio memoriae* qui tendra toutefois à s'atténuer avec le temps. Divers facteurs contribuèrent, à partir de la fin des années 1970, à amorcer une progressive activité de sensibilisation collective à l'égard de la mémoire traumatique, sans lesquels le projet Topographie de la Terreur n'aurait pu être conçu comme lieu de mémoire. Parmi ceux-ci, la diffusion en République fédérale de *Holocaust* en janvier 1979 a certainement joué un rôle de premier plan. La série télévisée de production américaine écrite par Gerald Green et dirigée par Marvin J. Chomsky fut suivie par un tiers de la population, soit vingt millions de téléspectateurs allemands⁶. Dans les notes de son journal rédigées peu après la transmission de la série, Günther Anders constata que cette série parvint à troubler les consciences des Allemands, plus que n'importe quelle autre forme rigoureuse de documentation historique⁷. Le trouble était sûrement plus grand chez les jeunes de la génération née durant ou immédiatement après la guerre qui, dans la lignée des mouvements étudiants de 1968, s'interrogeaient sur le passé de leurs parents. Parmi ces jeunes figurait aussi le critique de l'architecture berlinois Dieter Hoffmann-Axthelm, le premier à attirer l'attention publique sur l'histoire du site qui abrite aujourd'hui la Topographie de la Terreur. En janvier 1978, exactement un an avant la transmission allemande de *Holocaust* et dans le contexte d'une importante manifestation de gauche (connue comme «TUNIX»-Kongress) qui eut lieu à Berlin-Ouest, Hoffmann-Axthelm planifia une visite guidée sur le site, contribuant ainsi pour la première fois à mettre au jour publiquement sa signification historique⁸.

⁶ «“Holocaust” : Die Vergangenheit kommt zurück», in *Der Spiegel*, vol. 33, n° 5, 29 janvier 1979, p. 17-28. *Holocaust*, transmis aux États-Unis au printemps de l'année 1978 par la NBC, raconte le vécu de deux familles fictives, une composée d'hébreux allemands assimilés, l'autre d'un haut officier de la SS et de ses proches. La série met en scène la reconstruction des diverses étapes de l'extermination des hébreux qui commence avec la privation des droits civils et se poursuit avec la déportation vers les camps nazis.

⁷ ANDERS Günther, *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach «Holocaust» 1979*, Munich : Beck (1985), 1997, p. 179-216.

⁸ HOFFMANN-AXTHELM Dieter, «Vom Umgang mit zerstörter Stadtgeschichte», in *Arch+*, n° 40/41, 1978, p. 15-22 ; HOFFMANN-AXTHELM Dieter, «Prinz-Albrecht-Palais oder Reichssicherheitshauptamt ?», in *Bauwelt*, n° 43, 1982, p. 1778-1787.

Une fois redécouvert, le site regagna l'intérêt des groupes d'initiative citadine et des autorités politiques de Berlin-Ouest qui lancèrent une grande discussion publique concernant la visibilité de son histoire. À ce moment, personne ne pouvait bien entendu imaginer que cette discussion aboutirait à une série d'étapes qui allait s'étendre sur une trentaine d'années, conclue seulement en 2010 avec la réalisation de l'actuel Centre de documentation Topographie de la Terreur, un mémorial qui deviendra bientôt un des «*Erinnerungsorte*» – traduction allemande de «lieux de mémoire» – les plus visités de Berlin. Ces étapes témoignent sûrement de l'atténuation graduelle, mais non de la complète disparition, de la *damnatio memoriae*, exacerbant ainsi les mécanismes de sélection de la mémoire collective qui consistent à mettre en lumière ce qui est digne d'être «rappelé» et à laisser dans l'ombre ce qui doit être «oublié», en fonction d'un intérêt ponctuel prédominant.

La construction d'un lieu de mémoire implique la création d'un ensemble de signes dont la fonction consiste à perpétuer, au nom de la collectivité, le souvenir d'un événement historique. Ces signes sont liés non seulement à la permanence de la mémoire collective mais aussi à la transmission d'un message unanime qui est représenté par le biais d'une sélection minutieuse de contenus du passé et, pour citer Gérard Namer, d'une «*réécriture de l'histoire d'où sont bannies les blessures faites à l'identité, à la fierté nationale*»⁹. Sélectionner les contenus du passé en réécrivant et reconstituant leur histoire signifie mettre en scène non pas un fait mais son interprétation. Cette dernière se transforme ainsi en représentation : une représentation qui, selon Jean-Luc Nancy, devient une «*présentation soulignée [...], une présence présentée, exposée ou exhibée*»¹⁰. La représentation dans le mémorial comporte ainsi la mise en évidence de certains contenus du passé et la subordination d'autres, dans le but de susciter un consensus au sein de la collectivité. En ce sens, et pour reprendre les mots de Louise Merzeau, le

⁹ NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris : Klincksieck, 1987, p. 214.

¹⁰ NANCY Jean-Luc, «La représentation interdite», in *Le Genre humain*, n° 36, 2001, p. 21-22.

lieu de mémoire peut être comparé à «*un dépôt à qui l'on délègue la charge trop encombrante du souvenir, légitimant ainsi notre désir d'oubli*»¹¹.

Avant de se confronter à la Topographie de la Terreur, il serait opportun de se demander quels sont les éléments de mémoire qui sont davantage mis en lumière et quels sont ceux qui, au contraire, restent relégués à l'arrière-plan. Il s'agit également de tenir compte du fait que l'actuel Centre de documentation est le résultat de trois concours d'architecture successifs compris entre 1983 et 2005, dont les deux premiers furent un échec total. Il convient donc de focaliser l'attention sur les projets vainqueurs des premiers concours, de manière à comprendre leur influence sur la formation de ce lieu de mémoire.

Le premier concours d'architecture fut lancé par la ville-État de Berlin-Ouest en 1983, sous la pression de quelques organisations et associations (parmi elles, la Ligue internationale pour les droits de l'homme et l'Association des sociaux-démocrates persécutés), qui firent appel aux autorités politiques pour que soit réalisée sur le site historique une plaque commémorative ou un mémorial dédié aux victimes du nazisme¹². L'avis de concours n'exigeait cependant pas seulement la construction d'un lieu commémoratif mais aussi la réalisation d'un parc urbain doté d'une aire de jeu¹³.

Le projet vainqueur, élaboré par l'architecte-paysagiste Jürgen Wenzel en collaboration avec l'artiste Nikolaus Lang, prévoyait de tapisser complètement la superficie du lieu (un peu

¹¹ MERZEAU Louise, «*Du monument au document*», in *Les Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 49.

¹² Voir les lettres ouvertes envoyées respectivement par la Ligue internationale pour les droits de l'homme à l'administration des affaires intérieures (24 janvier 1980) et par l'Association des sociaux-démocrates persécutés à l'administration du bâtiment et du logement du Sénat de Berlin (9 février 1980), in RÜRUP Reinhard, *Topographie des Terrors...*, p. 204-205.

¹³ Voir *Dokumentation Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, éd. par Internationale Bauausstellung Berlin, Berlin : Internationale Bauausstellung, 1985.

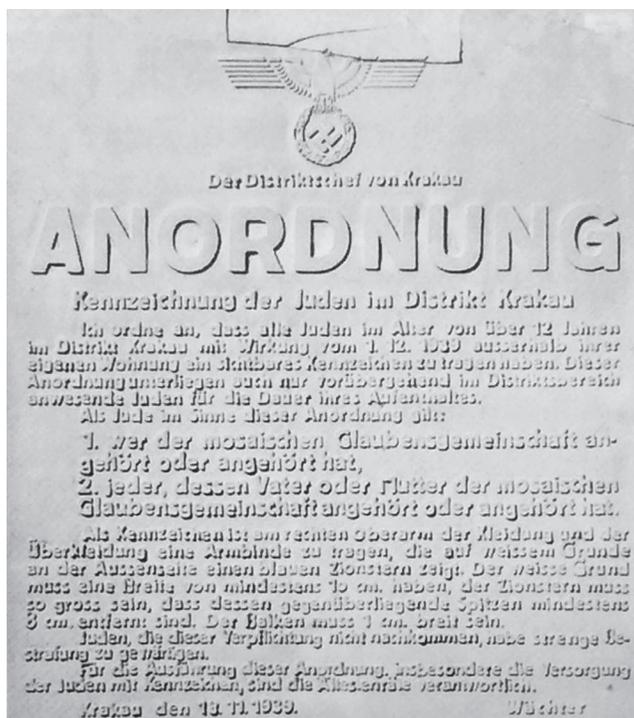
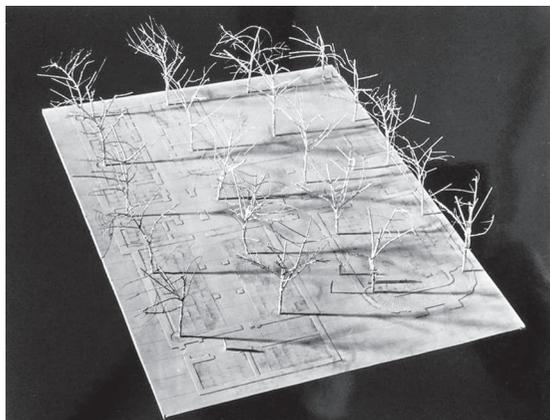
plus de 60 000 m²) de plaques de fonte sur lesquelles devaient être gravées les impressions agrandies (de l'A4 à l'A0) des actes judiciaires originaux, comme preuves des crimes commis durant le Troisième Reich (fig. 2 et 3). L'espace aurait ainsi dû se transformer en un tapis praticable de documents visibles et lisibles par le public, comme l'étaient aussi les empreintes des plans des édifices disparus. Dans le but de satisfaire la demande d'espaces verts, les concepteurs prévoyaient de munir également l'entière superficie d'un réseau de châtaigniers, sans y inclure cependant l'aire de jeu¹⁴.

Le projet n'a jamais été mené à terme. Le problème fondamental du concours tout entier ne résidait pas tant dans l'«arrangement inconciliable» de deux différentes fonctions, celle commémorative et ludique¹⁵, mais davantage dans le fait que, comme l'a observé Aleida Assmann, «*le passage de l'oubli à la commémoration symbolique avait été beaucoup plus bref que ne l'avait été le passage à l'élaboration active du souvenir*»¹⁶. La particularité

¹⁴ Les concepteurs soutenaient avec raison que l'aire de jeu était inconciliable avec le lieu historique et qu'il devait être situé ailleurs. Cf. *Dokumentation Offener Wettbewerb Berlin...*, p. 62.

¹⁵ SCHOENBERNER Gerhard, «Prinz Albrecht – ein deutsches Trauerspiel», in *Internationale Bauausstellung Berlin...*, p. 34.

¹⁶ ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich: Beck, 1999, p. 335. Aleida Assmann, qui a consacré une grande partie de ses recherches aux formes et aux mutations de la mémoire culturelle, considère la Topographie de la Terreure comme un des lieux de mémoire «involontaires» (*Gedächtnisorte wider Willen*), parce que soudainement ranimé après un long oubli. Il est utile de rappeler ici que, pour Assmann, l'oubli (*Vergessen*) n'est pas l'opposé de la mémoire mais plutôt un phénomène concomitant de l'acte de remémorer: «*Ce que nous appelons l'oubli est en général une mémoire latente pour laquelle nous avons perdu le mot d'ordre*» (ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: Beck, 2006, p. 55). La «mémoire latente» (*latentes Gedächtnis*) est, dans ce cas, représentée par les traces matérielles constituées des restes des fondations des édifices supprimés, qui ont été recouverts de terre, devenant ainsi invisibles aux yeux des Berlinoises. Une fois que l'histoire du lieu eut été dévoilée publiquement, les autorités politiques tentèrent maladroitement de maintenir ces traces cachées en encourageant une célébration symbolique précipitée. Telles hypothèses sont confortées par l'accueil manqué, de la part du parlement berlinois, de la demande



Figures 2 et 3. Jürgen Wenzel et Nikolaus Lang ; en haut : maquette partielle avec le dessin du périmètre des bâtiments détruits ; en bas : prototype d'une dalle de fonte, 1983, © Héritiers de Wilmar Koenig

de la zone comme lieu du souvenir historique avait été complètement déconsidérée, reléguée. En effet, la proposition gagnante, comme la plupart des cent nonante-trois autres propositions reçues à l'occasion du concours, possédait un défaut d'une importance non négligeable : celle-ci visait à rendre visible seulement le passé nazi, tandis que ce qui était arrivé au cours des quarante années après 1945 aurait été enterré pour toujours sous l'immense tapis métallique. Le passé serait donc réapparu seulement de manière partielle, ignorant la spécificité du lieu historique et la trame stratifiée de ses traces matérielles successives.

La *damnatio memoriae* allait en s'atténuant mais les lacunes de la mémoire étaient encore très profondes en cette période. Il convient néanmoins de relever que les fouilles n'avaient pas encore été effectuées sur le terrain et que, quelques années plus tard, à partir de 1985, les restes de fondations des édifices utilisés par le régime nazi auraient été mis au jour. Dans le sillage de ces fouilles, l'exposition *Topographie de la Terreur*, dont le titre fut destiné à devenir le nom officiel du site historique, fut inaugurée en 1987. L'exposition qui illustre de manière documentée l'histoire du site avant, durant et après le nazisme, fut montée dans un petit pavillon temporaire, construit sur les restes enfouis de la baraque d'approvisionnement des SS, remis à jour durant les fouilles des fondations. Le succès de cette exposition fut tel que les autorités politiques décidèrent de la prolonger pour une durée indéterminée, au moins « jusqu'à ce qu'elle puisse être remplacée par quelque chose de mieux »¹⁷.

Le prolongement de l'exposition *Topographie de la Terreur* constitue un important préambule pour le second concours d'architecture. Ce dernier, lancé par la ville-État de Berlin en 1993,

adressée par les sociaux-démocrates (SPD) qui souhaitaient déterrer les restes architecturaux – demande qui fut officiellement rejetée le 31 janvier 1985, considérant que ces restes n'existaient plus.

¹⁷ Ce sont les paroles prononcées par le chef de l'administration des affaires culturelles du Sénat de Berlin, Volker Hassemer, au printemps 1988. Cf. *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände. Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*, éd. par l'Akademie der Künste, Berlin : Akademie der Künste, 1988, p. 4.

concernait la construction d'une structure d'exposition permanente combinée à un centre de documentation en substitution. Le projet vainqueur fut celui de l'architecte suisse Peter Zumthor, qui ne fut cependant pas mené à terme – bien que les fondations et les trois tours de liaisons verticales aient déjà été construites –, en raison de ce que la ville-État de Berlin et le gouvernement fédéral définirent comme «*les croissants et imprévisibles risques techniques et financiers*»¹⁸. Il serait cependant simplificateur de ne prendre en compte que les causes techniques et économiques qui ont concouru à la faillite du projet architectural, en particulier dans le cas de la construction d'un lieu de mémoire. Comme nous l'avons déjà expliqué, ces lieux présupposent la sélection et la visualisation de certains contenus du passé et de la mise à l'écart d'autres, avec comme but de fournir une représentation cohérente d'une identité collective.

Les fouilles et les débats autour de la forme et du contenu de la Topographie de la Terreur ont certainement contribué à affaiblir la *damnatio memoriae*. Il faut pourtant considérer que, à la différence des autres lieux de mémoire berlinois dédiés au souvenir des victimes du national-socialisme, Topographie de la Terreur est un lieu historique qui représente de manière explicite l'Allemagne nazie comme nation des bourreaux. La nation allemande doit se confronter non seulement à la mémoire des victimes de la Shoah mais aussi aux responsables de leur tragédie, dont de nombreux avaient leur propre bureau en ce lieu. Si la mémoire des victimes a acquis une valeur «positive» grâce à la reconnaissance universelle de la souffrance, celle des bourreaux est marquée par l'embarrassant fardeau de la culpabilité que la collectivité cherche à supprimer pour sauver sa propre image identitaire¹⁹.

¹⁸ *Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors Berlin, 309 Entwürfe*, catalogue d'exposition, Berlin, Martin Gropius Bau, 10 mars-17 avril 2006, sous la direction de la Stiftung Topographie des Terrors und dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin : Stiftung Topographie des Terrors, 2006, p. 4.

¹⁹ Dans l'optique de la mémoire publique, le refoulement de la culpabilité se présente comme une stratégie de protection d'une identité collective. Cf. ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit...*, p. 82.

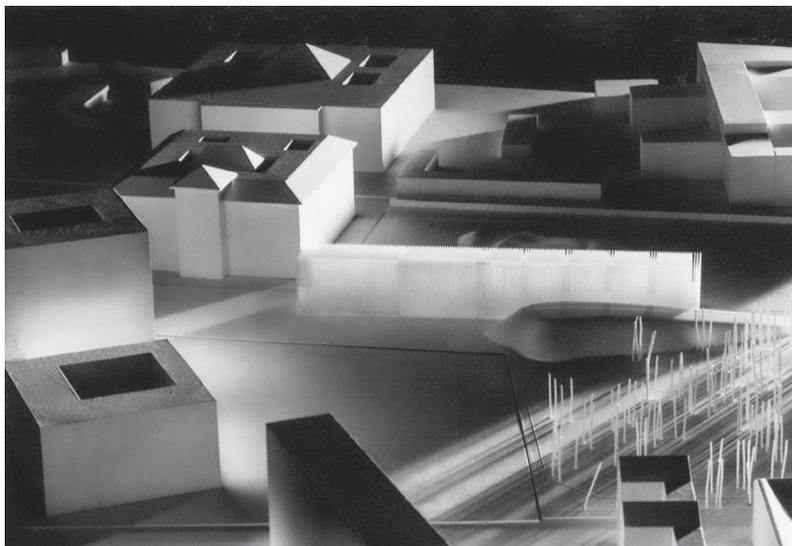


Figure 4. Peter Zumthor, projet pour le Centre de documentation Topographie de la Terreur à Berlin, 1993, © Christina Bolduan Zanga 2021

Avec son architecture, composée d'une longue structure en filigrane de ciment blanc (fig. 4), Zumthor cherchait à faire émerger l'essence du lieu et l'authenticité de ses traces historiques qui devaient être intégrées dans le parcours d'exposition. En entrant dans le mémorial, chaque personne se serait trouvée en contact direct avec les témoignages matériels de l'histoire, contribuant ainsi à déclencher une expérience émotionnelle: *«Il s'agit de mettre en action un processus physique, émotionnel, et non intellectuel. La personne qui visite le lieu doit s'émuouvoir, elle ne peut pas seulement regarder»*²⁰. Le visiteur se retrouve ainsi devoir instaurer un dialogue avec les traces d'une histoire violente, marquée par le poids d'une culpabilité et d'une honte qui ne peuvent être que difficilement exorcisées. Cette approche architectonique, conjointement à la renommée du concepteur et aux recensions positives du projet

²⁰ BAGLIONE Chiara, «Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor», in *Casabella*, n° 728-729, 2004/05, p. 78.



Figure 5. La construction des fondations et des tours de liaisons verticales,
8 mars 1999, © Landesarchiv Berlin

de la part des principales revues d'architecture internationales, aurait contribué à donner trop de visibilité aux « plaies ouvertes » de l'identité et de l'orgueil national²¹.

C'est probablement une des raisons pour laquelle le projet de Zumthor ne fut pas soutenu par les autorités publiques, qui ont brusquement interrompu la construction en 2004 – même si plus de dix millions d'euros avaient déjà été dépensés (fig. 5) – et immédiatement publié un nouveau concours de projets qui s'est achevé avec la réalisation de l'actuel Centre de documentation. Il fut d'ailleurs conçu par des architectes locaux, sans renommée internationale, à savoir Ursula Wilms (en collaboration avec le cabinet berlinois Heinle, Wischer et Partner) et l'architecte paysagiste

²¹ Ainsi Aleida Assmann écrit en référence à la mémoire des bourreaux : « [...] *les bourreaux n'aspirent pas à la reconnaissance publique, mais bien au contraire, à l'invisibilité.* » Cf. ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit...*, p. 81.

Heinz W. Hallmann (fig. 6). L'édifice fut inauguré en 2010; il apparaît plutôt discret et fonctionnel, s'exposant dès le début aux critiques des quotidiens et des revues spécialisées autant pour son aspect « gris »²² et « rétrograde »²³, que pour avoir « effacé trop de taches dans la présentation de l'histoire nazie »²⁴.

Les différentes étapes de ce projet que nous venons de décrire montrent que la construction matérielle d'un lieu de mémoire n'est pas le résultat d'un processus linéaire et immédiat. Chaque épisode tient compte d'un ensemble de facteurs qui ont contribué à atténuer progressivement la *damnatio memoriae* qui s'est manifestée durant l'après-guerre. En ce sens, ils relèvent de processus de sélection et des courts-circuits d'une mémoire collective qui opère souvent de manière inconsciente. Considérant quelques heureuses intuitions exprimées par Michael Baxandall à propos du Forth Bridge de Benjamin Baker, le premier « objet intentionnel » pris en considération dans *Formes de l'intention* (1985), on pourrait dire que le lieu de mémoire, tout comme l'œuvre d'art, est « un objet qui a été fait de manière intentionnelle »²⁵. Dans la perspective de Baxandall, l'intention prend racine dans le même contexte historique et culturel dans lequel œuvre le concepteur, qui est appelé à se confronter avec la capacité sélective de la mémoire collective.

Considérer Topographie de la Terreur comme un simple lieu de mémoire serait réducteur: celui-ci correspond avant tout à ce que Patrizia Violi désigne par l'expression « site du trauma »²⁶, un mémorial construit sur le lieu même de la tragédie, ou plutôt de la regrettable planification de la tragédie puisque c'est là que se

²² GÜNTNER Joachim, « Grau in grau », in *Neue Zürcher Zeitung*, 11 mai 2010.

²³ HOFFMANN-AXTHELM Dieter *et al.*, « Ein Treffen im "Sprechzimmer der Geschichte" », in *Bauwelt*, n° 16, 2010, p. 18.

²⁴ DAWSON Layla, « Topography of Terror has washed away too much dirt in presenting its Nazi history », in *The Architectural Review*, 1^{er} juillet 2010, p. 29.

²⁵ BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux*, trad. de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes: J. Chambon, 1991, p. 40.

²⁶ VIOLI Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milan: Bompiani, 2014, p. 20-27.



Figure 6. Centre de documentation Topographie de la Terreur à Berlin, 2016
© Anna Bernardi

trouvait la salle des commandes de la terreur national-socialiste. En comparaison aux sites du trauma dédiés à la mémoire des victimes d'un massacre, il est bien plus difficile de construire un site du trauma qui retrace l'histoire des bourreaux et de leurs actions et d'en faire un lieu de mémoire. Pour la mémoire collective, il est toujours difficile de reconnaître que le mal est *ici*.

Traduit de l'italien par Bénédicte Maronnie

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERS Günther, *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach «Holocaust» 1979*, Munich: Beck (1985), 1997.
- ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich: Beck, 1999.
- ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: Beck, 2006.
- BAGLIONE Chiara, «Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor», in *Casabella*, n° 728-729, 2004/05, p. 72-81.
- BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux*, trad. de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes: J. Chambon, 1991.
- DAWSON Layla, «Topography of Terror has washed away too much dirt in presenting its Nazi history», in *The Architectural Review*, 1^{er} juillet 2010, p. 29.
- Dokumentation Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, éd. par Internationale Bauausstellung Berlin, Berlin: Internationale Bauausstellung, 1985.
- FREI Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich: Beck, 1996.
- GÜNTNER Joachim, «Grau in grau», in *Neue Zürcher Zeitung*, 11 mai 2010.
- Hauptstadt Berlin, internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, catalogue d'exposition, Berlin, Berlinische Galerie, 3 novembre–6 janvier 1991, sous la direction de Helmut Geisert, Berlin: Gebr. Mann, 1990.
- HOFFMANN-AXTHELM Dieter, «Vom Umgang mit zerstörter Stadtgeschichte», in *Arch+*, 40/41, 1978, p. 15-22.
- HOFFMANN-AXTHELM Dieter, «Prinz-Albrecht-Palais oder Reichssicherheitshauptamt?», in *Bauwelt*, n° 43, 1982, p. 1778-1787.

- HOFFMANN-AXTHELM Dieter *et al.*, «Ein Treffen im “Sprechzimmer der Geschichte”», in *Bauwelt*, n° 16, 2010, p. 12-19.
- «“Holocaust” : Die Vergangenheit kommt zurück», in *Der Spiegel*, vol. 33, n° 5, 29 janvier 1979, p. 17-28.
- LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris : Gallimard, 2006.
- NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris : Klincksieck, 1987.
- NANCY Jean-Luc, «La représentation interdite», in *Le Genre humain*, n° 36, 2001, p. 13-39.
- MERZEAU Louise, «Du monument au document», in *Les Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 47-57.
- Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors Berlin, 309 Entwürfe*, catalogue d'exposition, Berlin, Martin Gropius Bau, 10 mars-17 avril 2006, sous la direction de la Stiftung Topographie des Terrors und dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin : Stiftung Topographie des Terrors, 2006.
- RÜRUP Reinhard, *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem «Prinz-Albert-Gelände». Eine Dokumentation*, Berlin : Arenhövel, 1987.
- SCHOENBERNER Gerhard, «Prinz Albrecht – ein deutsches Trauerspiel», in *Dokumentation Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, éd. par Internationale Bauausstellung Berlin, Berlin : Internationale Bauausstellung, 1985, p. 33-36.
- VIOLI Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milan : Bompiani, 2014.
- Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände. Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*, éd. par l'Académie der Künste, Berlin : Akademie der Künste, 1988.

«NOUS NOUS SOMMES RÊVÉS
DANS LES MÊMES IMAGES» :
LA NARRATION PHOTOGRAPHIQUE
D'APRÈS-GUERRE EN FRANCE¹

Résumé : À travers l'exemple de *La France de Raymond Depardon* (Bibliothèque nationale de France & Seuil, 2010), cet article évoque le rôle performatif des albums photographiques sur le territoire. Ces récits forment simultanément deux objets : le livre et la France. Ils opèrent ainsi comme des lieux de mémoire présentant, activant et modelant une série de tropes narratifs de cohésion, d'identification et d'appartenance collectives.

Summary : Taking *La France de Raymond Depardon* (Bibliothèque nationale de France & Seuil, 2010) as case study, this article discusses the performative role of photographic albums on territory. These narratives simultaneously shape two objects: the book and France. They function therefore as *lieux de mémoire* introducing, activating and fashioning various narrative tropes of collective cohesion, identification and sense of belonging.

Depuis la naissance du médium photographique, la France a entretenu des liens privilégiés avec lui. Dès le milieu du XIX^e siècle, le pays est régulièrement soumis à des inventaires photographiques de

¹ STRAND Paul, ROY Claude, *La France de profil*, Lausanne: La Guilde du livre, 1952, p. 13.

son patrimoine et de son territoire à dessein scientifique ou artistique. En 1851 a lieu la première commande d'État passée à des photographes, par le biais de la Commission des monuments historiques, afin d'établir un inventaire visuel de certains édifices. Cette commande fondatrice, appelée ultérieurement *Mission héliographique*², a été suivie par de nombreux autres panoramas du pays tels que: *La France travaille* (François Kollar, 1931-1934), *La France de profil* (Paul Strand et Claude Roy, 1952), *Vive la France* (Henri Cartier-Bresson et François Nourissier, 1970) *Paysages photographies* (La Mission photographique de la DATAR³, 1989), *France[s] territoire liquide* (Collectif WAF⁴, 2014), etc. Commandés par l'État, par une maison d'édition ou conçus à l'initiative des auteurs, ces récits modèlent simultanément deux objets : le livre⁵ et la France.

En ce sens, les « livres-territoire »⁶ opèrent comme des lieux de mémoire. Ils forment une archive, le témoignage d'une époque

² DE MONDENARD Anne, « La Mission héliographique : mythe et histoire », in *Études photographiques*, n° 2, 1997, p. 1-13.

³ Abréviation pour : Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (titre en 1989).

⁴ Abréviation pour : We Are French, collectif à l'origine du projet.

⁵ Le livre photographique (« photobook ») a fait l'objet de nombreuses anthologies et d'études récentes. Parmi les recueils généraux figurent notamment les trois volumes de BADGER Gerry, PARR Martin, *The Photobook: A History*, 3 vols., Londres : Phaidon, 2004-2014 ; ROTH Andrew, *The Book of 101 books : seminal photographic books of the twentieth century*, New York : PPP Ed., Horowitz, 2001 ; mais aussi des collections plus spécifiques telles que FERNÁNDEZ Horacio, *The Latin American photobook*, New York : Aperture, 2011 ; RITCHIN Fred, NAGGAR Carole, *Magnum Photobook: the catalogue raisonné*, Londres & New York : Phaidon Press, 2016 ; LEDERMAN Russet (éd.), *How We See: Photobooks by Women*, New York : 10 x 10 Photobooks, 2018. En parallèle, les livres photographiques suscitent un intérêt scientifique avec, par exemple, le travail de EDWARDS Paul, *Perle Noire : le photobook littéraire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. Depuis 2015, David Martens et Anne Reverseau se concentrent sur les portraits photographiques de villes et de pays dans le cadre des recherches du groupe belge MDRN consacrées à la paralittérature. En France, Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier ont développé des intérêts similaires, présentés dans *La France en albums (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris : Hermann, 2017.

⁶ Terme utilisé par MÉAUX Danièle, in ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre (éd.), *La France en albums (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris : Hermann, 2017, p. 5.

donnée, tout en animant les récits collectifs de cohésion et d'appartenance en devenant au fil du temps des objets patrimoniaux, entre œuvres d'art et guides de l'histoire de France. Ces albums sont à la fois des lieux de mémoire, composés d'eux et participent à en consolider d'autres et à en forger de nouveaux. Les albums activent des images connues, mais ils reproduisent également des méthodes discursives et des tropes narratifs récurrents tels que la représentation hexagonale du territoire et la centralisation, l'insertion du passé historique dans le présent ou le maintien d'un portrait unifié du pays malgré sa multiplicité. En outre, le présupposé de la liberté du discours artistique peut complexifier ces récits et occulter les relations de pouvoir qui sous-tendent les pratiques photographiques en France.

Cet article souligne le rôle performatif du livre-territoire dans la transmission de récits républicains fédérateurs. À travers l'étude de *La France de Raymond Depardon*, ce texte questionne la façon dont cet ouvrage fonctionne comme un « *laboratoire de la tradition* »⁷ et « *contribue à faire de la République plus qu'un régime, [...] un système, une culture* »⁸.

UN ALBUM-MONUMENT

En 2017, dans un article intitulé *Du dépaysement au « dépaysement »*, Julie Noirot décrit le livre photographique *La France de Raymond Depardon* comme « *un album-monument* »⁹. Cette affirmation polysémique contribue à qualifier ce type d'objet et lui concède une autorité servant les objectifs visés par un tel projet. En effet, cette appellation évoque plusieurs dimensions et souligne divers processus de légitimation. Julie Noirot fait référence à la fois à l'ambition du

⁷ NORA Pierre, « De la République à la Nation », in NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, puis réédités, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997, p. 18.

⁸ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. I, p. 560.

⁹ ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre (éd.), *La France en albums...*, p. 293.

projet, à la forme physique du livre, à son contenu ainsi qu'à la place de cette œuvre au sein du corpus de Depardon, de l'histoire de la photographie et de l'histoire contemporaine française.

Le défi initial lancé par Depardon en 2004 consiste à portraiturer la France : seul. Âgé de soixante-deux ans, le photographe et cinéaste de renommée internationale arpente pendant cinq ans le pays à bord d'une camionnette, allant du nord au sud et d'est en ouest, pour capturer l'ensemble du territoire métropolitain. Son parcours a été ponctué par des présentations de son travail, parrainées par les régions, puis s'est achevé par une exposition finale à la Bibliothèque nationale de France à Paris ainsi que par une publication substantielle de ses photographies en 2010. Le livre n'est pas un catalogue d'exposition, mais une œuvre qui pérennise le projet entier¹⁰. L'édition originale est présentée sous coffret. L'ouvrage de format rectangulaire et horizontal (27 x 30 cm) revêt une couverture monochrome bleu de France. Le titre est inscrit en majuscules et en caractères linéaux, en trois lignes, formant un rectangle central, semblable à une plaque commémorative. Le papier brillant et la grande qualité d'impression des photographies rendent un aspect précieux et influencent le prix de l'objet, son public cible ainsi que son statut de livre d'art. Dans leurs discussions sur la matérialité de l'image photographique, Elizabeth Edwards et Janice Hart rappellent que chaque médium présentant des photographies répond à des fonctions spécifiques, dictées par les usages sociaux, et qui modèlent les attentes du spectateur¹¹. Les qualités physiques du livre offrent déjà un cadre déterminant pour l'interprétation des photographies et leur confèrent un statut. Avant même de découvrir le contenu, de multiples indices sur la couverture contribuent à asseoir la légitimité de l'album et à renforcer la crédibilité des récits visuels qu'il introduit.

La France de Raymond Depardon présente deux cent quatre-vingts images vues à la chambre photographique 20 x 24 en couleur.

¹⁰ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon*, Paris : Seuil, 2010. Cet ouvrage accompagne l'exposition du même titre à la Bibliothèque nationale de France, Grande Galerie, 30 septembre 2010–9 janvier 2011.

¹¹ EDWARDS Elizabeth, HART Janice (éd.), *Photographs Objects Histories : On the Materiality of Images*, Londres : Routledge, 2004.

Les impressions de multitude et d'abondance sont renforcées par la mise en page qui joue sur des motifs récurrents : panneaux de signalisation, statues commémoratives, mais aussi les nombreux magasins (kiosques à journaux, boulangeries, coiffeurs, boucheries) qui se trouvent supposément dans tous les villages de France. Les noms de lieux : place de la République, cinéma Eden, se répètent également et se font écho à quelque cinquantaine de pages de distance. Le voyage du lecteur commence et se termine sur une plage. Malgré le nombre de destinations traversées, la forme crée une cohérence. Raymond Depardon joue sur le déjà-vu. Par la répétition de motifs, il compose une iconographie propre, soulignant ce qu'il nomme « *une vaste série de concordances et d'échos* »¹². Ces éléments créent une continuité, un ensemble, qui constituerait la France.

La désignation de Julie Noirot – album-monument – réfère également au contenu des images. Les photographies représentent majoritairement des bâtiments, des espaces extérieurs vides et en périphérie. Raymond Depardon capture la France périurbaine, celle des sous-préfectures¹³, qu'il estime peu mise en valeur. Il évite les centres urbains, mais aussi les zones touristiques, et les habitants sont quasiment absents de ces images. En plus des nombreux bâtiments photographiés, l'artiste représente des objets patrimoniaux (fig. 2) tels que les statues de la Liberté en Alsace, les sculptures de soldat inconnu et autres monuments aux morts, dont il a d'ailleurs tiré une exposition thématique, intitulée *Présence d'une génération perdue*, présentée dans le cadre des Rencontres de la photographie d'Arles en 2014¹⁴.

Le livre est imaginé comme un témoignage pour la postérité. L'album-monument prend ainsi également le sens d'artefact culturel introduit par Aloïs Riegel¹⁵. Il représente un point de vue sur la France à un moment historique donné. En ce sens, il a un

¹² DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

¹³ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

¹⁴ DENOYELLE Françoise, *Arles, les Rencontres de la photographie, une histoire française*, Arles : Les Rencontres d'Arles & Art Book Magazine, 2019, p. 192.

¹⁵ RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris : Seuil (1903), 1984.



Figure 2. *La France de Raymond Depardon*, 2012 © Point 2 et Raymond Depardon/Magnum Photos

but de commémoration. L'album par sa forme, son coffret, sa qualité d'impression, est conçu pour durer, mais c'est le spectateur contemporain qui réattribue constamment de la valeur à l'objet. Finalement, le commentaire de Julie Noirot fonctionne de manière symbolique comme un éloge à une réalisation majeure, un point culminant dans la carrière de l'artiste par rapport au reste de sa production, mais également aux travaux de ses collègues contemporains. *La France de Raymond Depardon* deviendrait alors un monument de la photographie française contemporaine. Quels sont les enjeux d'une telle mise en valeur ?

UNE DÉMARCHE FOLLE ET PERSONNELLE

Tout au long de la carrière de Depardon, la notion d'auto-exposition est prédominante, d'abord physique en tant que reporter de guerre, puis métaphorique dans sa démarche artistique

introspective. Dès 1979, il innove en publiant *Notes*, un reportage photo journalistique sur la guerre civile au Liban. Les textes qu'il rédige pour accompagner ses images offrent peu de détails sur le conflit, mais relatent son expérience intime de l'événement. Il poursuit cette recherche autobiographique avec sa contribution à *Paysages Photographies* (1989)¹⁶, puis avec le livre *La Ferme du Garet* (1995)¹⁷, qui ont tous deux pour sujet l'exploitation agricole de ses parents. En 2000, il développe encore ses réflexions sur ses trajectoires intérieures et extérieures avec l'essai photographique : *Errance*¹⁸. Le thème du soi est ainsi emblématique et récurrent dans le travail du photographe. Dans *La France*, la nature du projet exige une implication profonde de l'artiste. Le titre, la France de et non *par* Depardon, induit une relation personnelle, possessive et potentiellement émotionnelle à son pays. Il annonce qu'il met en scène son regard. L'unicité de sa vision est louée. Son autorité et sa légitimité à entreprendre une telle mission ne sont pas mises en doute, comme en témoigne la quatrième de couverture, qui décrit simplement : « *cinq ans d'une folle aventure : 300 photographies pour une France revisitée* »¹⁹. La combinaison de sa longue et aventureuse carrière avec le grand nombre de photographies lui permet de produire un autre discours sur la France.

L'introduction est biographique. Depardon explique l'élaboration du projet. Il raconte par exemple l'influence de sa femme et collaboratrice, Claudine Nougaret, quant au choix d'utiliser la couleur. Il écrit : « *Claudine avait raison : depuis le début elle disait que pour ne pas être passéiste ce travail devait se faire en couleur* »²⁰. Le livre lui est dédié. Néanmoins, la suite de l'introduction souligne que *La France* est un projet indépendant et solitaire. Depardon exprime l'audace de son initiative en mettant en évidence

¹⁶ HERS François, Lатарjet Bernard (éd.), *Paysages Photographies. En France, les années quatre-vingt, Mission photographique de la DATAR*, Paris : Hazan, 1989.

¹⁷ DEPARDON Raymond, *La Ferme du Garet*, Arles : Actes Sud France, 1995.

¹⁸ DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris : Seuil, 2000.

¹⁹ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

²⁰ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

« *sa démarche folle et personnelle* »²¹. Il mentionne notamment les longues heures de travail sur la route et dévoile l'intérieur de son van, où il a installé une couchette. Pourtant, il n'est pas seul dans ce processus puisqu'il ne développe pas ses images. Il commente qu'il a « *engagé une assistante en contrat de qualification qui, tout en continuant ses études, venait développer [ses] films* »²². Le photographe ne donne pas son nom dans le texte et précise qu'elle est encore une étudiante. Cette injonction participe à définir son œuvre comme singulière et solitaire.

En outre, bien que l'ouvrage prenne place dans une tradition française d'albums photographiques sur le territoire, Depardon n'évoque pas cette dimension. Dans son récit biographique, il mentionne la *Mission photographique* de la DATAR à laquelle il a participé dans les années 1980 ainsi qu'un reportage sur la Corse pour les Archives régionales en 1997. Il cite *La France de profil* de Paul Strand et Claude Roy (1952) et le travail de Walker Evans comme inspirations visuelles. En présentant un parallèle entre une de ses images d'un garage et celle de Walker Evans, il expose ses modèles formels et guide le lecteur vers des filiations spécifiques. Depardon se présente ainsi comme un héritier de la photographie documentaire américaine. D'ailleurs, ses compositions entrent en opposition avec deux grands mouvements de la photographie française d'après-guerre : l'école dite de Cartier-Bresson de l'image à la sauvette et la photographie humaniste²³. En effet, le volume de la chambre photographique, la stabilité et le temps de pose nécessaires à la prise de vue rendent impossible une capture rapide, volée. Aussi, Depardon choisit de représenter principalement des lieux vides contrastant avec les scènes de vie quotidiennes humanistes.

²¹ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

²² DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

²³ Sur le courant nommé « photographie humaniste », voir BEAUMONT-MAILLET Laure, DENOYELLE Françoise, VERSAVEL Dominique (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006.

Finalement, si le projet est décrit comme une initiative indépendante, il reste à moitié financé par l'État français, par le ministère de la Culture, à hauteur de 200 000 euros²⁴. De plus, une importante institution parisienne a crédité le travail de Depardon à la fin de sa tournée, en lui offrant une consécration culturelle. Ainsi, dans le texte introductif, l'artiste insiste sur l'originalité de sa démarche et la subjectivité de ces choix. Ceux-ci sont partiels et empreints d'implication politique.

CARTE ET CALENDRIER

Depardon choisit d'omettre une partie du pays de sa France. Olivier Mongin commente sa représentation du territoire, en notant que « *ces lieux vides sont autant de "nulle part"* »²⁵. Ils ne sont pas des « partout » pour autant. Par exemple, le photographe ne représente pas les villes. Depardon n'inclut pas non plus la Corse ou les départements et territoires d'outre-mer dans sa vision du pays, sans spécifier pourquoi il se concentre sur l'Hexagone. Dans l'introduction, il déclare qu'il prend « *le risque de déplaire à ceux qui ne reconnaîtront pas leur France* »²⁶. Toutefois, le livre ne semble pas s'adresser à ces personnes. De fait, un Corse ou un Créole ne reconnaîtra pas sa France.

Lorsque Bruno Racine, président de la Bibliothèque nationale, écrit dans la préface que « *la géographie de Depardon est unique* »²⁷, il salue probablement son itinéraire imprévisible et intuitif dans un périmètre donné. Pourtant, le parcours de Depardon réaffirme les frontières administratives nationales et régionales. Edward Welch remarque que le choix de son voyage appuie les idéologies spatiales en jeu dans la nation française, en commençant par les provinces pour terminer avec une exposition finale

²⁴ WELCH Edward, « Portrait of a Nation: Depardon, France, Photography », in *Journal of Romance Studies*, vol. 8, n° 1, 2008, p. 19.

²⁵ MONGIN Olivier, « La France dans l'œil de Raymond Depardon », in *Esprit*, vol. 369, n° 11, 2010, p. 57.

²⁶ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

²⁷ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

uniquement visible dans la capitale²⁸. Celle-ci s'ouvrirait d'ailleurs sur une immense carte de la France. Dans l'ouvrage également, la carte administrative est présente par les légendes. À la fin du livre chaque photographie est répertoriée par le nom du lieu où elle a été prise, suivi du département (fig. 1). Le photographe montre ainsi qu'il a couvert la majeure partie du territoire. Par conséquent, il révèle également que certaines régions sont plus représentées que d'autres (par exemple le Pas-de-Calais). En ordonnant ses légendes selon la carte des départements, le photographe ramène le cadre. Il marque le lien entre son travail et la régulation spatiale de l'État.

Cependant, ces informations sont situées à la fin de l'ouvrage. Depardon commence par désorienter son lectorat en présentant un grand nombre de vues du pays sans détailler où il les a prises. Dans le texte accompagnant la seconde édition de *La France*, Michel Lussault décrit les clichés comme des « *images qui montrent sans jamais rien situer* »²⁹. Le pays est alors globalement considéré comme une entité du nord au sud. Chaque endroit (à l'intérieur de la France hexagonale) semble être sur un pied d'égalité visuel. La France est représentée comme un tout, bien que le photographe n'en couvre que certains aspects dans un cadre spatial défini.

La temporalité induite par Depardon est également constante tout au long du livre. Toutes les photographies semblent avoir été prises à la mi-saison avec une météo peu variable (par exemple il n'y a pas de paysage enneigé). Les références temporelles sont rares (calendrier, horloges, etc.). Les seuls indices potentiels sont les films à l'affiche au cinéma. Ari Blatt affirme que *La France* « *offre une vision progressive d'une nation consciente de son passé* »³⁰.

²⁸ WELCH Edward, «Portrait of a Nation: Depardon, France, Photography»..., p. 27

²⁹ LUSSAULT Michel, in DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon*..., p. 83.

³⁰ BLATT Ari, «Détours en France: on the road with Jean-Christophe Bailly and Raymond Depardon», in *Contemporary French Civilization*, vol. 39, n° 2, 2014, p. 161: «[...] offers a progressive view of a nation that is cognizant of its past [...]» [traduction de l'auteure].

Le choix de la chambre photographique marque déjà cette relation entre le passé et le présent puisqu'il s'agit d'un appareil ancien, mais avec un traitement couleur des images.

Depardon valorise la tradition et le passé historique ainsi que leurs places dans la France contemporaine. Comme souligné précédemment, il capture de nombreux monuments patrimoniaux, tels que les bas-reliefs sur les bâtiments officiels, les crucifix, les statues, etc. En outre, le bleu de France, la couleur royale, est la teinte dominante de l'ouvrage. Elle couvre entièrement l'album et se trouve surreprésentée sur les photographies, étant choisie pour les enseignes de la police, des supermarchés (Carrefour, Gémo, Leclerc), des bureaux de poste, des kiosques à journaux, des plaquettes de noms de rue, etc. La plupart de ces usages découlent de sa fonction de couleur nationale. Le passé, présenté par Depardon, s'inscrit dans la vie quotidienne de la France contemporaine. Par exemple, il photographie plusieurs vitrines de magasins à l'ancienne, tels qu'un garage, un glacier ou une quincaillerie, avec une esthétique rappelant les années 1940. Il souligne l'artisanat du pays mais inclut le plus souvent l'employé du magasin dans le cadre, montrant ainsi le pays au travail, évoluant au présent.

Pourtant, Depardon n'évoque pas les réalités contemporaines. Les photographies de *La France* ont été prises entre la fin du mandat présidentiel de Jacques Chirac et au début de celui de Nicolas Sarkozy, à une époque où le pays faisait face à de profondes disparités sociales et à des violences internes, notamment produites par la marginalisation spatiale. En effet, un an après le début du projet, de puissantes émeutes éclatent à Clichy-sous-Bois, à Montfermeil, puis dans de nombreuses communes françaises. Bien qu'il montre la périphérie, Depardon ne représente pas les banlieues. Les photographies n'illustrent pas les déséquilibres sociaux, économiques et culturels entre les différentes régions et zones urbaines. Au contraire, l'artiste choisit de donner à voir un pays égal, constant. Les points de vue frontaux, les lumières diffuses et une prédilection pour les bâtiments colorés polissent les images et offrent une vision nette et lisse de la nation, indemne des problèmes contemporains. Le pays est présenté comme multiple

mais uni. Depardon note avec humour que le géranium est transversal à l'ensemble du pays³¹. Les similitudes sont mises en avant pour créer un sentiment de cohérence nationale et d'appartenance puisqu'il souhaite « *créer une unité : celle de notre histoire quotidienne commune* »³².

APRÈS LA FRANCE

En 2012, la seconde édition de *La France de Raymond Depardon* est publiée aux éditions Point 2 au format micropoche (8 x 12 cm). Cent vingt et une vues inédites sont agrémentées de textes du géographe Michel Lussault. Le rythme est entièrement repensé pour créer un nouvel objet. L'objectif est de rendre l'ouvrage plus maniable. Le format du livre influence la réception des images, en affectant le corps et son mouvement. L'édition micropoche fournit alors une autre expérience physique supposée proposer une alternative à la lecture numérique. Depardon déclare qu'il s'agit d'un « *livre qui va inciter les gens à prendre la route* »³³. Il est quatre fois moins cher que l'original. La deuxième version offre une perspective différente sur le même objet, permettant ainsi au lecteur de consommer à nouveau les mêmes images.

La seconde édition n'est pas le seul exemple de remaniement, de réinterprétation ou de réponse à *La France de Raymond Depardon* par son auteur ou par des tiers. La même année que la version micropoche, le photographe sort *Repérages* aux éditions du Seuil³⁴. Le livre, divisé en deux parties, se présente comme un mode d'emploi pour entreprendre ce type de mission photographique. La première

³¹ Communiqué de presse de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, 2010, disponible à l'adresse url : <https://www.bnf.fr/fr/espace-presse>, consulté en ligne le 9 février 2017.

³² DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

³³ NOIROT Julie, « Du dépaysement au dépayagement. *La France de Raymond Depardon* et *Impressions de France* d'Alain Bublex », in ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre (éd.), *La France en albums...*, p. 296.

³⁴ DEPARDON Raymond, *Repérages*, Paris : Seuil, 2012.

section comporte des annotations manuscrites de l'auteur qui distribue des conseils sur des choix techniques (films, appareils) et méthodologiques (se munir de cartes postales) pour amorcer un tel projet. La seconde partie déploie septante-deux vues préliminaires, en noir et blanc de *La France*. Certains clichés figurent en couleur dans l'album de 2010 tandis que d'autres sont inédits et contrastent avec le rendu final, telle qu'une vue du Mont-Saint-Michel. Également en 2012, Depardon insère des images de *La France* et se filme en train de travailler dans son documentaire rétrospectif, *Journal de France*. En 2017, une troisième version remaniée de l'album original voit le jour sous le titre: *Habiter la France de Depardon*. À nouveau préfacé par Michel Lussault, l'ouvrage regroupe deux cents photographies du projet initial dans un tierce format (12 x 16 cm).

De plus, en 2010, en parallèle à l'exposition de *La France* à la Bibliothèque nationale, les travaux de quatorze photographes³⁵ émergents sont montrés sous le titre F14 (France 14) et réunis dans une publication introduite par les textes d'Anne Biroleau. Ces recherches fonctionnent comme un contre-pied complémentaire au point de vue unitaire de Depardon sur la nation. L'artiste est cependant à l'origine du projet et a sélectionné les contributeurs. Il est cité dans la préface: «[...] *je tenais à cette confrontation entre générations, la mienne et la nouvelle. Ces jeunes photographes ont la chance de nous voir vivants. Ils peuvent nous dire bonjour et bravo mais ils doivent très vite nous adresser un bras d'honneur et ne pas être trop révérencieux*»³⁶. Ainsi, il donne le cadre et oriente la réponse à son propre travail. D'autres artistes contemporains ont cependant réagi de manière critique et indépendante à la démarche de Depardon, notamment Alain Bublex, Caroline Delieutraz³⁷ ou les membres du collectif de *France[s] territoire liquide*.

³⁵ Marion Poussier, Malik Nejmi, Gilles Leimdorfer, Stéphane Lagoutte, Olivier Jobard, Laurent Guéneau, Franck Gérard, Raphaël Dallaporta, Olivier Culmann, Gilles Coulon, Cyrus Cornut, Julien Chapsal, Philippe Chancel et Jean-Christophe Béchet.

³⁶ BIROLEAU Anne (éd.), *F₁₄*, Paris: Transphotographic press, 2010, s.p.

³⁷ Voir NOIROT Julie, «Du dépaysement au dépaysagement...», p. 299.

Par conséquent, les photographies de *La France* ont été largement diffusées. Par la répétition, des motifs, des images mais également de certains schémas narratifs, Depardon consolide le récit d'une nation unifiée, forte de sa tradition. Les images présentent de façon littérale la République dans son sens initial de chose publique (*res publica*) d'espace public, commun à tous. Sa France délimite « *notre histoire quotidienne commune* »³⁸. Depardon propose un album photographique dans lequel le citoyen, un certain type de citoyen, peut se projeter et se rêver à nouveau dans les mêmes images de la France.

³⁸ DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon...*

BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre (éd.), *La France en albums (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris : Hermann, 2017.
- BEAUMONT-MAILLET Laure, DENOYELLE Françoise, VERSAVEL Dominique (éd.), *La photographie humaniste, 1945-1968*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006.
- BIROLEAU Anne (éd.), *F₁₄*, Paris : Transphotographic press, 2010.
- BLATT Ari, «Détours en France: on the road with Jean-Christophe Bailly and Raymond Depardon», in *Contemporary French Civilization*, vol. 39, n° 2, 2014, p. 161-174.
- CARTIER-BRESSON Henri, NOURISSIER François, *Vive la France*, Paris & Zurich : Sélection du Reader's Digest, 1970.
- DE MONDENARD Anne, «La Mission héliographique: mythe et histoire», in *Études photographiques*, n° 2, 1997, p. 1-13.
- DENOYELLE Françoise, *Arles, les Rencontres de la photographie, une histoire française*, Arles : Les Rencontres d'Arles & Art Book Magazine, 2019.
- DEPARDON Raymond, *Notes*, Orbey : Arfuyen X, 1979.
- DEPARDON Raymond, *La Ferme du Garet*, Arles : Actes Sud France, 1995.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris : Seuil, 2000.
- DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon*, Paris : Seuil, 2010.
- DEPARDON Raymond, *La France de Raymond Depardon*, Paris : Point 2, 2012.
- DEPARDON Raymond, *Repérages*, Paris : Seuil, 2012.
- DEPARDON Raymond, NOUGARET Claudine, *Journal de France*, Zurich : Frenetic Films, DVD, 100 min, 2012.
- EDWARDS Elizabeth, HART Janice (éd.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres : Routledge, 2004.

- HERS François, LATARJET Bernard (éd.), *Paysages Photographies. En France, les années quatre-vingt, Mission photographique de la DATAR*, Paris : Hazan, 1989.
- KOLLAR François, *La France travaille, regard sur les années trente*, Paris : Bibliothèque de Forney & Mairie de Paris, 1985.
- La France de Raymond Depardon*, Communiqué de presse, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2010, disponible à l'adresse url : <https://www.bnf.fr/fr/espace-presse>.
- LUSSAULT Michel (éd.), *Habiter la France de Depardon*, Paris : Points, 2017.
- MONGIN Olivier, « La France dans l'œil de Raymond Depardon », in *Esprit*, vol. 369, n° 11, 2010, p. 55-62.
- NOIROT Julie, « Du dépaysement au dépayagement. *La France de Raymond Depardon et Impressions de France* d'Alain Bublex », in ANTOINE Philippe, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre (éd.), *La France en albums (xix^e-xx^e siècles)*, Paris : Hermann, 2017, p. 293-306.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, puis réédités, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris : Seuil (1903), 1984.
- STRAND Paul, ROY Claude, *La France de profil*, Lausanne : La Guilde du livre, 1952.
- WELCH Edward, « Portrait of a Nation : Depardon, France, Photography », in *Journal of Romance Studies*, vol. 8, n° 1, 2008, p. 19-30.

**LIEUX DE MÉMOIRE ET PHOTOGRAPHIE
AMATEUR : LES SITES ARCHÉOLOGIQUES
RÉVÉLATEURS D'ÉMOTIONS PATRIMONIALES**

Résumé : À partir des photographies et récits vernaculaires collectés pour l'exposition *Émotions patrimoniales* (Laténium, parc et musée d'archéologie de Neuchâtel), ce texte aborde le rôle de la photographie amateur dans la constitution et l'articulation des mémoires individuelles et collectives dans le cas particulier d'expériences liées au patrimoine archéologique suisse. Ces images révèlent des instantanés de vie, souvent communs, parfois intimes, et fonctionnent comme un médium créateur de mémoires et d'émotions. Cet article propose une analyse de quelques-uns des clichés et récits présentés, lieux de mémoire qui donnent à voir diverses formes d'attachement personnel au paysage patrimonial.

Summary : Based on the photographs and vernacular narratives collected for the exhibition *Émotions patrimoniales* (Laténium, parc et musée d'archéologie de Neuchâtel), this text discusses the role of amateur photography in the constitution and articulation of individual and collective memories in the particular case of experiences related to Switzerland's archaeological heritage. These images reveal snapshots of life, often common, sometimes intimate, and, as a medium, create memories and emotions. This article proposes an analysis of some of the pictures and narratives presented, as *lieux de mémoire* showing various forms of personal attachment to the cultural heritage landscape.

«*Le passage à la mémoire est marqué par une vogue pour le collectif et la matérialisation de l'histoire sous des formes décentralisées.*»

Karen Cross¹

La photographie vernaculaire constitue une archive particulièrement riche de notre vie intime et quotidienne. Nous possédons tous de telles images, qu'elles soient gardées dans des boîtes, des albums ou qu'elles soient montrées dans notre espace de vie. Ces témoins de moments importants ou banals, nous avons décidé de les faire perdurer au moment de prendre le cliché. Au-delà de l'attachement émotionnel à ces objets souvenirs, de tels documents révèlent nos pratiques, intimes et collectives, et les relations que nous entretenons avec certains lieux. Ils racontent, en creux, des histoires qui ne sont pas celles relatées par les sciences historiques.

C'est précisément dans l'optique de mettre en évidence ces mémoires qu'une équipe de l'Institut d'archéologie de l'Université de Neuchâtel en Suisse, en partenariat avec le Laténium, parc et musée d'archéologie de Neuchâtel, a décidé de lancer une collecte de photographies vernaculaires et des récits les accompagnant, afin de les exposer². Les images recherchées devaient représenter des

¹ CROSS Karen, PECK Julia, «Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory», in *Photographies*, vol. 3, n° 2, 2010, p. 127-138, ici p. 131.

² Cette démarche s'inscrit dans le projet de communication scientifique AGORA, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) intitulé *Émotions patrimoniales: l'archéologie suisse dans la mémoire visuelle collective* (voir site Internet: <https://www.unine.ch/ia/de/home/projets-de-recherche/emotions-patrimoniales.html>), mené en partenariat par l'Institut d'archéologie de l'Université de Neuchâtel et le Laténium, parc et musée d'archéologie de Neuchâtel. Ce projet, dirigé par Marc-Antoine Kaeser, coordonné par Géraldine Delley, et auquel l'auteure a participé en tant que collaboratrice scientifique, visait à apporter une réponse constructive à un problème identifié par la recherche interdisciplinaire sur *l'Histoire des fouilles archéologiques autoroutières en Suisse (1958-2010)*. Cette recherche, soutenue par le FNS et conduite à l'Université de Neuchâtel, établit un premier bilan des mutations récentes de la discipline archéologique. L'avènement de l'archéologie dite «préventive», engendrant des changements tant sur

personnes posant devant du « patrimoine archéologique et historique suisse ». Les quelque quatre cent quinze clichés retenus³ pour l'exposition *Émotions patrimoniales*⁴, ainsi que les récits associés⁵, ont été collectés auprès d'une centaine de participants. Ces documents témoignent de la richesse des formes d'appropriation des vestiges matériels du passé, ainsi que des souvenirs associés aux images et aux lieux. En démontrant la généralité de ces pratiques photographiques, ils contribuent à rendre conscient notre attachement au paysage patrimonial.

le plan institutionnel que technique, méthodologique et épistémologique dans la pratique de l'archéologie, a contribué à creuser un fossé entre la société civile et les institutions chargées de la protection du patrimoine. Le projet AGORA avait pour objectif de rétablir le dialogue avec la société civile par la création d'une exposition visant à démontrer les formes d'attachement vernaculaire au patrimoine à travers la photographie amateur, ainsi que par un programme de médiation encourageant la participation des publics. Le titre du projet fait référence à la notion d'émotions patrimoniales, développée par l'ethnologue Daniel Fabre dans l'ouvrage collectif du même nom. Voir FABRE Daniel (éd.), *Émotions patrimoniales*, Paris : MSH (coll. « Ethnologie de la France », cahier n° 27), 2013.

³ La collecte « Montre-moi ton patrimoine », conduite entre mai et octobre 2018, a permis de réunir plus de six cents photographies, prises entre 1886 et 2018 à travers toute la Suisse. Elle a été complétée par certains fonds d'archives provenant des institutions liées aux sites archéologiques de Augst (BL), Martigny (VS), Avenches (VD), du Département audiovisuel (DAV) de La Chaux-de-Fonds (NE), du Musée national suisse (ZH) et du Laténium (NE), ainsi que par une collecte menée dans une classe de l'école primaire de Marin (NE) et auprès de sept habitantes d'une institution pour personnes âgées à Neuchâtel.

⁴ L'exposition temporaire *Émotions patrimoniales*, dont Géraldine Delley était commissaire, visait, entre autres, à illustrer les fruits de la collecte. Elle s'est tenue au Laténium entre le 18 mai 2019 et le 5 janvier 2020. Le catalogue d'exposition peut être consulté sur le site web du Laténium, disponible à l'adresse url : <https://latenium.ch/presse-et-archives/archives-dexpositions/emotions-patrimoniales/>. La presque totalité des photographies collectées a également été mise en ligne sur la plateforme participative notreHistoire.ch.

⁵ Les récits nous ont été transmis par écrit lors de l'envoi des photographies. Dans un second temps, nous avons conduit des entretiens avec plusieurs donateurs, dont des extraits étaient à écouter dans l'exposition. Ces récits sont désormais également consultables dans le catalogue numérique de l'exposition (voir note 4).

MÉMOIRES INTIMES EXPOSÉES

Les documents collectés se sont révélés être de riches matériaux pour aborder la diversité des pratiques sociales, mémorielles et photographiques vécues autour des sites patrimoniaux suisses. Pour les besoins de l'exposition, un répertoire d'ambiances mémorielles et émotionnelles a été élaboré à partir de ces documents, mettant en évidence trois formes d'interaction principales avec le patrimoine.

La majorité des clichés représentaient des visites de sites patrimoniaux effectuées en famille ou avec des amis dans un contexte de loisir et d'éducation, lors de fins de semaine ou de vacances. Les images révèlent l'importance de ces visites dans la création et le maintien du lien social familial et amical. Certains récits soulignent le potentiel narratif et imaginatif des sites archéologiques, notamment pour les enfants qui y trouvent un terrain de jeu particulièrement propice aux aventures et à la création de mondes imaginaires (fig. 1 et 2).

Un second groupe de photographies témoigne de visites effectuées dans un contexte visant à cultiver une sociabilité choisie, que ce soit dans le cadre de la vie associative, liée au partage de mêmes intérêts (culture, sport, patrimoine, scoutisme, etc.), ou avec des groupes dont la formation est imposée, par exemple lors des sorties scolaires, entre collègues ou au service militaire⁶ (fig. 3). Les lieux patrimoniaux sont également fréquemment le théâtre d'événements de grande importance pour un groupe donné, tels que les baptêmes, mariages, célébrations officielles, fêtes liées au calendrier, essentiellement parce qu'ils permettent d'inscrire ces événements ponctuels dans le temps long de l'histoire et dans une géographie choisie.

Enfin, les sites patrimoniaux font l'objet d'appropriations ludiques, sportives ou introspectives, comme en témoignent les photographies de cours de yoga (fig. 4) et de combats de vaches

⁶ Ces catégories ont été mises en évidence par l'équipe du projet et affinées par Géraldine Delley. Communication personnelle à l'auteure, décembre 2018.

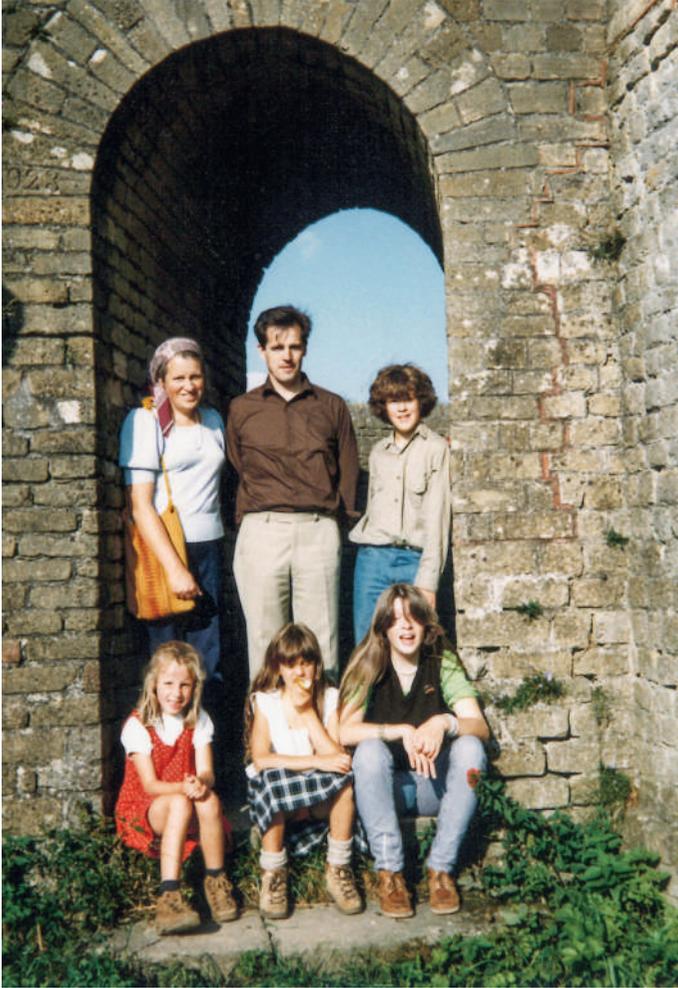


Figure 1. Sortie en famille au Théâtre romain d'Avenches (VD),
années 1970. Collection particulière



Figure 2. Jeux au château de Valangin (NE), entre 1959 et 1962.
Collection particulière



Figure 3. Archéologues du «Groupe Auroch» devant le menhir de Vauroux à Bevaix (NE), 1935. Collection particulière



Figure 4. Cours de yoga à l'amphithéâtre de Martigny (VS), 2017. Collection particulière

Reines dans les arènes romaines de Martigny ou encore de reconstitutions historiques. Quelques images révèlent les relations intimes que certains participants entretiennent avec les vestiges, en particulier les menhirs (fig. 7).

LES RÉCITS

Les récits transmis par écrit et les entretiens menés avec les participants en automne 2018 ont permis d’appréhender plus en détail les liens entre les photographies, le patrimoine représenté et les souvenirs. Ces témoignages illustrent une diversité de formes d’attachement au lieu patrimonial mais aussi, voire surtout, à la photographie elle-même.

Il est surprenant de se rendre compte que, fréquemment, rien ou presque n’est dit sur le vestige ou le lieu photographié mais tout est raconté sur la journée, les protagonistes, ce que l’on a vécu ensemble, la prise de la photographie. Il s’agit d’histoires qui relatent des faits ordinaires et cela, bien que la visite d’un site soit souvent considérée comme un moment particulier.

Face à la photographie d’un pique-nique printanier sur la route romaine de la Gorge de Covatannaz (VD), se plongeant dans leurs souvenirs de l’année 1966, deux personnes racontent (fig. 5) :

– « *On s’est arrêtés exprès là sur la route romaine pour faire le pique-nique, là sur la route romaine. Chaque année on faisait un petit voyage à Pentecôte, on profitait de ces deux-trois jours. [...] On faisait toujours des sorties ensemble. Feu mon père on le prenait avec dans toutes les vacances, il était toujours avec nous. C’était bien.* »

– « *C’est moi qui ai fait la photo. Avec mon beau-père qui adorait toujours la famille, ensemble, il était heureux, avec nous, il était toujours avec nous.* »

– « *Il était bien, t’es d’accord le grand-père ?* »

– « *Oui, il était magnifique.* »



Figure 5. Pique-nique printanier sur la route romaine de la Gorge de Covatannaz (VD), 1966. Collection particulière

Un autre participant témoigne de ses préoccupations enfantines (fig. 6):

«Donc là, on est dans le musée d'Avenches. Il faisait grand soleil ce jour-là, c'était probablement un mercredi après-midi, je suis un petit garçon de huit ans avec l'envie d'être photographié avec ma maman. Le gardien très gentiment me prête sa casquette, ce que je trouvais vraiment un luxe incroyable et c'est l'origine de cette photo. J'ai déjà fait remarquer que j'avais des baskets et que c'était un événement important dans ma vie parce que j'avais l'habitude d'avoir ce qu'on appelait des "molières", c'est-à-dire des souliers bas, avec des semelles en cuir qui glissaient. Et voilà que tout d'un coup j'avais une adhérence extraordinaire sur le goudron, qui était une chose nouvelle, les routes étaient nouvellement goudronnées et que je pouvais tourner à droite, à gauche, aller tout droit, et faire des virages serrés comme je voulais en courant et que c'était un miracle extraordinaire.»



Figure 6. Mère et fils au Musée romain d'Avenches (VD), 1953.
Collection particulière

Dans le premier témoignage, le couple de donateurs fait référence au site qui représente effectivement le but de la promenade, mais ce sont surtout les histoires liées à la vie de famille qui ressortent de leur échange. Le second révèle des souvenirs d'enfance qui ne font pas spécifiquement référence au caractère patrimonial du musée ou de l'amphithéâtre d'Avenches. L'absence de liens explicites établis entre les vestiges et les récits indique qu'ils sont le support de pratiques sociales, immatérielles et impermanentes, totalement intégrées à l'expérience qu'on en fait. La valeur et l'existence sociale de ces vestiges ne semblent pas être, pour les donateurs, uniquement conditionnées par leur ancienneté, leur rareté, ou encore par le fait qu'elles incarnent des rhétoriques identitaires. À l'encontre de tels arguments, généralement mobilisés par les professionnels du patrimoine dans la définition du degré de patrimonialité d'un vestige, les récits vernaculaires indiquent plutôt que l'attachement à ces lieux provient des expériences intimes qu'on y vit. Ces émotions patrimoniales sont ensuite assimilées, consignées, puis contées et transmises grâce au support des images.

Toutefois, dans certains cas, c'est bien ce qu'on pourrait qualifier «d'essence patrimoniale» qui stimule les prises de vues. Il en est ainsi pour une dame qui confie sa passion pour les menhirs. Elle part à leur recherche, les photographie et y emmène ses amis pour les immortaliser devant ces pierres dressées. Son témoignage révèle un attachement fort à ces vestiges qu'elle souhaite transmettre (fig. 7) :

«Comme toute ma famille maternelle est en France, j'ai quelques amis français, donc, quand ils viennent je les emmène voir les menhirs pour leur montrer qu'il n'y a pas que la Bretagne. C'est presque automatique. Je les emmène là où il y a les vestiges préhistoriques. Quand je me suis réinstallée en Suisse il y a vingt ans, après ma carrière en France, comme je m'intéresse beaucoup à la préhistoire, j'ai cherché dans les guides, sur les plans, les lieux intéressants. D'ailleurs, je les ai fait connaître à plein de Suisses. Moi, à chaque fois, ça m'évoque mon intérêt, ma passion, pour tout ce qui est préceltique, j'ai fait toute la France, dans le Massif central, les Pyrénées, il y en a aussi, il y en a partout! Et ça me



Figure 7. Visites des menhirs de Clendy (VD), en 2000. Collection particulière

passionne à chaque fois de les trouver. Donc, je ne sais pas, c'est la suite logique de ma quête de l'ancien. [...]. Je sais que certains étaient contents de s'adosser à cette pierre, qui doit être chargée, en tout cas en âge et en expérience. Donc la photo s'imposait, s'imposait d'office. C'est drôle.»

Enfin, certains témoignages rendent particulièrement évident le fait que, plus que les sites, c'est la photographie qui fait lieu de mémoire. Dans le récit suivant, une donatrice livre par écrit un moment marquant de sa vie, dont le souvenir est déclenché par la vision d'un cliché sur lequel pose toute sa famille, près de Cudrefin, une commune du canton de Vaud (fig. 8):

«La photo a été prise par mon jeune frère. C'est la fin de l'été 1963 et aussi la première fois que nous retournons en famille sur la plage de Cudrefin depuis le décès accidentel de mon frère aîné un an et demi plus tôt. Cette plage était notre plage. Celle-là même où ma mère venait déjà de Neuchâtel, accompagnée de ses parents, son frère, ses oncles et ses tantes.



Figure 8. Sortie en famille vers Cudrefin (VD), lors de l'été 1963.
Collection particulière

Une grande plage de sable, presque toujours déserte, idéale pour le pique-nique, les jeux et la baignade [...]. À cette époque, les “Toblerones”⁷ n’y étaient pas encore puisque ces dents de requins ont été construites au début de la Seconde Guerre mondiale pour faire barrage à l’ennemi. Étrangement, leur construction correspond aussi à la rencontre de mes parents, mon père depuis son Valais natal ayant été mobilisé le long de cette ligne stratégique où ma mère vivait à ce moment. Malgré les turbulences, cet endroit est donc resté pour eux empreint de souvenirs heureux. Pour être certains de la retrouver cette plage, nous n’avions qu’à suivre les “Toblerones” jusqu’au bord de l’eau. Le jour de la photo, nous sommes encore tous dévastés par l’énormité du chagrin. Mais, à l’exemple de mon père qui a grimpé jusqu’au sommet de l’édifice avec ma plus jeune sœur dans les bras, nous l’escaladons nous aussi à notre tour, mon frère, ma sœur et moi. À l’exception de ma mère qui est enceinte et de mon petit frère qui est malade. Pour se tenir les coudes, comme on dit ? Pour prendre de la hauteur et entrevoir un nouvel horizon ? Bien sûr, il nous en a fallu du courage pour traverser le désert de la souffrance, tomber souvent, nous relever. Bien sûr, il nous en a fallu du temps pour découvrir que le chemin ne s’arrêtait pas là et entrevoir qu’au-delà de la mort il y a la vie et qu’au-delà de l’absurde, il y a l’espoir.»

Ce témoignage, au-delà de la puissante émotion qu’il provoque, démontre que le lieu, la plage à laquelle aboutit la ligne défensive antichars, joue un rôle de première importance dans l’histoire familiale. Il va jusqu’à matérialiser l’existence de la famille en rappelant la présence des générations passées du côté maternel et en étant la cause de la rencontre des parents. De fait, il fait partie de la «cosmologie»⁸ du groupe. La photographie, avatar du lieu,

⁷ Il s’agit en fait de la ligne de défense antichars de la Promenthouse, construite entre 1937 et 1941 pour faire face à la menace allemande. Construite en dents de dragon (blocs de béton de forme pyramidale) elle a été renommée la ligne des «Toblerones» par les habitants du fait de sa ressemblance avec le chocolat du même nom.

⁸ SANDBYE Mette, «Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how», in *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, n° 1, 2014,



Figure 9. Parmi les pilotis préhistoriques de Corcelettes à Grandson (VD), 1932. Collection particulière

permet à la fois de le conserver auprès de soi et d'en faire l'expérience à travers le temps et l'espace. L'image, catalyseur mémoriel, permet de réinvestir le lieu dans le présent, et ainsi de lui conférer un sens nouveau. Elle permet également de se le réapproprier au moment où a été pris le cliché, le médium photographique étant à même de convoquer des émotions et sentiments du passé, comme du présent.

Un autre participant, en faisant référence à la station lacustre préhistorique de Corcelettes, aujourd'hui disparue (fig. 9), insiste nostalgique sur les changements qui s'opèrent à l'échelle d'une vie humaine. Il souligne également que la photographie, ultime témoin de qui a été, se substitue désormais au lieu :

«La photo montre que très certainement pour mon papa, la réception visuelle de ce qui l'entourait ne correspond pas du tout à ce qui était la mienne, étant donné la différence de hauteur.»

p. 5-9, et 12. «[...] we can see the album as a highly social device actively constructing not only memories but also personal cosmologies and human relations in the presence of its making.»

Lui, il a un mètre de plus pour ses yeux et puis il voit des pieux. Et moi, je vois une forêt. Alors, cette forêt elle est mythique d'une certaine manière parce qu'elle a disparu matériellement et puis moi je l'ai encore en photo. C'est extraordinaire, vous avez les pilotis qui vous arrivent à la hauteur des yeux! Après, le bord du lac est devenu un camping. Aujourd'hui, c'est devenu un autre monde, qui ne m'intéresse pas du tout. Parce que ça n'a plus valeur. [...]. Dans les années 1942-43, je n'ai plus vu les pilotis sur terre mais, en allant nager, il fallait que je me veuille de ne pas me cogner aux pilotis qui étaient sous-marins. Ils existaient encore. J'ai l'impression que pratiquement, tout a disparu. C'est un monde assez extraordinaire qui en quelques années s'efface complètement.»

Ces quelques extraits illustrent des valeurs vernaculaires associées aux vestiges qui contrastent avec les définitions institutionnelles du patrimoine. De fait, *Émotions patrimoniales*, en créant une archive photographique vernaculaire permet de déplacer le processus normatif de la constitution des archives institutionnelles en laissant place à l'expression de contre-mémoires, faisant ainsi de l'«[...] archive photographique [...] un site à partir duquel se déroule la narration de l'histoire plutôt que sa censure»⁹. Il ne s'agit pas de voir automatiquement dans la photographie de famille une forme d'expression culturelle résistante mais bien de montrer l'existence d'une pluralité de discours et de pratiques qui, s'ils s'inscrivent bien dans un cadre normé, ne viennent pas réifier une définition conceptuelle du patrimoine¹⁰.

⁹ CROSS Karen, PECK Julia, «Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory»..., p. 129.

¹⁰ Par conceptuelle, nous entendons une définition du patrimoine qui se fabrique à distance, en des termes détachés de l'expérience vernaculaire de la matérialité du passé, et qui existe parallèlement aux définitions élaborées à travers les récits d'expériences vécues. De notre point de vue, une telle conception, idéale, du patrimoine englobe tout à la fois le patrimoine en tant que forme matérielle de rhétoriques identitaires, qu'elles soient nationales, régionales ou locales, et le patrimoine en tant que champ de pratiques organisées par le domaine expert. Ces deux catégories s'atténuent cependant lorsque, par la photographie d'un patrimoine vécu, on confère d'autres valeurs que celles de l'identité, de l'ancienneté ou de la rareté aux vestiges.

SITES ET PHOTOGRAPHIES AMATEURS : LIEUX DE MÉMOIRE DE NOTRE HISTOIRE

À travers les récits collectés, nous percevons que les lieux physiques et photographiques, témoins des éléments marquants de nos parcours de vie, sont en quelque sorte consacrés. Ils constituent des repères rassurants dans une vie et une société marquées par les changements. Parfois, les histoires révèlent que l'attachement au souvenir, matérialisé à travers la photographie, est plus fort que le lieu lui-même. Les clichés font donc également lieu de mémoire puisque l'image, et par conséquent le souvenir d'un instant qui lui a donné sa raison d'être, est investie d'émotions et de récits subjectifs produits, mobilisés et réaffirmés par les acteurs du présent.

Par la photographie vernaculaire, les individus sont à même de constituer leurs archives personnelles, d'écrire leur histoire, celle de leur groupe, de leur vie, créant ainsi une filiation entre une supposée « grande » et « petite » histoire. Plus précisément, en tant que lieux de mémoire, les images photographiques n'offrent pas une vue particulière sur l'histoire ; c'est en tant que dispositifs mnésiques qu'elles génèrent des perceptions à partir desquelles peuvent se construire des représentations historiques¹¹. En compilant ces témoins dans des albums, les individus choisissent des souvenirs et les agencent de manière à ce que le récit ainsi constitué conforte l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes et de l'identité qu'ils souhaitent présenter et garder pour la postérité. En constituant et sélectionnant leurs archives, ils choisissent aussi ce qu'il conviendrait d'oublier. On pourrait dire qu'aux mémoires nationales qui s'effritent succèdent des mémoires personnelles. Et qu'aux espaces publics de la mémoire, organisés en musées, bibliothèques, mémoriaux, archives, et par la discipline historique elle-même, succède un espace de mémoires privées, dont la dimension collective réside dans le fait qu'il soit vécu par l'ensemble de la population à l'échelle individuelle¹². Il ne s'agit

¹¹ Voir BATE David, « The Memory of Photography », in *Photographies*, vol. 3, n° 2, p. 243-257.

¹² Ce phénomène est lié à la question de la conservation et de l'étude de ces archives privées par les historiens notamment. Voir PAGENSTECHE CORD, « Private Fotoalben

pas de montrer le passé tel qu'il a été ou aurait pu être, mais bien de rendre évident le passé tel qu'il est perçu, représenté, approprié, utilisé et réutilisé au cours du temps et des présents successifs depuis le moment de sa redécouverte¹³. Pourtant, si ces mémoires populaires donnent effectivement accès à des formes décentralisées de savoirs, au cours de la collecte, nous avons pu observer qu'une gêne persiste parfois dans cette démarche. Les uns ne sont pas sûrs de la valeur que pourraient revêtir leurs clichés aux yeux de l'institution. Les autres créent une tension entre leur histoire et l'Histoire, comme ce donateur qui introduit ainsi ses photographies: «*Les personnages sont sans importances [...]*». Pour autant, au cours de l'entretien, nous nous sommes rendu compte que ce cliché se révélait être de la plus haute importance dans son histoire personnelle.

Les albums de photographies représentent toutefois une quantité non négligeable d'archives privées. Ces sources contiennent toute une culture matérielle du souvenir (annotations, papillons touristiques, cartes, tickets d'entrées et de transports, divers reçus de restaurants...), qui documentent les faits généralement méconnus liés aux expériences de visite de sites¹⁴. En tant que lieu de mémoire d'une personne, ou d'un groupe restreint, l'album est transmis et traverse le temps et les générations pour témoigner de la vie des ancêtres. Il peut être envisagé comme un moyen de communication intergénérationnelle et émotionnelle, un moyen de comprendre et de faire face à la vie, et comme un support aux

als historische Quelle», in *Zeitgeschichte Forschungen/Studies in Contemporary history*, vol. 6, n° 3, 2009, p. 449-463, disponible à l'adresse url : <https://zeithistorische-forschungen.de/3-2009/4629>, consulté en ligne le 12 octobre 2020.

¹³ Voir SCHLANGER Nathan, MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ Jana, «On *Lieux de mémoire* and other archaeological constructs. Some preliminary considerations», in *Sites of memory between scientific research and collective representations*, proceedings of the AREA seminar at Prague Castle, February 2006, Prague : Archeologický ústav AV ČR, 2008, p. 23-29.

¹⁴ Il s'agit de ce que Mette Sandbye appelle la «performance du créateur». SANDBYE Mette, «Looking at the family photo album ...», p. 8. Ces performances nous renseignent tout autant que les contenus photographiques sur ces histoires intimes, non seulement parce qu'elles donnent à voir des matériaux mais aussi parce que la manière dont ces matériaux sont archivés affecte leur contenu.

pratiques mémorielles, à la transmission orale de récits unificateurs au sein d'une communauté (famille, association, etc.), ou encore à la constitution de sa «cosmologie»¹⁵. Ces objets, performatifs et interactifs, agissent comme des interlocuteurs; ils sont créateurs de mémoires et générateurs d'émotions et offrent au groupe concerné un réservoir de mémoires et d'images à même de susciter un sentiment d'appartenance. Ces dispositifs sont ainsi aptes à créer de nouvelles subjectivités. En tant que tels, et comme tout patrimoine, ces documents existent au nom d'un lien entre leurs producteurs et leurs receveurs et se transmettent jusqu'à ce qu'ils ne produisent plus de sens pour les protagonistes du présent, qui s'en débarassent alors.

LA DIMENSION COLLECTIVE DES MÉMOIRES INDIVIDUELLES

À l'instar de ce que nous pouvons observer dans le champ du patrimoine culturel, qui est depuis quelques dizaines d'années marqué par la dé-hiérarchisation de ses objets¹⁶, la collecte de matériaux vernaculaires visait à mettre en évidence la multiplicité des formes d'attachement et d'appropriation du patrimoine par des individus. Cette démarche repose sur l'idée que «[...] *tout élément [patrimonial] peut n'avoir de valeur que par et pour les relations qui l'unissent à la globalité du système [...] pensée [qui] écarte ainsi a priori ce qui précisément fonde la sensibilité patrimoniale traditionnelle, à savoir le constat d'extériorité et de singularité radicale de l'objet à protéger*»¹⁷.

Les matériaux collectés présentent l'originalité de questionner la relation entre l'individuel et le collectif, ce qui implique également

¹⁵ SANDBYE Mette, «Looking at the family photo album ...», p. 5-9, et 12.

¹⁶ Voir FABRE Daniel (éd.), *Émotions patrimoniales...*, p. 20-21.

¹⁷ BRIFFAUD Serge, «L'Espace et le temps du patrimoine. Mutations contemporaines des sensibilités et des pratiques patrimoniales», in AMOUGOU Emmanuel, *Sciences sociales et patrimoines*, avec la collaboration de Alain Billard et Serge Briffaud, Paris : L'Harmattan (coll. «Logiques sociales»), 2011, p. 95-118, ici p. 102.

de réfléchir à leur traitement. Quelle serait, en effet, la valeur sur le long terme de ces mémoires individuelles? Qu'en faire? Comment aborder, traiter, archiver une telle masse de documents qui tendent à disparaître? Et faut-il vouloir le faire? Une réponse, même partielle, à ces questionnements réside dans la réflexion de ce qui, dans ces images, fonde l'articulation entre l'individuel et le collectif. Le fait que ces expériences et pratiques soient répétitives et transversales confère à ces mémoires un caractère collectif. Les séries de clichés, provenant de plusieurs donateurs, représentant des personnes posant devant les mêmes ruines, statues ou encore bâtisses rurales caractéristiques des paysages suisses, révèlent que ces expériences sont vécues sur les mêmes lieux par de nombreux individus de provenances socio-culturelles diverses. À l'inverse, certains témoignages révèlent des pratiques et vécus similaires, bien que les expériences aient été réalisées en différents endroits. Il en est ainsi des témoignages de jeux, d'excursions, de pique-niques, de reconstitutions d'événements historiques, ou encore d'expériences méditatives ou introspectives, menés sur les sites archéologiques. Dans les deux cas, *Émotions patrimoniales* démontre la pluralité des sentiments engendrés par l'expérience de ces lieux collectifs. Rendues publiques, les photographies vernaculaires peuvent faire l'objet d'interprétations personnelles et collectives, créant un dialogue entre les mémoires exposées et les souvenirs des visiteurs. C'est justement dans cette interaction entre mémoires et images que l'individuel et le collectif interagissent et s'influencent réciproquement, «*le binarisme impliqué dans la distinction entre mémoire culturelle et mémoire individuelle s'effondr[ant] à mesure que la photographie re-figure leur relation*»¹⁸.

Enfin, ces photographies et albums, produits par des individus dans un contexte intime, s'avèrent investis de collectif. On ne sait alors plus si l'expérience des lieux photographiques est une expérience individuelle qui fait fortement référence au collectif, ou plutôt une expérience collective dont la perception est individuelle. Dans tous les cas, nous sommes en présence d'un patrimoine commun émotionnel qui s'individualise par le souvenir.

¹⁸ BATE David, «The Memory of Photography»..., p. 255.

DES ÉMOTIONS PATRIMONIALES POUR RÉCONCILIER MÉMOIRE ET HISTOIRE

Grâce à la photographie vernaculaire exposée et les témoignages qu'elle transmet et produit, les récits vernaculaires, ces « petites » histoires, jouent le même rôle que les « grands récits ». Ils tissent les liens nécessaires entre la société d'hier et celle d'aujourd'hui, notamment en produisant des valeurs qui seront transmises, directement ou indirectement, aux générations futures d'un groupe donné. Ils donnent également du sens aux politiques publiques patrimoniales, dont le fonctionnement et la fonction restent inédits par une partie de la population.

À travers l'exposition *Émotions patrimoniales*, les émotions ont été intégrées au discours muséal, réconciliant ainsi la mémoire – vernaculaire, définie par le collectif, et l'affectif, les émotions – et l'histoire, l'archéologie – institutionnelles, expertes, disciplines scientifiques matérialisées par les patrimoines, afin qu'elles puissent se compléter sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre. En partant du principe que l'affect n'est pas seulement le produit de sujets mais est également producteur de subjectivités¹⁹, la mise en évidence de ce patrimoine mémoriel vernaculaire permet au visiteur de réfléchir à sa propre histoire par une projection à travers les histoires des autres. Sans occulter les différences, la démarche d'*Émotions patrimoniales* rend compte des multiples perceptions et rapports au patrimoine. Il ne s'agit pas de tenter de réifier une identité commune, par essence inexistante, mais bien d'assumer la monstration de quelques fragments d'identités plurielles, cristallisées autour de ces lieux vécus. En ce sens, si les vestiges sont bien dotés d'une « valeur de remémoration intentionnelle », telle que proposée par Aloïs Riegl²⁰, elle permet surtout aux contemporains de faire

¹⁹ Cette idée est développée par SANDBYE Mette, « Looking at the family photo album ... », p. 13-14.

²⁰ La valeur de remémoration intentionnelle s'applique autant aux monuments érigés pour empêcher l'oubli d'un événement important qu'aux monuments historiques qu'on restaure afin de les figer dans un « état originel », revendiquant ainsi une forme d'immortalité. Cette valeur est généralement mobilisée dans le cadre

leur travail de mémoire intime. On sort ainsi du registre de l'Histoire pour entrer dans celui des lieux de mémoire.

CONSTRUIRE UNE ARCHIVE COMMUNE

À travers la constitution d'une archive collective, à partir de nombreux fragments d'archives personnelles, et sa monstration par le dispositif d'exposition, c'est un espace propice à la réalisation de nouvelles subjectivités qui a été proposé. Tout d'abord, parce qu'en montrant les images d'un patrimoine rendu vivant par les mémoires intimes, c'est un ensemble de représentations ouvertes, à même de remplacer celles d'un patrimoine parfois ressenti comme inaccessible, qui est présenté. Dans ce contexte, les lieux patrimoniaux et photographiques confèrent une matérialité à des discours populaires. Y déambuler, les réinvestir, induit une tension entre le récit et l'expérience permettant de s'appropriier le passé tout en favorisant une relation réflexive au présent²¹. Cette réflexivité est rendue possible par le récit qui dote le lieu d'un potentiel performatif. Ensuite, parce qu'inscrire des événements et des récits intimes dans un espace d'exposition publique dote non seulement les donateurs d'un puissant capital social mais leur permet également de rendre visible le rôle des individus dans le processus de reproduction du passé.

des politiques patrimoniales mises en œuvre par les institutions étatiques. Dans le cadre des politiques publiques de conservation, les valeurs historiques et d'ancienneté convergent pour se transformer en valeur de remémoration intentionnelle. Voir RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris: Seuil (1903), 1984, et RAUTENBERG Michel, «Du patrimoine comme œuvre au patrimoine comme image», in NEMERY Jean-Claude, THURIOT Fabrice (éd.), *Stratégies identitaires de conservation et valorisation patrimoniale*, Paris: L'Harmattan, 2008, p. 9-18.

²¹ J'ai développé cette idée dans DUNNING Ellinor, *La valorisation des sites archéologiques pré- et protohistoriques en Suisse. Le patrimoine entre intentions institutionnelles et réceptions publiques*, mémoire de master en archéologie, Université de Neuchâtel, 2016.

Enfin, car ces photographies, devenues accessibles²², sont autant de sites permettant de travailler et concevoir des mémoires personnelles et collectives²³. Les images révélées sont soumises à des interprétations, redéfinitions et usages nouveaux, autant par des acteurs liés aux institutions que par des personnes privées, faisant de l'archive non pas une question du passé mais bien du futur, la question d'une promesse et d'une responsabilité pour demain²⁴. La photographie exposée, en tant que lieu de construction de narrations, représente un dispositif créant de nouvelles mémoires populaires « involontaires » car, si la prise du cliché est bien un acte voulu et vise à rappeler une mémoire volontaire (ce serait en quelque sorte le *studium*), le cliché lui-même crée des mémoires involontaires et émotions inattendues chez ceux qui l'observent (il s'agirait du *punctum*)²⁵.

En définitive, donner à des personnes l'opportunité de montrer comment elles documentent leurs vies par la photographie, et mettre en évidence la place des sites patrimoniaux dans cette démarche, constitue une réserve de narrations permettant de

²² Leur accès est également rendu pérenne sur le site de notreHistoire.ch, consulté en ligne le 26 avril 2020.

²³ Voir KUHN Annette, *Family secrets : Acts of Memory and Imagination*, Londres : Verso, 2002, p. 7-10. Dans la première partie de son ouvrage, Annette Kuhn, en faisant référence aux principes de la photothérapie, développés par Rosy Martin et Jo Spence, souligne l'importance et la richesse du « travail de mémoire » qu'il est possible d'entreprendre à partir de nos archives photographiques.

²⁴ DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris : Éditions Galilée, 1995. Dans ce texte, Jacques Derrida propose de voir le « spectre » de l'archive non pas comme l'expérience de la mémoire, une manière de faire revivre le passé ou d'en témoigner, mais comme ne pouvant être lue qu'une fois ouverte depuis l'avenir et comme un héritage qu'il ne serait possible d'interpréter qu'en l'inscrivant dans l'avenir.

²⁵ Le *studium* et le *punctum* sont deux notions proposées par Roland Barthes dans *La chambre claire*. Alors que le *studium* désigne l'affect moyen que nous éprouvons pour un cliché, somme toute simplement documentaire, le *punctum* désigne ce qui vient déranger le *studium*, un détail, un aspect de la photographie qui vient nous toucher, qui confère à la photographie ce que nous qualifions de potentiel performatif. BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard (coll. « Cahiers du cinéma »), 1980, p. 48-49.

créer et de se reconnaître dans une mémoire commune. *Émotions patrimoniales* ayant également contribué à rappeler la fragilité de ces documents souligne que la conservation ou la disparition des lieux de mémoire vernaculaires relève d'une responsabilité partagée, entre institutions et individus, dont les modalités restent à définir ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard (coll. « Cahiers du cinéma »), 1980.
- BATE David, « The Memory of Photography », in *Photographies*, vol. 3, n° 2, p. 243-257.
- BRIFFAUD Serge, « L'Espace et le temps du patrimoine. Mutations contemporaines des sensibilités et des pratiques patrimoniales », in AMOUGOU Emmanuel, *Sciences sociales et patrimoines*, avec la collaboration de Alain Billard et Serge Briffaud, Paris : L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 2011, p. 95-118.
- CROSS Karen, PECK Julia, « Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory », in *Photographies*, vol. 3, n° 2, 2010, p. 127-138.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris : Éditions Galilée, 1995.
- DUNNING Ellinor, *La valorisation des sites archéologiques pré- et protohistoriques en Suisse. Le patrimoine entre intentions institutionnelles et réceptions publique*, mémoire de master en archéologie, Université de Neuchâtel, 2016.
- FABRE Daniel (éd.), *Émotions patrimoniales*, Paris : MSH (coll. « Ethnologie de la France », cahier n° 27), 2013.
- KUHN Annette, *Family secrets: Acts of Memory and Imagination*, Londres : Verso, 2002.
- PAGENSTECHER Cord, « Private Fotoalben als historische Quelle », in *Zeitgeschichte Forschungen/Studies in Contemporary history*, vol. 6, n° 3, 2009, p. 449-463.
- RAUTENBERG Michel, « Du patrimoine comme œuvre au patrimoine comme image », in NEMERY Jean-Claude, THURIOT Fabrice (éd.), *Stratégies identitaires de conservation et valorisation patrimoniale*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 9-18.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris : Seuil (1903), 1984.

SANDBYE Mette, «Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how», in *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, n° 1, 2014.

SCHLANGER Nathan, MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ Jana, «On *Lieux de mémoire* and other archaeological constructs. Some preliminary considerations», in *Sites of memory between scientific research and collective representations*, proceedings of the AREA seminar at Prague Castle, February 2006, Prague: Archeologický ústav AV ČR, 2008, p. 23-29.

UN PANTHÉON SUISSE MÉCONNU :
LE TIMBRE-POSTE

Résumé: Dans le cadre d'une enquête iconographique fouillée, cette étude cherche à relever et à analyser les timbres-poste suisses portant les effigies de personnages illustres et par là même à saisir comment une institution fédérale telle que la poste met en valeur par des personnalités la diversité du pays. L'étude met en exergue un objet tant mémoriel que commémoratif relativement négligé par les historiens. Elle prend aussi en compte, dans une perspective comparatiste, les usages d'autres nations.

Summary: As part of a thorough iconographic research, this study aims to identify and study Swiss postage stamps bearing the effigies of famous characters and by this way to understand how a federal institution like the Post office brings out, via personalities, the diversity of the country. The study thus highlights an object both memorial and commemorative relatively neglected by historians. The study does not fail to also take into account, from a comparative perspective, the customs of other nations.

Les récits homériques nous le rappellent : pour un héros, il n'y a rien de plus odieux qu'une mort qui le prive de funérailles et d'un monument pour graver et perpétuer son nom dans la mémoire collective d'un peuple¹. Avec la sécularisation des pratiques

¹ Voir Homère, Ὀδύσσεια, XI, vers 66-78.

funéraires par les nations, les lieux de mémoire où l'on trouve les sépultures d'illustres figures sont destinés à contribuer à l'établissement d'une conscience identitaire. Il y va là d'une pédagogie nationale, à la faveur de laquelle le peuple, par le biais d'une visualisation des vertus de ses héros, entend élever ou éduquer le pays.

La Confédération suisse, de par son architecture politique si particulière par rapport à des États plus centralisateurs, n'est pas parvenue à ériger un mémorial en l'honneur de ses «pères fondateurs», alors que la promotion des lieux de mémoire était en vogue en Europe; il suffit de songer aux difficultés qu'il y eut pour ériger un musée national à Zurich. La victoire des centralisateurs sur les conservateurs lors de la guerre du Sonderbund (1848), si elle permit d'établir un État-nation au sens moderne du terme, ne parvint pas à créer un lieu de mémoire unique, transcendant les singularités cantonales, à la gloire de celles et ceux qui façonnèrent le pays. Cela étant, comment alors concevoir quelles furent les personnalités qui auraient mérité d'être honorées par la patrie selon le jeune État fédéral issu de la guerre civile?

Pour notre part, il existe un élément de réponse et il provient d'un objet apparemment anodin qui pour beaucoup n'est vu que sous un angle pratique, laissant alors de côté non seulement l'élément esthétique mais aussi symbolique, à savoir le timbre-poste! Selon nous, la forme la plus aboutie de consécration mémorielle à l'échelle suisse provient de cette petite image qui a connu un processus d'«artification» des plus intéressants, pour reprendre un concept cher à Nathalie Heinich et à Roberta Shapiro².

PROBLÉMATIQUE, THÈMES ET OBJECTIFS DU TRAVAIL DE RECHERCHE

L'essence même de ma thèse de doctorat consiste à mettre en relief, à examiner et à développer une réflexion sur la façon dont une institution fédérale comme la Poste a constitué un catalogue d'images

² Voir HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris: EHESS, 2012.

fédératrices, rassembleuses; images illustrant une Suisse qui se voudrait unie dans sa propre diversité et ses particularismes³.

À la différence des pièces de monnaie ou des coupures bancaires, avec lesquelles ils sont apparentés, les timbres-poste sont émis chaque année et proposent des thématiques d'images variées. Cependant à l'ère de *WhatsApp* et des courriers électroniques, cela a-t-il encore un sens de mettre en exergue un objet qui peut passer, technologiquement parlant, pour « dépassé » ou suranné? En ces temps de disette axiologique où les questions identitaires sont mises sur le devant de la scène et les valeurs nationales remises en question, il n'est pas inintéressant, à travers les images, de décrypter les messages que l'institution postale nous délivre. En remontant le temps, l'on s'aperçoit que le choix d'un nouveau sujet iconographique pouvait être l'objet de vives controverses. La réalisation d'un timbre-poste n'était pas sans faire la une des quotidiens et autres gazettes de Suisse. La mise au concours d'un projet de timbre pouvait mener un artiste au pinacle, au sommet « capitolien » de la renommée, tout autant que le précipiter dans le déshonneur de la roche Tarpéienne, à l'exemple de l'artiste-graveur Albert Welti et des critiques dont il fut la proie par rapport à la réception de son *Fils de Tell*, en 1907⁴.

Cela étant, les portraits « timbrifiés », jouant le rôle d'un panthéon alternatif, j'ai, sur conseil du professeur Régine Bonnefoit, élargi ma problématique. Je me suis alors soucié – en vue de mieux comprendre les particularités helvétiques du culte voué aux « grands hommes » – de la manière dont les personnages illustres furent mis en avant et honorés de manière posthume dans la tradition occidentale, notamment dans

³ Soulignons que le timbre suisse a toujours joui internationalement d'une grande estime; avant même la création de timbres-poste communs, le canton de Bâle-ville innova en produisant le premier timbre tridimensionnel et polychrome au monde: la célèbre colombe de Bâle. Grande estime, en outre, de par la réputation et la qualité des gravures (l'atelier Courvoisier à La Chaux-de-Fonds, en particulier, jouissait d'une notoriété internationale), sans omettre diverses innovations techniques (timbres à l'arôme de chocolat ou à l'odeur de rose, timbres en dentelle ou même en bois). Depuis 1874, le siège de l'Union postale universelle (UPU) est à Berne.

⁴ Voir FEHLMANN Ulrich, « Streit um Walter: Die Polemik um die Briefmarkenausgabe von 1907 », in *Schweizer Briefmarken Zeitung (SBZ)*, n° 1-2, 2013, p. 50-64.

la péninsule italienne (Panthéon de Rome et église Santa Croce à Florence) et en France (église Sainte-Geneviève devenue Panthéon révolutionnaire à Paris). Ces lieux de mémoire emblématiques abritent et exposent des monuments funéraires comme par exemple celui de Raphaël au Panthéon romain ou de Michel-Ange, Machiavel et Galilée à Santa Croce. Ces monuments sont destinés, comme nous l'écrivions, à contribuer à l'établissement d'une conscience identitaire⁵. Ailleurs, dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, se développe un «humanisme civique» autour du choix des personnalités à célébrer en des lieux comme l'abbaye de Westminster. On ne s'arrête plus aux figures royales, on élargit le cercle de la reconnaissance aux «grands Anglais»⁶.

Suite à l'étude sur le plan européen, les tentatives d'ériger des monuments à la gloire de Suisses célèbres ont retenu *mutatis mutandis* mon attention, qu'ils fussent mythiques ou non. S'il n'y a pas eu l'équivalent helvétique d'un panthéon *stricto sensu*, la volonté de l'édifier n'a pas manqué. Mentionnons ici notamment le nom de Jakob Melchior Ziegler (1801-1883) qui proposa avec conviction, devant la Société des artistes suisses, en 1843, l'idée d'un monument national suisse. Bien que ce projet n'ait jamais abouti, nous avons plusieurs plans ou dessins établis par des architectes qui ont participé au concours dont celui de Johann Georg Müller (1822-1849)⁷. Dans le domaine de la peinture, lors d'une visite au château de Prangins, j'ai découvert une œuvre particulièrement intéressante (fig. 1), à savoir la

⁵ À ce sujet, voir BONNEFOIT Régine, «Von der weinenden *Italia Canovas* zur triumphierenden *Libertà* von Pio Fedi. Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons», in *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, actes de colloques, Villa Vigoni, Loveno di Menaggio, 29 juin-2 juillet 2011, sous la direction de Damian Dombrowski, Berlin : Lukas, 2013, p. 36-59.

⁶ Voir GRIENER Pascal, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris : Hazan (coll. «La chaire du Louvre»), 2017, p. 81-82.

⁷ Voir SCHUBIGER Benno, «Die Suche nach dem Nationaldenkmal vor 1848», in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation*, catalogue d'exposition, Zurich, Musée national suisse, 1998, Zurich : Chronos Verlag, 1998, p. 58-65.



Figure 1. Jean-Elie Dautun, *Les Suisses illustres*, vers 1829, huile sur toile, 152 x 230 cm. © Musée national suisse, LM-76910

peinture à l'huile intitulée *Les Suisses illustres*, réalisée vers 1829, par Jean-Elie Dautun (1766-1832). Dans cette œuvre, sont rassemblées en une cathédrale imaginaire vaguement gothique des personnalités hétéroclites provenant d'époques diverses qui ont contribué, aux yeux de Dautun, à l'édification de la Confédération⁸. C'est une œuvre fascinante car ce type de portrait de groupe n'a pas d'équivalent dans le domaine de la peinture à huile helvétique de la première moitié du XIX^e siècle et parmi les Suisses de renom qui y figurent, plusieurs d'entre eux se retrouveront, un siècle plus tard, sur des timbres-poste⁹. Remarquons que, bien que des

⁸ Voir DE CAPITANI François, « Geschichte auf einen Blick. Traditionen und Brüche vom 18. Jahrhundert bis heute », in MICHEL Paul *et al.* (éd.), *Allgemeinwissen und Gesellschaft*, Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, Prangins, 18 au 21 septembre 2003, Aïlla-Chapelle : Shaker, 2007, p. 478-479, ici p. 486.

⁹ Entre autres : Johann Heinrich Pestalozzi, Philipp Emanuel von Fellenberg, Salomon Gessner, Johann Caspard Lavater, Huldrych Zwingli, Ludwig Pfyffer, Germaine de Staël.

figures catholiques soient présentes dans la composition dont le pape Félix V, Dautun met en exergue, au milieu de sa toile, des humanistes avec des réformateurs – l'artiste étant pasteur. Quant aux femmes, sous la forme de médaillons ou de bustes, elles sont situées sur une structure pyramidale des plus insolites. Les figures mythiques (Tell) ou les fondateurs de la Confédération (les trois Suisses) sont également situés à un autre niveau de lecture.

Par ailleurs, dans le pays, on n'est pas sans trouver conformément à l'image institutionnelle de la Confédération plusieurs lieux de mémoire, comme des statues à la gloire des fondateurs ou des hommes qui ont joué un rôle historique important pour leur cité ou leur canton (tel que Adrian von Bubenberg à Berne), ou encore des lieux de commémoration à caractère religieux (Mur des réformateurs à Genève) sans omettre les monuments dédiés à des héros mythiques (Arnold Winkelried à Stans). Cela étant, ces célébrités statufiées ne sont pas liées les unes par rapport aux autres, comme le voudrait un schéma propre à l'idéologie de l'helvétisme, dès lors qu'elles sont d'abord les coryphées d'une histoire cantonale, régionale.

À l'inverse de ces sculptures, l'image portée par le timbre-poste, de par sa caution fédérale, gouvernementale, a «valeur nationale». Citons ici Alexis Schwarzenbach qui est l'auteur d'un ouvrage pionnier sur les images véhiculées par les timbres et l'argent tant en Belgique qu'en Suisse de 1880 à 1945: «*For the study of nations, stamps, coins and banknotes have several advantages over other visual manifestations of the nation. [...] While national architecture, for example, is immobile, the mass-produced stamps, coins and banknotes circulate not only throughout the national territory but also carry an image of the country to the entire world*»¹⁰. Dans un ouvrage consacré aux timbres français rendant hommage à des figures de la résistance, Laurent Douzo et Jean Novosseloff écrivent la chose suivante: «*Miniature réalisée avec un art consommé, le timbre-poste a ceci de remarquable qu'il peut être considéré à la fois comme un élément constitutif,*

¹⁰ SCHWARZENBACH Alexis, *Portraits of the nation. Stamps, Coins and Banknotes in Belgium and Switzerland 1880-1945*, Berne: Peter Lang, 1999, p. 28.

révéléateur et fixateur de la mémoire nationale»¹¹. À l'instar des stèles du panthéon, comme véritable support et vecteur de la mémoire nationale, «*le timbre-poste remplit une double fonction de commémoration et de remémoration. [...] Il contribue donc à bâtir et à façonner la mémoire de la nation*»¹² et des valeurs qui y sont promues. L'objectif que l'on peut dire pédagogique est facilité par la perception, la visualisation de l'image concernée.

Nous entrons alors dans le vif du sujet, c'est-à-dire la constitution d'un «*panthéon*» helvétique par le truchement de la philatélie. Dès 1927, la fondation de bienfaisance *Pro Juventute* émet chaque année un timbre commémoratif à l'effigie d'une personne qui, par sa stature, est entrée dans l'Histoire en incarnant les valeurs fondatrices de l'identité suisse¹³. Il s'agit là, fût-elle modeste, d'une canonisation laïque réservée aux grands personnages. Loin d'être assimilés à de vulgaires «*vignettes adhésives*», pour reprendre la définition exclusivement utilitaire pour ne pas dire réductrice d'un dictionnaire comme le *Petit Larousse*, les portraits «*timbrifiés*» vont dès lors fonctionner comme des stèles miniaturisées et bidimensionnelles.

Certes, depuis sa mise en service par l'Anglais Rowland Hill en 1840, le timbre a d'abord été un objet pratique, pragmatique, conçu pour résoudre les questions d'affranchissement. Face aux faussaires et grâce au perfectionnement des machines d'impression, l'on a été en mesure de complexifier les images. Cela étant, avec l'éclosion des États-nations, au fil du XIX^e siècle, il est apparu que, à l'image des représentations sur les pièces de monnaie, le sujet du timbre se devait d'être aussi, lors des premières émissions, pour les instances dirigeantes, le porteur d'une figure identitaire (fig. 2-5); soit l'image du souverain à

¹¹ DOUZOU Laurent, NOVOSSELOFF Jean, *La Résistance oblitérée. Sa mémoire gravée par les timbres*, Paris : Éditions du Félin, 2017, p. 9.

¹² DOUZOU Laurent, NOVOSSELOFF Jean, *La Résistance oblitérée...*, p. 10.

¹³ À propos des «*valeurs*», en allemand «*Wertvorstellungen*», voir FERRI Marino, *Schweizer Briefmarken erzählen : die Visualisierung nationaler Wertvorstellungen auf Schweizer Briefmarken 1850-1950*, Rapperswil : swiss stamp show, 2015.

Figures 2 à 5. Des chefs d'état, des allégories ou des divinités : dès les origines du timbre-poste, les figures tutélaires d'un pays sont diverses



Figure 2. Henry Cole (?), *Reine Victoria « Penny black »*, 1840, taille-douce, Poste du Royaume-Uni, 2,5 x 1,5 cm

Figure 3. Charles Bagniet, *Léopold I^{er} des Belges*, 1849, taille-douce, Poste belge, 1,8 x 2,4 cm.

Figure 4. Jacques-Jean Barre, *Cérès*, 1849, typographie, Poste française

Figure 5. Paul Eduard Waldraff, *Germania*, 1900, typographie, Poste allemande, 14 x 14¼

l'instar de la reine Victoria et du roi Léopold pour des monarchies comme le Royaume-Uni et la Belgique, soit l'allégorie personnifiant le pays comme Germania pour l'Allemagne ou une divinité à l'exemple de Cérès pour une république comme la France¹⁴. En Suisse, avec le développement des techniques d'impression et suite à l'accroissement constant de la correspondance, les dirigeants de la Poste ont souhaité mettre en circulation davantage d'émissions tout en manifestant la volonté de diversifier les sujets des timbres. Là-dessus, on a commencé de représenter, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, dès la fin des années 1920 dans le cadre des timbres *Pro Juventute*, de grandes figures philanthropiques, intellectuelles ou fédératrices tels Johann Heinrich Pestalozzi, Henri Dunant, Nicolas de Flue, Jeremias Gotthelf et Alexandre Vinet (fig. 6-10); on tenait par là à célébrer ou honorer l'homme qui n'a pas démerité de la patrie, tout en construisant une forme de récit national à portée éducative. Avec l'essor du tourisme et de l'hôtellerie dans les années 1930, l'on s'attache aussi à promouvoir, en vue de contribuer à rendre le pays plus attractif, le timbre comme ambassadeur miniature; ledit timbre se doit donc de véhiculer un message à tout le moins positif, lequel va s'adresser tant aux Suisses qu'aux étrangers.

Partant, pour revenir aux personnages illustres, l'on va aussi élargir le cercle de ces derniers. À partir de figures nationales reconnues (écrivains, pédagogues, théologiens, scientifiques, hommes d'État, entrepreneurs, soldats, etc.), la Poste va s'orienter, par la suite, vu les changements de mentalité, vers ce que Hans Christoph von Tavel appelle un «*nationalisme éclairé*»¹⁵. Elle se propose ainsi de représenter, à partir des années 1970, des hommes incarnant moins la «suissitude» – pour reprendre une expression actuelle – que des figures ayant rayonné au-delà des frontières (fig. 11-12) à l'instar

¹⁴ En Suisse, pendant près de quatre-vingts ans depuis l'instauration, en 1848, de la Poste fédérale, seront représentées uniquement des figures allégoriques ou mythologiques.

¹⁵ VON TAVEL Hans Christoph, *L'Iconographie nationale*, Disentis: Pro Helvetia & Éditions Desertina (coll. «Ars helvetica», vol. 10), 1992, p. 179.

Figures 6 à 10. Les premiers timbres *Pro Juventute* honorant des Suisses de renom (1927-1931)



Figure 6. Ernst Georg Ruegg, *Johann Heinrich Pestalozzi*, 1927, héliogravure, Poste suisse, 11½. © Post CH AG

Figure 7. Fritz Pauli, *Henri Dunant*, 1928, héliogravure, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figure 8. Anton Stockmann, *Nicolas de Flue*, 1929, héliogravure, Poste suisse, 11½. © Post CH AG

Figure 9. Fritz Pauli, *Jeremias Gotthelf*, 1930, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figure 10. Gottfried Matter, *Alexandre Vinet*, 1931, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figures 11 et 12. Nouvelles orientations



Figure 11. Gabriel Humair, *Francesco Borromini*, 1969, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figure 12. Gabriel Humair, *Germaine de Staël*, 1969, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

de Germaine de Staël ou de Francesco Borromini, Borromini « dont l'origine tessinoise n'a pas la moindre incidence sur un œuvre par ailleurs inexistant en Suisse »¹⁶. Plus explicite, en 1979, une nouvelle série de portraits a pour nom « Suisses d'adoption » (fig. 13-16) ; sont mis à l'honneur : Rainer Maria Rilke, Paul Klee, Hermann Hesse et Thomas Mann. J'ai trouvé aussi une série avec des personnalités sans aucun lien direct avec la Suisse ; ce sont des prix Nobel de médecine ou des hommes considérés comme des « bienfaiteurs de l'humanité » à l'exemple du bactériologiste allemand Robert Koch et du physiologue canadien Frederick Grant Banting, en 1971. Au même titre que « jouer » d'un monument funéraire, figurer sur un timbre-poste n'a donc rien d'anodin. Précisons que pendant longtemps, la Poste respectait scrupuleusement son règlement interne qui ne prévoyait de représenter une figure célèbre, dans les émissions courantes, que vingt-cinq ans au moins après son décès¹⁷. Ce fut pour une icône populaire comme le général Guisan – dont on pouvait trouver

¹⁶ VON TAVEL Hans Christoph, *L'Iconographie nationale...*, p. 179.

¹⁷ Voir HERTSCH Max, WIRTH Kurt, *Timbres-poste suisses*, trad. de l'allemand par André Savoie, Zurich : Éditions Silva, 1973, vol. 1, p. 96.

Figures 13 à 16. Série intitulée « Suisses d'adoption »



Figure 13. Hans Erni, *Rainer Maria Rilke*, 1979, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figure 14. Hans Erni, *Paul Klee*, 1979, taille-douce, Poste suisse, 11¾.
© Post CH AG

Figure 15. Hans Erni, *Hermann Hesse*, 1979, taille-douce, Poste suisse, 11¾.
© Post CH AG

Figure 16. Hans Erni, *Thomas Mann*, 1979, taille-douce, Poste suisse, 11¾.
© Post CH AG

Figures 17 et 18. Des célébrités pour lesquelles la Poste modifie ses règlements

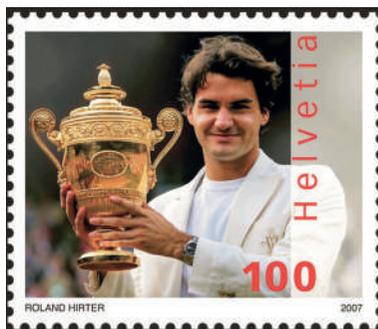


Figure 17. Gabriel Humair, *Général Henri Guisan*, 1969, taille-douce, Poste suisse, 11¾. © Post CH AG

Figure 18. Roland Hirter, *Roger Federer*, 2007, offset, Poste suisse, 13¾ x 12½. © Post CH AG

des portraits officiels un peu partout dans les foyers et les restaurants – que le règlement subit une entorse, dès lors que le général eut l'honneur d'être représenté « philatéliquement » en 1969, c'est-à-dire neuf ans après sa mort (fig. 17)¹⁸. La Poste suisse a pris garde, dans le cadre de ses émissions courantes, de ne pas immortaliser une célébrité de son vivant jusqu'à l'image de Roger Federer (fig. 18) en l'an 2007, première exception à la règle.

Je m'efforce, dans le cadre de l'étude, de répondre, entre autres, aux interrogations suivantes : qui est responsable pour le choix des figures représentées ? Quelles sont les catégories de personnages mises en avant sur les timbres ? Quels sont les critères de sélection ? Y a-t-il eu de saillantes évolutions depuis 1848 dans les critères de choix des sujets et, si oui, quelles sont-elles ? Qui sont les artistes et graphistes sollicités pour la création des images et quel fut leur langage pictural ? Qu'en est-il des modèles auxquels recourent les graphistes ? L'image véhiculée par le timbre reflète-t-elle les intérêts culturels de son époque ? Y a-t-il un « Sonderfall » philatélique helvétique ?

¹⁸ En dehors du cas particulier des timbres à usage militaire.

MÉTHODOLOGIE

En s'appuyant sur la « bible du philatéliste », le catalogue de timbres *Zumstein*¹⁹, il s'agissait pour moi de répertorier les timbres suisses sur lesquels figure un personnage connu en vue d'établir une base de données personnelle. Pour ce qui est de la sélection des matériaux, je me consacre aussi bien à l'étude des émissions courantes qu'aux timbres dits de bienfaisance (*Pro Juventute* et *Pro patria*). Ce matériel, toutes émissions confondues, je le traite en détail dans un premier temps de manière chronologique. Puis j'établis des tableaux de classification desdits timbres selon des critères thématiques (corps de métier, lieu d'origine, confession des personnages, sexes, etc.). Partant de là, dans un deuxième temps, je vais formuler des hypothèses et développer ma réflexion.

Ce travail se situant dans le cadre de l'histoire de l'art, il m'appartient, sans négliger les apports de l'histoire, de la sémiotique et de la sociologie, de privilégier le traitement de l'aspect formel et esthétique des représentations : examen des techniques d'impression (type de gravure, photographie, numérique, etc.), choix stylistiques (cadrage, couleurs, etc.) et évolution au fil du temps. En outre, l'intérêt de la chose pour l'historien de l'art saute aux yeux dans la mesure où de grands artistes et graphistes tels que Karl Bickel, Charles L'Eplattenier, Édouard Elzingre ou Hans Erni furent sollicités pour réaliser divers portraits²⁰.

Je n'hésite pas à recourir au comparatisme à l'aide de catalogues de timbres étrangers, à l'exemple d'*Yvert et Tellier*²¹ pour la France ou *Michel*²² pour l'Allemagne, afin de repérer, le cas échéant,

¹⁹ *Zumstein. Katalog Schweiz/Liechtenstein/Campione und Vereinte Nationen, Genf, 2021, Berne: Zumstein, 2020.*

²⁰ À ce sujet, voir *Extrem – 175 Jahre Schweizer Briefmarken/Extrême – 175 ans des timbres-poste suisses*, catalogue d'exposition, Berne, Musée de la communication, 2 mars-8 juillet 2018, Berne : Musée de la communication, 2018, p. 23.

²¹ *Yvert & Tellier. Catalogue de timbres-poste. France. 2005*, Amiens : Yvert & Tellier, 2005, vol. 1.

²² *Michel. Briefmarken-Katalog Deutschland 1998/99*, Munich : Schwaneberger, 1998.

des usages et pratiques aussi bien communs/analogues que différenciés. De surcroît, il m'arrive aussi de faire appel aux timbres d'un autre pays à l'instar de la Serbie. Un voyage à Belgrade m'a permis de visiter le Musée de la poste et des télécommunications (Poštansko-telegrafsko-telefonski muzej). De fil en aiguille, j'ai pu rencontrer le directeur du musée, la responsable de la bibliothèque du musée pour, *in fine*, faire la connaissance du rédacteur du catalogue des timbres-poste serbes en la personne de Zoran Šafar. Il est intéressant, entre autres, de relever qu'en 1951, au temps de la Yougoslavie titiste, on publia une série de timbres avec des figures historiques provenant des différents peuples de la fédération, à savoir les Slovènes, les Croates et les Serbes. Par cet assemblage, la Poste yougoslave avait pour volonté, comme son homologue suisse, de mettre en avant la diversité culturelle du pays; ce qui n'était pas le cas sous la royauté où, comme j'ai pu le constater en parcourant le catalogue, les figures de renom serbes prédominaient largement.

Afin de pouvoir mettre à jour et reconstituer les critères de sélection, les concours, la mise en place de jurys pour les choix des sujets, il m'a incombé de travailler, bien entendu, dans les archives de la Poste fédérale, à Köniz, en parcourant les différents protocoles, comptes rendus de jurys et autres procès-verbaux que l'institution fédérale a conservés. Tirant profit de la matérialité des documents archivés, il était alors enrichissant d'exhumer certains projets qui – comme j'ai pu le constater lors d'une visite, à Berne, au Musée de la communication – ne virent jamais le jour. Ce qui ne peut que contribuer à mieux faire saisir pourquoi tel autre fut retenu. Comme l'eût dit le philosophe Hegel, tout objet, pris qu'il est dans la finitude, est gros de ce qu'il n'est pas. S'il est bon de partir de l'objet même (le timbre et le message dont celui-ci est le porteur symbolique) et de son émetteur (les jurys se composent de représentants de différents comités en charge du choix des sujets²³), pertinent est d'observer aussi la réception par le public

²³ Outre la direction générale des PTT, sont impliquées ici des personnalités appartenant au monde des arts, aux universités, à la philatélie, aux institutions et fondations concernées par le motif du timbre.

(d'autant plus que les archives de la Poste ont conservé des lettres ou coupures de journaux traitant de l'accueil du public vis-à-vis des émissions de timbres). J'ajouterai concernant ma méthode de travail que je réserve toujours une certaine place à la curiosité. Ainsi grâce à elle, j'ai découvert, sur le site web tchèque «Radio Prague», un article consacré à l'exception tchèque en matière de représentation des présidents du pays. En effet, la Tchéquie – si l'on excepte donc les monarchies et certains états autoritaires – est l'une des rares démocraties à représenter le président en exercice sur un timbre-poste.

APPORT DES FONDS D'ARCHIVES

À Berne, au Musée de la communication, où sont entreposés les images et dessins originaux des timbres-poste²⁴ mais aussi – ce qui est particulièrement exaltant pour le chercheur – les projets non aboutis ou refusés, quelle ne fut donc pas ma surprise de découvrir des projets de portraits de personnages qui ne furent jamais retenus, à l'instar d'un portrait de l'artiste chaux-de-fonnier Léopold Robert (fig. 19) – prévu pour l'année 1960 – qui dut laisser sa place à un autre artiste, le Vaudois Alexandre Calame (fig. 20)²⁵. Les documents relatifs aux choix des sujets ainsi qu'aux artistes agréés par des jurys se trouvent, quant à eux, aux archives des PTT, à Köniz²⁶. La Poste a relativement bien conservé les comptes rendus des jurys (Briefmarkenjury) sans oublier les cartes d'identité des timbres (Stammkarten) indiquant le nombre des tirages, les artistes et graveurs retenus ainsi que les dates d'émission.

²⁴ Je remercie Olivia Strasser, conservatrice en charge du secteur philatélique et des bibliothèques du Musée, pour son chaleureux accueil.

²⁵ Voir Protokoll 11. März 1960, Generaldirektion PTT, Berne (n° 5616.4.79).

²⁶ Je sais gré à Madeleine Burri, collaboratrice scientifique du Musée de la communication, de m'avoir ouvert les portes des archives.

Figures 19 et 20. Le portrait de Léopold Robert remplacé par celui d'Alexandre Calame

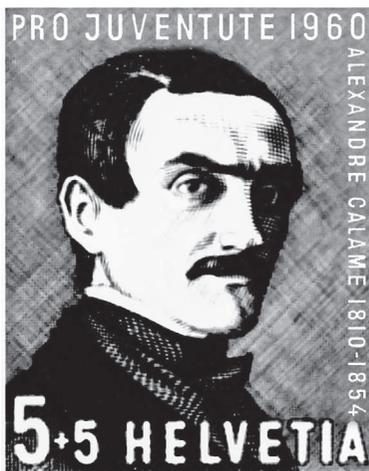


Figure 19. Eric Poncy, *Léopold Robert*, 1960, projet de timbre Pro Juventute, Berne, Musée de la communication, 29,7 x 21 cm.

Figure 20. Eric Poncy, *Alexandre Calame*, 1960, projet de timbre Pro Juventute, Berne, Musée de la communication, 29,7 x 21 cm.

POUR CONCLURE

Le timbre-poste commémoratif portant en guise d'icône une effigie de célébrité nous renseigne sur les stratégies communicatives mises en place par l'État ou les autorités concernées, à savoir le Département de la poste. Le timbre s'avère ainsi refléter une dimension culturelle et esthétique autant que politique, idéologique de la société où circule le message philatélique. À la fois témoin et acteur, il est un indicateur des impulsions qui animent et caractérisent un pays à une époque donnée. Cet objet – petit par sa taille mais grand par sa portée symbolique –, si l'on en tire la substantifique « moelle », peut révéler bien des surprises. Je terminerai par un appel ; un appel inspiré par celui que fit Ernst Kantorowicz, en juin 1949, lors d'un banquet organisé par une association étudiante de l'Université de Berkeley. Kantorowicz mit en lumière l'apport du timbre pour le champ d'étude de l'historien. À l'épilogue de son

discours – dont l'exquise finesse n'a d'égal que le fait que c'est un texte peu connu –, l'orateur déclara :

«Let me therefore conclude with an appeal – not one pro domo – but an appeal for the sake of the modern European historian and the American historian: that some rich donor provide this university with the necessary funds for establishing an Institute of Philatelic Studies»²⁷.

L'entreprise étant toujours en attente, puisse cette requête être enfin entendue !

²⁷ KANTOROWICZ Ernst H., *Postal Stamps and the Historian*. Dinner of the History Graduate Students' Association, June, 1949. Merci au professeur Pierre-Alain Mariaux de m'avoir fait découvrir ce texte. Voir aussi BURKART Lucas, «Einleitung», in BURKART Lucas *et al.* (éd.), *Mythen, Körper, Bilder. Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften*, Göttingen : Wallstein, 2015, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBUISSON Pierre, «Le timbre-poste “figure parlante” : un art figuratif et discursif qui éduque et transmet», in *Nouvelles de l'estampe*, n° 239, 2012, p. 75-77.
- ANDACHT Fernando, «L’imaginaire d’un petit pays. Approche sémiotique de l’identité sociale à travers des timbres-poste», in *Protée*, vol. 30, n° 2, 2002, p. 9-22.
- ASCHE Kurt, *Das europäische Postwertzeichen als Kunstwerk, 1840-1945: Europa und überseeische Einflußgebiete*, Dissertation zur Erlangung des Doktor-Ingenieurs im Bauwesen, Universität Karlsruhe, 1977.
- BONNEFOIT Régine, «Von der weinenden *Italia* Canovas zur triumphierenden *Libertà* von Pio Fedi. Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons», in *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, actes du colloque, Villa Vigoni, Lovenjo di Menaggio, 29 juin-2 juillet 2011, sous la direction de Damian Dombrowski, Berlin : Lukas, 2013, p. 36-59.
- BURKART Lucas *et al.* (éd.), *Mythen, Körper, Bilder. Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften*, Göttingen : Wallstein, 2015.
- CHATRIOT Alain, «Les timbres-poste : un révélateur de la difficile figuration des Républiques», in *Cahiers Jaurès*, n° 219-220, 2016, p. 21-35.
- DE CAPITANI François, «Geschichte auf einen Blick. Traditionen und Brüche vom 18. Jahrhundert bis heute», in MICHEL Paul *et al.* (éd.), *Allgemeinwissen und Gesellschaft*, Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, Prangins, 18-21 septembre 2003, Aix-la-Chapelle : Shaker, 2007, p. 475-488.
- DOUZOU Laurent, NOVOSSELOFF Jean, *La Résistance oblitérée. Sa mémoire gravée par les timbres*, Paris : Éditions du Félin, 2017.

- Emblèmes de la liberté: l'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Berne, Musée d'histoire de Berne et Musée des beaux-arts de Berne, 1^{er} juin-15 septembre 1991, sous la direction de Dario Gamboni et al., 1991, Berne: Staempfli, 1991.
- Extrem – 175 Jahre Schweizer Briefmarken/Extrême – 175 ans des timbres-poste suisses*, catalogue d'exposition, Berne, Musée de la communication, 2 mars-8 juillet 2018, Berne: Musée de la communication, 2018.
- FEHLMANN Ulrich, «Streit um Walter: Die Polemik um die Briefmarkenausgabe von 1907», in *Schweizer Briefmarken Zeitung (SBZ)*, n° 1-2, 2013, p. 50-64.
- FERRI Marino, *Schweizer Briefmarken erzählen: die Visualisierung nationaler Wertvorstellungen auf Schweizer Briefmarken 1850-1950*, Rapperswil: swiss stamp show, 2015.
- GABRIEL Gottfried, «Ästhetik und politische Ikonographie der Briefmarke», in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 54, n° 2, 2009, p. 183-201.
- GRIENER Pascal, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris: Hazan (coll. «La chaire du Louvre»), 2017.
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris: EHESS, 2012.
- HERTSCH Max, *Spezialkatalog über die Briefmarken der Schweiz*, Berne: Zumstein, 2 vol., 2000.
- HERTSCH Max, WIRTH Kurt, *Timbres-poste suisses*, trad. de l'allemand par André Savoie, 2 vol., Zurich: Éditions Silva, 1973.
- MEIGNAN Pierre, «Une tradition tchèque des timbres présidentiels», disponible à l'adresse url: <https://www.radio.cz/fr/rubrique/histoire/une-tradition-tcheque-des-timbres-presidentiels>.
- MICHAUD Didier, «Comment la Suisse est devenue elle-même...», in *Timbres magazine*, n° 35, mai 2003, p. 34-40.
- Michel. Briefmarken-Katalog Deutschland 1998/99*, Munich: Schwaneberger, 1998.

- MICHELS Karen, SCHOELL-GLASS Charlotte, «Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel», in *Protée*, vol. 30, n° 2, 2002, p. 85-92.
- KANTOROWICZ Ernst H., *Postal Stamps and the Historian*. Dinner of the History Graduate Students' Association, June, 1949, disponible à l'adresse url: <http://www.regiesey.com/Archive/Ekaica/eka-unpub-postal-stamps.pdf>.
- KEPPEL Adrian, «Biography: Karl Bickel», disponible à l'adresse url: <http://stampengravers.blogspot.ch/2016/04/karl-bickel-1886-1982.html>.
- KREIS Georg, «Namenlose Eidgenossen: zur Frühgeschichte der schweizerischen Denkmalkultur», in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 55, 1996, p. 13-24.
- ŠAFAR Zoran, *Katalog poštanskih maraka u upotrebi na teritoriji Srbije: 1840-2018*, vol. 1, Beograd: SFK, 2018.
- SCHUBIGER Benno, «Die Suche nach dem Nationaldenkmal vor 1848», in *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfte einer Nation*, catalogue d'exposition, Zurich, Musée National suisse, 26 juin-4 octobre 1998, sous la direction de Barbara Welter, Zurich: Chronos Verlag, 1998, p. 58-65.
- SCHWARZENBACH Alexis, *Portraits of the nation. Stamps, Coins and Banknotes in Belgium and Switzerland 1880-1945*, Berne: Peter Lang, 1999.
- VAILLÉ Eugène, *Histoire du timbre-poste*, Paris: Presses universitaires de France (coll. «Que sais-je?», n° 273), 1959.
- VON TAVEL Hans Christoph, *L'Iconographie nationale*, Disentis: Pro Helvetia & Éditions Desertina (coll. «Ars helvetica», vol. 10), 1992.
- Yvert & Tellier. *Catalogue de timbres-poste. France. 2005*, Amiens: Yvert & Tellier, 2005, vol. 1.
- Zumstein. *Katalog Schweiz/Liechtenstein/Campione und Vereinte Nationen, Genf. 2021*, Berne: Zumstein, 2020.

UN « CIMETIÈRE DE MACHINES » EN GUISE DE LIEU DE MÉMOIRE

Résumé: À partir d'un travail de terrain situé dans l'ancienne ville lainière de Verviers en Belgique, cet article s'intéresse aux enjeux liés à la requalification d'anciennes machines au sein d'une collection publique. En reprenant une définition avancée par Pierre Nora dans l'article « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux » (1997), je propose de considérer cette collection *en tant que* lieu de mémoire et d'observer ce que ce concept permet de révéler du processus de mise en mémoire du passé industriel de cette ancienne ville textile.

Summary: Based on fieldwork conducted in Verviers – once home to Belgium's wool and textile industry – this article focuses on the new status acquired by former industrial machines now that they are exhibited in the city's public collection. Taking up French historian Pierre Nora's famous definition from his 1997 article, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », I put forward the idea that the collection itself can be construed as a *lieu de mémoire* and attempt to show what this concept can teach us about the ways in which the town's industrial past has been transmuted into memory.

En septembre 2016, lors d'un séjour sur mon terrain de recherche dans la ville de Verviers en Belgique, j'assistai et filmai la scène suivante¹ : muni d'un chariot hydraulique, d'une longue perche de

Remerciements : Je remercie Ellen Hertz et Grégoire Mayor ainsi que Alexandre Lecoultré et Marion Fert pour leurs relectures attentives et leurs précieux conseils sur ce texte.

bois et d'une corde, un groupe de six hommes à l'âge de la retraite s'affaire à dégager un objet de fonte et d'acier afin de l'extraire des fourrés où il était jusqu'ici demeuré bloqué. Une fois chargé sur le chariot, l'objet est tracté à l'aide d'une voiture 4 x 4 jusqu'à un treuil par lequel il est hissé au premier étage d'un bâtiment rejoignant ainsi d'autres objets stockés là. L'objet dont il est question est une pompe autrefois utilisée dans un dispositif de dégraissage de la laine, étape qui précède les transformations ultérieures que sont le lavage, le cardage, la filature et le tissage. Ce déplacement de la petite pompe des fourrés au hangar représente, au moment où je l'ai filmé, la dernière acquisition d'une pièce au sein d'une collection dont la constitution remonte à près de soixante ans.

Initiée en 1965 par les autorités de la ville de Verviers, la collection d'anciennes machines textiles était alors destinée à alimenter le fonds d'un Musée national de la laine qui aurait dû ouvrir ses portes sur le territoire de la commune. Ce musée n'a jamais vu le jour et aujourd'hui la collection est dispersée dans plusieurs lieux. Une partie des objets a intégré depuis 1999 le parcours spectacle du Centre touristique de la laine et de la mode, projet touristique de valorisation du passé industriel qui a remplacé le Musée national de la laine. Quant à la plus grande partie de la collection, elle est aujourd'hui entreposée dans un ancien hangar de balles de laine désaffecté appelé la « Réserve visitable du Solvent ». C'est dans ces locaux qu'un groupe de retraités bénévoles appelé les « Anciens du textile » vient travailler à cadence régulière lors de la saison estivale².

Dans cet article, je propose d'appréhender la collection de machines textiles exposée dans les deux sites que sont le Centre

¹ Le présent article est ponctué de deux extraits vidéo. La vignette ethnographique décrite ici se reporte au premier extrait consultable à l'adresse url suivante : <https://vimeo.com/363489802>.

² À ces deux lieux s'ajoute un troisième, le parcours de promenade intitulé « Je file en ville » pour lequel une dizaine de machines ont été exposées sur les trottoirs et les giratoires de la ville. Cette partie de la collection n'est pas traitée dans le présent texte.

touristique et la Réserve du Solvent comme un seul et même « lieu de mémoire »³. L'entreprise éditoriale de Pierre Nora émerge dans un moment de l'histoire caractérisé par la prolifération de marqueurs mémoriels, des lieux géographiquement spatialisés ou non qui sont utilisés par les individus et les communautés pour revendiquer une appartenance collective. Ces marqueurs prennent parfois la forme de lieux géographiques très concrets comme les monuments aux morts, les mairies ou le Panthéon de Paris. Mais ils s'inscrivent aussi parfois dans des formes délocalisées et immatérielles comme les commémorations du 14 juillet, *La Marseillaise* ou *Le Tour de la France* par deux enfants d'Augustine Fouillée (1877). Mon propos ici n'est pas de labelliser la collection d'anciennes machines textiles de la ville de Verviers comme un lieu de mémoire, ce qui constituerait davantage une opération politique de patrimonialisation qu'une démarche scientifique. J'utiliserai plutôt le concept scientifique afin de penser ce que la collection prise *en tant que* lieu de mémoire permet de comprendre de la production de récits mémoriels de cette ancienne ville textile. Pour ce faire, je m'appuierai sur un passage de l'article « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux » qui introduit le volume *La République*, le premier tome des *Lieux de mémoire*. Dans ce passage, Pierre Nora propose la formule suivante : « *Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. [...] ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité* »⁴.

Cette citation, prise comme une définition de ce que sont, ou pourraient être les lieux de mémoire, me servira de fil rouge pour le présent article. Dans la première partie, je m'attacherai à retracer l'histoire de la collection depuis les premières acquisitions d'objets au milieu des années 1960 jusqu'aux ouvertures successives du Centre touristique de la laine et de la mode et de la Réserve du

³ NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{er} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, puis réédités, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.

⁴ NORA Pierre « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », in NORA Pierre, *Les lieux de mémoire...*, vol. 1, p. 28.

Solvent dans les années 2000. Revenant sur la notion de «restes», j’argumenterai que ces machines font figure de restes à double titre, témoignant à la fois de la disparition de l’industrie textile et de l’échec d’un projet muséal de grande envergure. En me penchant plus en détail sur la partie de la collection stockée dans la Réserve visitable du Solvent, je proposerai l’idée que ces machines constituent à la fois les objets d’un décor dans lequel les Anciens du textile viennent rejouer les gestes appris durant leur carrière, mais sont aussi perçues par eux comme des «témoins» qu’il s’agit de faire revivre. Leur activité peut être appréhendée comme une tentative de faire de ces anciennes machines des «buttes témoins d’un autre âge» qui leur permettent de raconter leur propre expérience du passé industriel tout en posant un regard critique sur le présent. Finalement, je reviendrai sur la collection prise dans son ensemble en tant qu’«illusion d’éternité». Je montrerai dans cette dernière partie que bien qu’elle soit exposée dans deux sites qui sont à maints égards antinomiques, la collection s’inscrit pourtant dans un seul et même mouvement : une tentative d’inscrire le passé industriel de la ville dans un lieu pour l’éternité et la fragilité de cette opération face au travail du temps.



Figure 1. Objets de la collection de machines textiles de la ville de Verviers entreposés dans le hangar de la Réserve visitable du Solvent. © Baptiste Aubert

LA COLLECTION EN TANT QUE « RESTES »⁵

Dès le milieu des années 1950, la ville de Verviers, qui avait connu un développement économique et démographique depuis le début du XIX^e siècle suite à l'installation massive d'usines textiles, subit un important ralentissement économique. Entre 1949 et 1959, cent quarante-sept usines ferment à Verviers. De 1960 à 1979, le nombre d'ouvriers actifs passe de quatorze mille à deux mille huit cents⁶. La ville vit alors un moment particulier de son histoire caractérisé par le passage lent mais significatif de « ville industrielle » à « ville post-industrielle ». Dans ce moment de rupture, en 1965, le Collège communal de la ville constitue une commission d'études dont les membres sont chargés d'acquérir des objets destinés à alimenter les collections d'un futur Musée national de la laine⁷. L'idée est de créer un lieu où seraient conservées et exposées les « preuves tangibles »⁸ de ce qui a fait les richesses de la ville. Les autorités voient grand. Un journaliste écrit : « *Ce musée de grand format devrait servir de modèle pour inscrire à jamais dans la mémoire collective le*

⁵ Cette partie sur l'histoire de la collection est basée sur une série d'entretiens menés avec des acteurs clés des musées communaux et du Centre touristique de la laine et de la mode. Je m'appuie également sur le catalogue de la collection publié en 2017 : JORIS Freddy, PIERRE Marc (éd.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017. Finalement, un fonds d'articles de la presse locale consacrés à la collection de machines textiles mis à disposition par le Département des archives de la ville m'a permis de compléter mes données. Je tiens ici à remercier Jean-François Potelle et l'équipe des archives pour la mise à disposition de ce fonds.

⁶ JORIS Freddy, POTELLE Jean-François, « Verviers, un passé trop oublié », in JORIS Freddy, PIERRE Marc (éd.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent...*, p. 32.

⁷ En 1920, l'historien Jules Feller avait lancé un premier appel pour la création d'un musée du textile à Verviers, appel qui n'avait pas été suivi. Voir à ce sujet DEBLANC-MAGNÉE Marie-Paule, « De l'appel de Feller à la Réserve du Solvent, les avatars d'un projet muséal », in JORIS Freddy, PIERRE Marc (éd.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent...*, p. 129.

⁸ J.B., « Verviers aura-t-il son musée de la laine ? », in *Le Courrier* (Verviers), 18 avril 1987, s.p.

prestigieux passé de Verviers»⁹. En plus de créer un musée où les Verviétois puissent se saisir de leur histoire, il s’agit de faire du passé industriel de la ville un événement de portée nationale et de créer un Musée national de la laine avant que les autres villes textiles flamandes¹⁰ ne parviennent à le faire.

La commission textile mise en place par le Collège communal compte alors une dizaine de membres, tous des hommes. Outre Vladimir Bronowski, directeur des musées communaux qui prend ce projet très à cœur, on y retrouve quelques représentants du monde des affaires (patronat et syndicat), du monde politique local ainsi que des professeurs des écoles textiles de la ville. Les modalités d’acquisition des objets – qui comme on l’a vu en préambule se poursuivent encore aujourd’hui – sont diverses. Les machines les plus volumineuses sont retirées directement par une équipe des musées communaux dans les usines et les écoles textiles où elles avaient servi jusque-là. L’ancien intendant des musées communaux, aujourd’hui chef du groupe des Anciens du textile, raconte : «*Toutes les machines que tu peux voir dans les collections, il n’y en a pas une que je n’ai pas déménagée. C’est moi qui ai été dans toutes les usines. [...]. Lorsqu’un patron nous disait : “Ben voilà, j’ai une telle machine”, la commission textile disait : “Oui c’est intéressant”, et ils allaient voir. Moi, je les accompagnais et lorsque je parlais de là, je devais savoir plus ou moins comment j’allais la transporter*»¹¹.

Parallèlement, à ces acquisitions d’objets volumineux, la commission cherche à acquérir auprès de la population d’autres objets plus petits ainsi que de la documentation. De nombreux appels sont publiés dans la presse locale pour inviter les Verviétois à «*se dessaisir des pièces susceptibles de figurer dans les collections du*

⁹ HURARD YVES, «Verviers capitale de la laine : un musée provisoire à visiter», in *Hebdolaine*, 5 janvier 1989, s.p.

¹⁰ La ville de Gand ouvre en 1976 le Musée d’archéologie industrielle et du textile (anciennement MIAT, devenu depuis le Musée de l’industrie) et, en 1982, la ville de Courtrai le Musée du lin.

¹¹ Extrait d’entretien réalisé en septembre 2017.

Musée National de la Laine »¹². À cadence régulière, des listes de dons sont publiées dans les journaux sur lesquelles sont énumérés les objets et les noms des donateurs : une balance à peser les fils de laine, une table de nopeuse, un compte-fils, des photographies. En demandant des objets à la population contre la promesse d'un musée, la commission textile instaure un système d'échange basé sur le don et le contre-don. Les habitants sont encouragés à céder leurs objets personnels à la commission textile en échange de la promesse qu'ils soient conservés dans un musée où leur histoire (celle des objets et des habitants) sera racontée. Les Verviétois répondent à l'appel et cèdent à la commission leurs objets personnels jusqu'ici conservés à leur domicile. La dette instaurée ne sera toutefois que partiellement honorée. Si les objets entrés dans la collection ont en effet été conservés jusqu'à aujourd'hui par les autorités, le Musée national de la laine qui était promis tacitement en échange n'a quant à lui jamais ouvert ses portes.

En 1976, la ville de Verviers achète l'usine Dethier-Bettonville, un bâtiment situé dans le quartier populaire de Hodimont en vue d'y installer le futur musée. L'ensemble architectural qui date du début du XIX^e siècle a la particularité de regrouper en un seul et même lieu l'hôtel particulier des patrons et les ateliers de manufacture où travaillaient autrefois les ouvriers¹³. Entre 1982 et 1984, après une première menace d'abandon du projet, le bâtiment est finalement classé par la Région wallonne et il est désigné par les autorités communales comme devant abriter le futur Musée national de la laine. Le bâtiment est alors restauré grâce aux soutiens financiers conjoints de la Région wallonne, de la Communauté

¹² Extrait de la trente-cinquième liste de dons publiée par N.D., « Des dons en faveur du Musée national de la laine à Verviers », in *Le Jour / Le Courrier*, 3 et 4 janvier 1987, s.p.

¹³ Cet imposant bâtiment est l'une des usines à avoir été représentée en gravure dans l'ouvrage *La Belgique industrielle*, publié en 1852 par l'éditeur bruxellois Jules Gérard, un ouvrage qui avait vocation de présenter par des vues idylliques les progrès techniques et industriels de l'État belge. Voir VAN DER HERTEN Bart *et al.* (éd.), *La Belgique industrielle en 1850 : deux cents images d'un monde nouveau*, Anvers & Bruxelles : MIM et Crédit communal, 1995.

française¹⁴, de la Province de Liège et de la ville de Verviers. Une fois le bâtiment rénové, des problèmes subsistent pourtant quant au financement du contenu, à savoir du musée à proprement parler. En effet, la Communauté française, qui aurait la compétence du financement d'une institution muséale, manque de ressources pour soutenir le projet. Depuis les réformes de la constitution des années 1970 et 1980, les matières gérées par les nouvelles entités fédérales que sont les Communautés et les Régions sont strictement réglées. Les domaines qui relèvent du « culturel » sont attribués aux Communautés, tandis que ceux qui relèvent du développement économique et de l'aménagement du territoire sont attribués aux Régions (Régions flamande, wallonne et Région de Bruxelles-capitale). Selon cette logique de partage des tâches, le financement d'une institution culturelle, comme le Musée national de la laine aurait dû relever de la compétence de la Communauté française de Belgique, mais celle-ci manque de fonds et refuse de financer le projet. Par opportunité, le Collège communal de la ville de Verviers se tourne alors vers la Région wallonne et le Fonds européen de développement d'économies régionales (FEDER). Ces deux nouveaux bailleurs de fonds qui n'ont pas la compétence de financer du « culturel », mais dont le ressort est de contribuer au développement économique d'une région, transforment le projet muséal en un centre d'interprétation touristique. C'est ainsi que le Musée national de la laine, souhaité depuis le milieu des années 1960, devient sous l'impulsion de la Région wallonne et de l'Union européenne, le Centre touristique de la laine et de la mode.

La scénographie est prise en main par une équipe externe qui remplace la commission textile dans le travail de conception et

¹⁴ Depuis la première réforme de l'État en 1970 qui vise à décentraliser le pouvoir en Belgique, les compétences administratives et politiques sont partagées entre de nouvelles entités fédérales : les Communautés et les Régions. Les Communautés (flamande, française et germanophone) sont créées suivant le découpage linguistique du pays. Depuis 2011, la « Communauté française de Belgique » a été rebaptisée « Fédération Wallonie-Bruxelles ». Pour un bref historique, voir <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=109> consulté en ligne le 3 décembre 2020.

propose d'ajouter au propos sur l'histoire de la ville un parcours sur la mode. L'ancien intendant des musées communaux commente: «*Quand on a présenté les projets au fonds européen, avec du matériel textile sur les deux étages, là ils ont dit "Non, ça ne va pas! Il faut intégrer dans votre projet quelque chose d'autre". Alors quelqu'un a eu l'idée de mettre la mode. C'est très beau! Ben oui mais la mode c'est passager. Puis quelqu'un a eu l'idée de mettre la BD et la mode. C'est pour ça que dans le parcours on retrouve des planches de BD avec des gens en collerettes et en costume d'époque et qu'on remonte l'histoire de la mode de la préhistoire jusque dans les années 1970. Donc voilà. Ça a fini par passer ce projet-là. Et à se réaliser. Mais il nous restait un paquet de grosses machines*»¹⁵.

Sur les sept cents objets amassés pendant plus de trente ans par la commission textile, quelque quatre-vingts pièces entrent dans l'ancienne usine Dethier-Bettonville rénovée. Ces objets sont intégrés dans le décor d'un parcours-spectacle qui porte la double vocation de rappeler les instants glorieux de la ville et «*de la transformer en un nouveau centre d'attraction touristique*»¹⁶. Le parcours évoque dans une suite de tableaux les différentes étapes du travail de la laine depuis la tonte des moutons dans les plaines australiennes jusqu'à la vente de costumes dans la boutique du tailleur en passant par le bureau du lainier, les ateliers d'usines ou le café des ouvriers. Les personnes qui viennent visiter le Centre touristique ont la possibilité d'accompagner leur visite par la voix de Fil de Laine, le personnage fictif d'un audioguide qui détaille les différentes étapes de la transformation de la laine, depuis les fibres jusqu'aux draps. Dès l'ouverture, l'équipe du Centre touristique complète l'offre par des expositions temporaires qui ont vocation d'attirer des publics scolaires et familiaux afin de financer l'institution. L'inauguration du Centre est ainsi agrémentée de l'exposition *Toutânkhamon* en 1999, puis suivront *Barbie* en 2000, *Chocolats*

¹⁵ Extrait d'entretien réalisé en septembre 2017.

¹⁶ N.D., «Laine et mode sous leur meilleur jour», in *Canal. Le bulletin communal de Verviers*, 1999, n° 8, p. 8.

en 2003 ou encore *Les Schtroumpfs* en 2009. Aujourd’hui les animatrices du Centre touristique continuent de travailler sur une même logique qui consiste à assurer le financement de l’institution et du parcours de la laine et de la mode en organisant des activités parallèles comme des visites interactives et des expositions temporaires.

En 2003, le reste des machines textiles, celles qui n’étaient pas entrées dans le Centre touristique, est transféré dans un hangar de balles de laine désaffecté de l’ancien lavoir du Solvent belge, un grand complexe industriel situé à l’est de la ville. Ce bâtiment appelé la « Réserve visitable du Solvent » est d’abord loué par la ville puis acheté en 2017 conjointement par la ville et l’Institut du patrimoine wallon¹⁷ à la société du Solvent belge. Stockées dans ce bâtiment, les machines sont entretenues par les Anciens du textile qui s’y rendent tous les quinze jours à la belle saison pour y travailler.

Envisager la collection d’anciennes machines textiles de la ville de Verviers en tant que restes permet à la suite d’Octave Debary de la considérer comme une « *objection au sens premier des choses (une perte) et une résistance à [sa] disparition (une conservation)* »¹⁸. Les machines de la collection, prises en tant que restes, sont des objets qui disent à la fois la perte et qui, par leur présence, témoignent de leur résistance à la disparition. Ces anciennes machines font figure de restes à double titre. Elles sont d’abord les restes de la période industrielle lors de laquelle elles avaient contribué au développement économique, démographique et identitaire de la ville. En effet, sans machine pas d’industrie et sans industrie pas de ville industrielle. Par ailleurs, elles sont aussi les restes du projet muséal qui ne s’est jamais concrétisé. Un musée qui, en devenant Centre touristique, a vraisemblablement manqué

¹⁷ Suite à sa fusion en 2018 avec le Département du patrimoine du Service public de Wallonie, l’institution est aujourd’hui connue sous le nom d’Agence wallonne du patrimoine (AWAP).

¹⁸ DEBARY Octave, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes*, Paris: Créaphis, 2019, p. 24.

son but initial et n'a pas réussi à mobiliser des ouvriers, patrons et ingénieurs qui ne se sont pas sentis représentés par l'institution¹⁹. Je cite à ce titre une des animatrices touristiques qui travaille depuis l'ouverture du Centre touristique et constate cet échec : « *Dans le monde ouvrier par exemple, ils auraient trouvé que ça ne reflétait pas du tout le travail réel, que c'était une belle petite mise en scène qui n'avait rien à voir avec le travail dans les entreprises* »²⁰.

En recentrant le propos sur le parcours de la laine plutôt que sur le passé industriel de la ville, le Centre touristique a évité tout travail de mémoire sur le passé. Le propos du parcours-spectacle, qui n'a pas changé depuis l'ouverture en 1999, ne porte pas ou peu l'histoire sociale de la ville : ni l'histoire des familles patronales, ni l'histoire des milliers d'ouvriers, ni les fermetures progressives des usines, les licenciements et la récession économique à laquelle la ville a dû faire face.

Pourtant, malgré la disparition des usines et l'échec du projet muséal, les machines de la collection demeurent. Elles sont là et témoignent autant de la perte que de leur résistance à leur propre disparition. Leur présence engage à observer ce qui se passe aujourd'hui autour de ces machines et invite à comprendre comment les acteurs sociaux qui interagissent avec elles s'en saisissent pour produire des récits sur la ville post-industrielle.

¹⁹ Dans un article de 2004 consacré aux centres d'interprétation, la muséologue Noémie Drouguet note le « déficit d'attractivité » du Centre touristique de la laine et de la mode et critique son dispositif scénographique dont l'« *intention est de séduire le visiteur et de déclencher une sorte de passion pour la ville de Verviers et sa région* » sans toutefois y parvenir. DROUGUET Noémie, « Verviers, au fil de l'eau et de la laine : histoire, tourisme et politique », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, p. 18-21, ici p. 21.

²⁰ Extrait d'entretien réalisé en septembre 2019.

LA COLLECTION EN TANT QUE «BUTTE TÉMOIN D'UN AUTRE ÂGE»

Pendant longtemps, j'ai observé et filmé les activités des Anciens du textile sans leur demander ce qu'ils faisaient là. Ils arrivaient le matin, les uns après les autres dans leur voiture, se retiraient discrètement enfiler leur habit de travail puis partaient s'occuper seuls ou en petits groupes des machines de la collection. Je les observais réparer, remonter ou réarranger ces objets. Ils semblaient aimer se retrouver là et bricoler ensemble. Vue de l'extérieur, cette activité paraît être un hobby comme un autre : une manière d'occuper le temps libre de la retraite, comme d'autres fréquenteraient le club de pétanque ou iraient jouer au bridge (ce que certains d'entre eux font par ailleurs). Mais à y regarder de plus près, il semble pourtant que venir au Solvent participe d'autre chose : une manière de faire revivre le temps passé. Dans le décor de l'ancienne usine, les Anciens du textile viennent répéter les manières de faire apprises et pratiquées tout au long de leur vie professionnelle. Il s'agit de refaire avec exactitude les gestes du travail de maintenance, de montrer son habileté avec telle ou telle machine que l'on connaît particulièrement bien parce qu'on l'a côtoyée tout au long de sa carrière. Les horaires de travail sont fixes. S'il ne s'agit plus d'une cadence en «trois fois huit», mais d'une demi-journée tous les quinze jours, ces moments de travail sont néanmoins réglés par le même horaire : début de journée à huit heures trente, fin à douze heures, le tout entrecoupé d'une pause-café. Durant ces journées de travail, les bénévoles retrouvent la sociabilité de l'usine. Chacun y tient son propre rôle : celui de l'ouvrier, de l'ingénieur, du contremaître. Toutes ces pratiques participent de la reproduction de scènes de la vie d'avant et constituent, ce que j'appelle une performance du souvenir. Une représentation sans public dans laquelle ces hommes rejouent les manières de faire et les manières d'être acquises tout au long de leur carrière. Rares sont les moments où ils échangent entre eux des anecdotes ou des souvenirs du passé, ils se contentent avant tout de venir pratiquer dans ce lieu les gestes, pour revivre la temporalité et l'ambiance du travail en usine. Peu importe d'ailleurs que les Anciens du textile n'aient pas tous

travaillé dans le secteur textile (rares en fait sont ceux à avoir fait l'entièreté de leur carrière dans les usines), l'important est qu'ils se retrouvent autour de cette sociabilité partagée qui leur rappelle, dans le décor de l'ancien entrepôt désaffecté, l'ambiance des ateliers dans lesquels ils ont travaillé.

Voyant les heures d'images que j'étais en train d'accumuler, je me suis mis à demander aux Anciens du textile ce qu'ils faisaient là²¹. À l'un d'entre eux, je demandai de m'emmener vers sa machine préférée, une cardé fabriquée dans les ateliers de l'usine Houget Duesberg Bosson, usine dans laquelle cet ancien ouvrier a travaillé trente-trois ans avant d'être licencié suite à une restructuration. Au fil de notre discussion, je lui demandai s'il trouvait la machine belle et le cas échéant ce qu'il lui trouvait d'esthétique. Voici sa réponse: *« Ben la façon dont c'est fabriqué... Ceci c'est forgé... Il y a la main de l'homme qui est beaucoup plus importante dans la fabrication. Tandis que maintenant ce sont des machines robotisées bien souvent, programmées. Elles sont plus humaines je trouve! C'est la différence que je trouve. Ça a été fait à une époque où il fallait énormément de monde pour les faire, pour les fabriquer. C'est-à-dire que ça donnait du travail à beaucoup de gens. Tandis que maintenant avec tout ce qui est moderne je vais dire... Quand on voit des films avec des gens qui travaillent sur des machines d'usinage, ils ne sont presque pas sales, la machine elle est toute belle. À terre, il fait bien propre. Alors que quand j'ai commencé à travailler, les copeaux des machines volaient partout, il y avait des pertes d'huile un peu partout et le tourneur ou le fraiseur en général était tout noir. Il n'y a plus ce contact avec les matières! Enfin, c'est comme ça que je le pense moi. »*

En orientant ensuite la discussion vers la collection, je lui demandai pourquoi il estimait important que la ville de Verviers conserve les machines dans un lieu comme la Réserve du Solvent. Il continua ainsi: *« Pour la mémoire. Et à Verviers on n'a pas tenu compte de ça, comme je constate dans beaucoup de villes [...]. »*

²¹ Voir le deuxième extrait vidéo disponible à l'adresse url: <https://vimeo.com/475401968>.

Dans beaucoup de villes, en Allemagne et en Angleterre surtout, la population a voulu conserver des lieux de mémoire. Et c'est comme ça qu'en Allemagne et en France on tient à conserver des témoins, mais des témoins vivants, des usines entières [où] on peut regraisser les machines et les faire redémarrer. Tandis qu'ici ce n'est qu'un dépôt, ce n'est qu'un cimetière de machines, elles ne vivent pas.»

Comment une ancienne machine textile devient-elle une «butte témoin d'un autre âge»? Qu'est-ce que cette machine, devenue objet de mémoire, permet d'énoncer comme discours sur le présent? Les objets ne sont pas *de* mémoire, ou patrimoniaux par essence. Ils sont construits comme tels à la suite d'opérations par lesquelles des individus les requalifient en leur attribuant une valeur patrimoniale. De nombreux chercheurs qui se sont intéressés aux processus de patrimonialisation ont avancé l'idée que les objets patrimoniaux ne suivent pas une ligne de filiation descendante qui les conduirait du passé vers le présent, mais sont systématiquement construits à partir du présent selon une logique de «filiation inversée»²². L'opération patrimoniale consiste ainsi non pas à hériter des objets des «pères»²³, mais à construire une relation aux ancêtres à partir d'objets du passé mobilisés dans le présent. Dans l'entretien cité plus haut, l'ancienne cardé est vue comme porteuse de la trace d'un temps passé et c'est cette faculté à rappeler l'ambiance de l'atelier qui la rend «belle» aux yeux de l'ouvrier retraité. La machine devient «une butte témoin d'un autre

²² Pour un développement de la notion de «filiation inversée» autour des notions de traditions, voir POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris: F. Maspero, 1975; LENCLUD Gérard, «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie», in *Terrain: Anthropologie et sciences sociales*, n° 9, 1987, p. 110-123 et pour les prolongements dans le champ du patrimoine, voir DAVALLON Jean, *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris: Lavoisier, 2006.

²³ Le mot patrimoine dérivant de la racine latine *patrimonium* désigne «l'héritage du père». Pour une réflexion critique sur la conception genrée des héritages du passé, voir HERTZ Ellen, «Le patrimoine», in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Le musée cannibale*, Neuchâtel: MEN, 2002, p. 153-168.

âge», un objet patrimonial qui sert à évoquer un temps à la fois apprécié, révolu et perdu. Il n'est pas question ici de se plaindre de la pénibilité du travail en usine, mais d'évoquer grâce à l'objet une ambiance à la fois regrettée et disparue (regrettée *parce que* disparue peut-être), faite de pertes d'huile sur le sol et de copeaux de métal qui volent partout. La machine devient porteuse d'un récit, celui de la vie passée en atelier, dont l'ancien ouvrier se souvient avec plaisir. Par ailleurs, elle est valorisée par son opposition à d'autres machines d'un temps dit « moderne ». Un temps marqué par la robotisation et les changements dans le rapport au travail que celle-ci induit. L'ancienne machine devient le lieu d'une nostalgie²⁴ pour une époque où la construction de ces objets « donnait du travail à beaucoup de monde ». Les machines qui sortaient des usines n'en étaient que « plus humaines ». Elles engageaient un rapport corporel quasiment affectif avec les matières travaillées. L'ancienne carde, devenue « butte témoin d'un autre âge » est à la fois une manière d'évoquer avec nostalgie le temps passé, mais aussi une manière de critiquer le temps présent où le travail se pratique désormais au mieux par des hommes et des femmes dans un atelier aseptisé, quand il n'a pas simplement été remplacé par celui d'un robot.

En évoquant la collection et non plus la machine, la discussion glisse alors vers la notion de « lieux de mémoire ». L'ouvrier retraité note l'importance de l'existence d'un lieu dans lequel les souvenirs du passé industriel pourraient être conservés. En comparant la situation avec d'autres pays européens, il relève l'échec de la politique mémorielle de la ville de Verviers. Là-bas, dit-il, « on tient à conserver des témoins vivants », alors qu'ici les machines

²⁴ Ces dernières années, la nostalgie s'est constituée en un objet de recherche fécond en anthropologie (voir par exemple ANGÉ Olivia, BERLINER David (éd.), *Anthropology and Nostalgia*, New York: Berghahn Books, 2015). Loin de se borner à une critique du caractère passéiste ou conservateur des rhétoriques nostalgiques, les auteurs de ce champ proposent de les appréhender comme des productions culturelles et sociales situées. Pour une réflexion sur les rhétoriques nostalgiques comme critiques du présent, voir notamment BASSET Karine, BAUSSANT Michèle (éd.), *Utopie, nostalgie : approches croisées*, numéro spécial de la revue *Conserve-ries mémorielles*, n° 22, disponible à l'adresse url : <https://journals.openedition.org/cm/2783>, consulté en ligne le 1^{er} mai 2020.

qui «ne vivent pas» sont déposées dans un «cimetière». Les machines, décrites plus haut comme étant «humaines» sont ici associées à l'image d'une sépulture, elles y gisent, inanimées, muettes, dans l'incapacité de raconter quoi que ce soit. En venant au Solvent et en cherchant à refaire tourner les machines, les Anciens du textile tentent de leur redonner vie. Leur entreprise ne vise pas tellement à leur rendre leur fonction première, celle de produire des tissus, mais de leur donner une faculté mémorielle, une capacité à raconter le passé. Au fil de leurs journées de travail, ils cherchent ainsi à transformer ces machines qui «ne vivent plus» en des «témoins vivants» qui puissent raconter leur expérience vécue du travail industriel.

LA COLLECTION EN TANT QU'«ILLUSION D'ÉTERNITÉ»

Le Centre touristique et la Réserve du Solvent sont deux lieux à maints égards antinomiques. Ils se distinguent par leur architecture, leur scénographie et les logiques sociales qui y prédominent. C'est dans une usine rénovée, érigée dans les années 1980 en monument patrimonial que le Centre touristique a pris ses quartiers. Les machines de la collection, après avoir été sablées et repeintes y sont entreposées dans une série de tableaux qui racontent la transformation de la laine dans un décor évoquant les années 1930. La Réserve du Solvent et les machines qui y sont entreposées témoignent quant à elles du passage du temps. Le bâtiment n'a presque pas été restauré, son état donne à voir la lente disparition du travail industriel et la prise du temps sur les objets. Les murs sont poussiéreux, la grande verrière du toit laisse deviner des vitres cassées et quelques fissures parsèment le sol de la dalle de béton qui soutient les machines. La scénographie qui a émergé par défaut a une esthétique d'usine à l'abandon qu'apprécient les nombreux photographes urbex de passage qui viennent y photographier le lieu et sa reprise par la nature²⁵.

²⁵ Le mouvement de l'«*urban exploration*» (urbex) consiste pour les photographes qui s'en revendiquent à pénétrer, la plupart du temps de manière illégale, dans des

Jusqu'ici, j'ai proposé de lire le Centre touristique et la Réserve du Solvent comme deux lieux relevant de deux usages différents du passé. J'ai présenté le Centre touristique comme un lieu de mémoire « officiel » présentant dans une scénographie statique l'histoire industrielle de la ville et la Réserve visitable comme son hors-champ, un lieu qui continue d'être fabriqué et dans lequel les machines permettent l'énonciation de récits alternatifs sur le passé industriel. Dans cette dernière partie, je propose de revenir sur la collection prise dans son ensemble et de la considérer comme une « illusion d'éternité ». La notion d'illusion proposée par Pierre Nora illustre à quel point l'inscription d'une portion du passé dans un lieu de mémoire est chose fragile. En effet, la valeur patrimoniale attribuée à un lieu, un monument ou un ensemble d'objets « *n'est jamais définitivement acquise* » et « *reste toujours à justifier* »²⁶. C'est ce que montre l'histoire de la collection de machines textiles de la ville de Verviers. En 1965, les autorités rassemblent une collection d'objets considérés comme des restes de l'industrie textile pour les conserver dans un lieu censé rappeler le passé prestigieux de la ville. Aléas de l'histoire, le Musée national de la laine n'ouvrira jamais ses portes et la plus grande partie des objets de la collection finira stockée dans un lieu qualifié par ceux qui s'en occupent aujourd'hui de « cimetière de machines ». Près de soixante ans après les premières acquisitions, l'entreprise des Anciens du textile peut être comprise comme une nouvelle

bâtiments ou des sites abandonnés pour y prendre des photographies diffusées par la suite sur Internet via les réseaux sociaux. Voir DAVIDOV Veronica, « Abandoned Environments: Producing New Systems of Value Through Urban Exploration », in VACCARO Ismael *et al.* (éd.), *The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection*, New York: Routledge, 2016, p. 147-165. Connue sur Internet sous le nom de l'usine S, la Réserve du Solvent fait l'objet de nombreuses visites plus ou moins autorisées. Voir, par exemple : « Usine S. – eine Wollfabrik », disponible à l'adresse url : <https://fotografie.kelkar.de/lost-places/usine-s-eine-wollfabrik/>, consulté en ligne le 28 novembre 2020.

²⁶ TORNATORE Jean-Louis, « Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine : un scénario contre-hégémonique », in *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 1, 2019, disponible à l'adresse url : <https://journals.openedition.org/insitu/449#quotation>, consulté en ligne le 11 avril 2020.

opération patrimoniale. En travaillant semaine après semaine sur les machines, ils tentent de leur redonner une nouvelle vie, non pas pour leur rendre leur premier usage mais pour en faire à nouveau des « témoins vivants » à même de raconter l'expérience vécue du travail industriel. L'histoire semble se répéter. Tout comme leurs prédécesseurs de la commission textile dans les années soixante, les Anciens du textile tentent d'inscrire le passé industriel dans un lieu où il puisse être conservé. Ainsi, hier comme aujourd'hui, la collection de machines textiles peut être comprise comme une « illusion d'éternité ». Les machines de la collection ne sont pas des objets de mémoire pour l'éternité et leur statut patrimonial doit sans cesse être réactualisé par les personnes qui rencontrent ces objets au présent. L'opération de patrimonialisation qui consiste à transformer ces restes en objets de mémoire est marquée par les enjeux de l'époque dans laquelle elle prend place. Ainsi l'attribution de mémoire aux choses est à chaque fois une manière d'énoncer un discours différent sur le passé à partir du présent.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGÉ Olivia, BERLINER David (éd.), *Anthropology and Nostalgia*, New York : Berghahn Books, 2015.
- BASSET Karine, BAUSSANT Michèle (éd.), *Utopie, nostalgie : approches croisées*, numéro spécial de la revue *Conserveries mémorielles*, n° 22, disponible à l'adresse url : <https://journals.openedition.org/cm/2783>.
- DAVALLON Jean, *Le don du patrimoine : une approche communautaire de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier, 2006.
- DAVIDOV Veronica, « Abandoned Environments : Producing New Systems of Value Through Urban Exploration », in VACCARO Ismael et al. (éd.), *The Anthropology of Postindustrialism : Ethnographies of Disconnection*, New York : Routledge, 2016, p. 147-165.
- DEBARY Octave, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes*, Paris : Créaphis, 2019.
- DEBLANC-MAGNÉE Marie-Paule, « De l'appel de Feller à la Réserve du Solvent, les avatars d'un projet muséal », in JORIS Freddy, PIERRE Marc, *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017.
- DROUGUET Noémie, « Verviers, au fil de l'eau et de la laine : histoire, tourisme et politique », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, p. 18-21.
- HERTZ Ellen, « Le patrimoine », in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (éd.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel : MEN, 2002, p. 153-168.
- HURARD Yves, « Verviers capitale de la laine : un musée provisoire à visiter », in *Hebdolaine*, 5 janvier 1989, s.p.
- J.B., « Verviers aura-t-il son musée de la laine ? », in *Le Courrier (Verviers)*, 18 avril 1987, s.p.
- JORIS Freddy, PIERRE Marc (éd.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017.

- LENCLUD Gérard, «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie», in *Terrain: Anthropologie et sciences sociales*, n° 9, 1987, p. 110-123.
- N.D., «Laine et mode sous leur meilleur jour», in *Canal. Le bulletin communal de Verviers*, 1999, n° 8, p. 8.
- N.D., «Des dons en faveur du Musée national de la laine à Verviers», in *Le Jour / Le Courrier*, 3 et 4 janvier 1987, s.p.
- NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris: Gallimard, puis réédités, Paris: Gallimard (Quarto), 3 tomes, en 1997.
- POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris: F. Maspero, 1975.
- TORNATORE Jean-Louis, «Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine: un scénario contre-hégémonique», in *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 1, 2019, disponible à l'adresse url : <https://journals.openedition.org/insituarss/449#quotation>.
- VAN DER HERTEN Bart *et al.* (éd.), *La Belgique industrielle en 1850: deux cents images d'un monde nouveau*, Anvers & Bruxelles: MIM et Crédit communal, 1995.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Baptiste Aubert est assistant doctorant à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel en Suisse. Ses recherches de doctorat portent sur l'utilisation d'objets dans la production de récits mémoriels dans un contexte post-industriel. Menant ses recherches de terrain avec une caméra vidéo, il ancre sa réflexion dans le champ de l'anthropologie visuelle pour questionner les enjeux éthiques et épistémologiques propres à la mise en récit du passé par le médium filmique.

Anna Bernardi est diplômée en architecture de l'Accademia di architettura (Università della Svizzera italiana), où elle a ensuite obtenu son doctorat (Dr. Phil.). Elle est actuellement assistante post-doctorante et chargée d'enseignement à l'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura de l'Accademia di architettura. Ses recherches sont principalement consacrées à l'étude du sens esthétique et politique des lieux de mémoire liés aux événements traumatiques de l'histoire du xx^e siècle en Europe et aux États-Unis, avec un intérêt particulier pour les projets architecturaux de mémoriaux non construits.

Régine Bonnefoit est professeur ordinaire d'histoire de l'art contemporain et de muséologie à l'Université de Neuchâtel. Ses domaines de recherche couvrent des sujets très variés comme la théorie de l'art, notamment celle enseignée au Bauhaus,

l'expressionnisme en Allemagne (Klee, Kirchner) et en Autriche (textiles des Ateliers viennois, Kokoschka), l'avant-garde russe, les arts numériques, la création et mise en exposition d'œuvres d'art contemporain dans les musées disciplinaires et les monuments historiques. Elle est commissaire de nombreuses expositions en Suisse, Europe et aux États-Unis.

Octave Debary est anthropologue, professeur à l'université de Paris et directeur du Centre d'anthropologie culturelle du CANTHEL (SHS Sorbonne). Il est également professeur associé à l'université de Neuchâtel en Suisse. Ses recherches portent sur la construction d'une anthropologie comparée de la mémoire et du temps. Son dernier ouvrage développe une analyse générale de sa démarche, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, préface de Philippe Descola (Creaphis, 2019). Il a été chercheur et professeur invité en Allemagne, Brésil, Canada, Suisse et Suède.

Ellinor Dunning est titulaire d'un master en archéologie (Université de Neuchâtel). À travers divers projets de recherche et de médiation, elle développe une archéologie sociale aux valeurs partagées et coconstruites, et s'intéresse également à la production et à la transmission des savoirs institutionnels et vernaculaires sur le passé. Elle travaille depuis 2015 pour l'entreprise de gestion et de valorisation du patrimoine ArchaeoConcept et a collaboré à la mise en place et à la réalisation du projet FNS-Agora *Émotions patrimoniales : l'archéologie suisse dans la mémoire visuelle collective*.

Barthélemy Droz est doctorant ès lettres en histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel sous l'égide de Régine Bonnefoit. Il a pour violons d'Ingres l'iconologie byzantine, les mouvements picturaux au XIX^e siècle, les iconographies nationales et les rapports entre art et propagande. En outre, il se passionne pour l'histoire des idées, des institutions et la formation des États. Il est féru de géopolitique. Ses travaux universitaires ont porté sur les différentes représentations iconographiques de Guillaume Tell et sur la rhétorique graphique du PS et de l'UDC dans les affiches politiques.

Pierre Nora est historien, éditeur et écrivain. Il est membre de l'Académie française depuis 2001. Ancien directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, il est directeur littéraire aux éditions Gallimard. Il est le fondateur des collections : «Archives» (1964-1965), «La Bibliothèque des sciences humaines» (1966), «Témoins» (1967), «La Bibliothèque des Histoires» (1970). Fondateur en 1980, avec le philosophe Marcel Gauchet, de la revue de Gallimard «Le Débat» dont il a été le directeur. Il est également le directeur de la collection «Les Lieux de la Mémoire» depuis 1984 (7 volumes) et auteur de nombreux ouvrages.

Jehane Zouyene est doctorante à l'Université d'Aberdeen en Écosse, où elle prépare une thèse sur la narration photographique en France après la Seconde Guerre mondiale, sous la direction du professeur Edward Welch. Ses recherches interrogent le rôle performatif du livre photographique dans la transmission des valeurs républicaines et leur impact sur la France contemporaine. Elle est actuellement assistante suppléante en histoire de l'art contemporain à l'Université de Genève.

TABLE DES MATIÈRES

Régine Bonnefoit & Octave Debary

Préface..... 9

Pierre Nora

Postérités des *Lieux de mémoire*..... 15

Octave Debary

Note sur les *Lieux de mémoire* 29

Régine Bonnefoit

Installations de Ai Weiwei, lieux de mémoire éphémères 63

Anna Bernardi

Lieux de mémoire et mémoriaux non construits :
le cas de la Topographie de la Terreur à Berlin 77

Jehane Zouyene

« Nous nous sommes rêvés dans les mêmes images » :
la narration photographique d'après-guerre en France..... 95

Ellinor Dunning

Lieux de mémoire et photographie amateur :
les sites archéologiques révélateurs
d'émotions patrimoniales..... 113

Barthélemy Droz

Un Panthéon suisse méconnu : le timbre-poste 139

Baptiste Aubert

Un « cimetière de machines » en guise de lieu de mémoire 161

thesis 1, 2002 Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Étienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*»

thesis 2, 2003 Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM*

thesis 3, 2003 Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain»

thesis 4, 2004 Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser et Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen»

thesis 5-6, 2004-2005 Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII^e siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renault»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

thesis 7, 2005 Pierre-Yves Le Pogam, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine von Fellenberg, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)»; Alain Lonfat, «Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu

de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin: Akademie Verlag, 2004

thesis 8, 2006 Andreas Bräm, «Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs»; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)»; Valentine von Fellenberg, «Hermann Rupp und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler»; Anne Froidevaux, «Le paradoxe du musée d'art: entre esthétique et éducation»

thesis 9-10, 2006-2007 Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au xx^e siècle*

thesis 11-12, 2007-2008 Nina Gorgus, «“Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur”. Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités»; Hole Rössler, «Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume in 17. Jahrhundert»; Éloïse Vienne, «L'image et le mythe: sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau»

thesis 13-14, 2009-2012 Alexandra Blanc, *Collections et pratiques d'un amateur au xviii^e siècle: Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus*

thesis 15, 2012-2013 Nathalie Provost, «Le Musée 81, ou l'histoire d'un projet muséal au Musée d'art et d'histoire de Fribourg»; Martina Olcese, «Entre attrait et risque, les institutions muséales vis-à-vis des objets non authentiques à travers le musée d'un ex *tombarolo*»; Myriam Valet, «L'accessibilité en médiation culturelle»; Marie Rochel, «L'horloge astronomique de Daniel Vachey Politique de collection et partenariat au Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds»; Aurélie Pilet, «La médiation-support et les enfants. Analyse de dispositifs et perspectives d'avenir»

thesis 16, 2014-2015 Pascal Griener, «Préface: Ce que l'histoire de l'art peut enseigner à la sociologie»; Pamella Guerdat, Melissa Rérat, «Introduction: L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation

Maison Borel»; Nathalie Heinich, «Les valeurs du patrimoine»; Nuné Nikoghosyan, André Ducret, «Des amateurs de photographie en ligne, ou comment juger à plusieurs»; Leïla Baracchini, «Petite fabrique d'art au Kalahari ou de l'usage du concept d'artification en anthropologie»; Marco Jalla, «Copies et copistes face à *L'Élite artiste*: Le cas Xavier Sigalon»; Katarzyna Matul, «“Ce que l'affiche a à nous dire”. La “personnalisation” de l'affiche comme critère de sa valorisation en régime totalitaire»; Pascale Marini-Jeanerret, «L'auteur d'Art Brut versus le statut d'artiste»; Octave Debary, «Postface: La sociologie au service de l'art? Ou ce que l'art fait à la sociologie»

thesis 17, 2016-2017: Pierre-Alain Mariaux, «Préface»; Fernanda Celis, Isaline Deléderray-Oguey, «Introduction: L'édition 2017 des Entretiens de la Fondation Maison Borel»; Dominique Poulot, «Le musée, les objets et les idées: entre savoirs et points de vue»; Fernanda Celis, «L'ethnologie dans les musées d'ethnographie: déconnexions et reconnexions disciplinaires»; Armande Cernuschi, «Recueillir et exposer l'histoire des populations tsiganes et roms de l'Isère. Les enjeux de la production collaborative d'un savoir au Musée dauphinois de Grenoble»; Jole Cerrutti, «Objets et savoirs en mouvement en Nouvelle-Calédonie: histoires et politiques d'un patrimoine partagé»; Elena Cristina Brăgea, «L'art et l'imaginaire démocratique. L'exposition subREAL – Istanbul 2013»

Achevé d'imprimer
en septembre 2021
pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Anne-Caroline Le Coultre

Comment comprendre le besoin de mémoire des sociétés modernes ? Pour le grand historien français Pierre Nora, cette inflation mémorielle et patrimoniale correspond à une époque commémorative intensive qui n'a eu de cesse de célébrer des mémoires multiples que pour mieux oublier l'histoire. Ce paradoxe est là et l'édifice historiographique qu'il a construit (*Les Lieux de mémoire*, 7 volumes, 1984-1992) a tenté de répondre à ce déficit d'histoire. L'accélération de l'histoire a d'abord conduit à faire de la mémoire « une conscience de soi à sauver » puis « une cause » et enfin, aujourd'hui, une « industrie » ; peut-être le stade ultime de son arrachement à l'histoire ?

Cet ouvrage accueille les contributions de Pierre Nora et de jeunes chercheurs qui questionnent la notion de lieux de mémoire afin d'examiner les différents usages qu'ils font aujourd'hui de l'histoire. De la photographie amateur à celle des paysages de France pris sous l'œil de Depardon, de l'art contemporain au musée de l'industrie, du timbre-poste suisse à l'histoire des blessures contemporaines de Berlin, les textes multiplient les approches et les regards pour continuer de penser la notion de lieux de mémoire. Il s'agit ainsi de rendre compte et hommage à cette rencontre exceptionnelle et permettre d'accompagner la compréhension des postérités des *Lieux de mémoire*.



Régine Bonnefoit est professeur ordinaire d'histoire de l'art contemporain et de muséologie à l'Université de Neuchâtel. Ses domaines de recherche couvrent des sujets très variés comme la théorie de l'art, notamment celle enseignée au Bauhaus, l'expressionnisme en Allemagne (Klee, Kirchner) et en Autriche (textiles des Ateliers viennois, Kokoschka), l'avant-garde russe, les arts numériques, la création et mise en exposition d'œuvres d'art contemporain dans les musées disciplinaires et les monuments historiques. Elle est commissaire de nombreuses expositions en Suisse, Europe et aux États-Unis.



Octave Debary est anthropologue, professeur à l'université de Paris et directeur du Centre d'anthropologie culturelle du CANTHEL (SHS Sorbonne). Il est également professeur associé à l'université de Neuchâtel en Suisse. Ses recherches portent sur la construction d'une anthropologie comparée de la mémoire et du temps. Son dernier ouvrage développe une analyse générale de sa démarche, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, préface de Philippe Descola (Creaphis, 2019). Il a été chercheur et professeur invité en Allemagne, Brésil, Canada, Suisse et Suède.

ISSN 1660-3435

ISBN : 978-2-88930-394-6



9 782889 303946