

Nouvelles perspectives en sciences sociales



La forme du monumental : usage et circulation dans les représentations des morts dus à la Seconde Guerre mondiale

The Form of the Monumental: Usage and Circulation in the Representation of the Second World War Deaths

Dominique Trouche

Volume 12, numéro 1, novembre 2016

Sur le thème de la mort

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1038371ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1038371ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (imprimé)

1918-7475 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trouche, D. (2016). La forme du monumental : usage et circulation dans les représentations des morts dus à la Seconde Guerre mondiale. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 12(1), 111–132.
<https://doi.org/10.7202/1038371ar>

Résumé de l'article

L'article analyse l'hypothèse d'une transformation par circulation de la forme du monumental plutôt que sa disparition à partir d'un corpus de monuments aux morts et mémoriaux érigés à partir de la Seconde Guerre mondiale. Si le monumental est associé à la grandeur, à la solidité, à l'imposant, nous montrons qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, ces caractéristiques sont toujours présentes bien qu'ayant été profondément transformées. Sont ainsi identifiés quatre aspects qui oeuvrent, souvent conjointement, à une nouvelle matérialisation, par la représentation, des morts collectives dues aux guerres : le passage de la verticalité à l'horizontalité, l'irruption de fractures venant briser la masse monumentale, la fausse disparition du monumental par son enfermement sous terre et, enfin, la projection imagée du monumental.

Tous droits réservés © Prise de parole, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La forme du monumental : usage et circulation dans les représentations des morts dus à la Seconde Guerre mondiale

DOMINIQUE TROUCHE

LERASS, EA 827, équipe MICS,
Université Paul Sabatier – Toulouse 3

Introduction

Le XX^e siècle a été marqué par deux Guerres mondiales dont les millions de morts ont travaillé les représentations et continuent de le faire¹. Des monuments aux morts durant la première moitié du XX^e siècle² aux mémoriaux aujourd'hui, les modalités de mise en scène et donc de mise en sens ont changé, sans disparition des premières érections. Si les dénominations actuelles accordent une place plus importante au terme

¹ L'analyse ne porte pas ici directement sur les discussions après entre les défenseurs d'une position sur l'impossibilité de produire des représentations après la Seconde Guerre mondiale et ceux qui estimaient que cela était nécessaire. Il s'agit d'acter que des représentations existent en nombre et de réfléchir à ce qu'elles renvoient.

² L'usage actuel de l'expression « monument aux morts » est en réalité plus ancien. June Hargrove a montré que ses premiers signes pouvaient être perçus chez les prussiens au XVIII^e siècle. Son développement plus important est à situer à partir de la guerre franco-prussienne de 1870 où les familles endeuillées des soldats manifestent le besoin d'exprimer leur désespoir face à la mort d'un « enfant » en matérialisant un lieu de recueillement en l'absence de sépulture. Voir June Hargrove, « Souviens-toi », *Revue des monuments historiques*, n° 124, 1982-1983, p. 59-65.

« mémoire³ » par le biais de « mémorial », en français spécifiquement, la référence à la mort perdure objectivement comme un élément central dans la justification des actes érectifs et commémoratifs contemporains. Ce n'est pas le procès de l'éviction du terme « mort » que nous proposons mais sa traduction visuelle contemporaine en termes de représentation dans les mises en scène, ces « simulacre⁴ » (s) au cadavre absent comme l'écrit Jean-Didier Urbain. Quelles sont les mises en scène actuelles des morts collectives⁵ des Guerres mondiales? Que cela nous apprend-t-il sur notre rapport à ces morts et à la mort?

De manière schématique et dichotomique, les représentations installées immédiatement après la Première Guerre mondiale, destinées aux morts au champ d'honneur, étaient de nature transcendante, territorialement situées, graphiquement marquées par une considération aujourd'hui anachronique de la nation, le travail d'Antoine Prost est éclairant à ce propos⁶. En ce sens, et de manière tout à fait provocatrice, Michel Ragon décrit ainsi les monuments aux morts érigés dans les campagnes et les petites bourgades :

Leur esthétique est certes une retombée de la statuaire académique florissante au Père-Lachaise. Mais ils expriment aussi le goût du mélodrame, du beau geste, de la chanson cocardière. Ils sont un peu image

³ Pour le cas spécifique des musées et monuments érigés suite aux Guerres mondiales, on pourra se reporter à l'ouvrage dirigé par Jean-Yves Boursier, et notamment à sa partie conclusive particulièrement éclairante : Jean-Yves Boursier, « L'événement, la mémoire, la politique et le musée », dans Jean-Yves Boursier (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 221-243.

⁴ Jean-Didier Urbain, *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005 [1989], p. 291.

⁵ « Est entendu par mort collective tout fait occasionnant plusieurs victimes qui se cristallise en événement et requiert un traitement spécifique ritualisé. [...] Ce qui donne un caractère collectif à ces morts, c'est l'écho qu'elles revêtent dans une société. » Voir Gaëlle Clavandier, *La mort collective. Pour une sociologie des catastrophes*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 184.

⁶ L'étude d'Antoine Prost sur les monuments aux morts de la Guerre de 14-18 est à ce propos révélatrice des conceptions sociales et symboliques de l'époque. Voir Antoine Prost, *Les anciens combattants et la société française*, tome 3 : *Mentalités et idéologies*, Paris, Presses de Sciences Po, 1977.

d'Épinal et opérette, catalogue de la Manufacture des armes et cycles de Saint-Étienne, dessus de cheminée de salle à manger populaire. Ils témoignent donc bien d'une culture plébéienne et petite bourgeoise.⁷

En suivant, les monuments érigés après la Seconde Guerre mondiale sont de nature plus diverses : appositions de plaques comportant les noms des morts dus à la guerre sur certains monuments aux morts de la Première Guerre mondiale, érection de monuments dans des zones de combat, de maquis, de sévices par exemple, et également érection de monuments à l'attention de groupes touchés par le conflit (en fonction des nationalités, des croyances religieuses, politiques, des orientations sexuelles, etc.); Serge Barcellini et Annette Wieviorka relèvent à ce propos la dimension plus multiforme et complexe des érections monumentales portant sur la Seconde Guerre mondiale⁸.

Dans le prolongement, les représentations contemporaines sont souvent marquées par des principes de verticalité associés à de l'évanescence, à une dissémination du visible, de la transparence, de jeu entre lisibilité et illisibilité du sens produit par l'œuvre, etc., que Jay Winter exprime en termes d'« abstraction⁹ ». Se serait donc produit au cours du XX^e siècle une évolution portant au départ sur une sur-visibilité du monumental menant progressivement et jusqu'à aujourd'hui à une « disparition » du monumental¹⁰. Suivant cette logique, on pourrait donc arguer d'un renversement des modalités de mise en scène, avènement d'une ère de « l'art à l'état gazeux¹¹ » au sens littéral. Or notre projet postule la complexité actuelle des représentations des morts collectives dues aux guerres suite à la Seconde Guerre

⁷ Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 122-123.

⁸ Serge Barcellini, Annette Wieviorka, *Passant, souviens-toi ! Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995.

⁹ Jay Winter, « Sites of Memory and the Shadow of War », dans Astrid Erll et Ansgar Nünning (dir.), *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 69.

¹⁰ Jochen Gerz emploie même à propos de l'une de ses œuvres l'expression d'anti-monument. Voir Jochen Gerz, *Les mots de Paris. L'anti-monument*, Paris, Actes Sud, 2002.

¹¹ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

mondiale¹². En effet, la dissolution et l'effacement visuels et spatiaux des monuments contemporains n'entament pas nécessairement leur présence et leur force symbolique et sémantique. Si visuellement le monument n'opère plus comme marqueur géographique, sa force reste sa présence, et son évanescence ne signe pas pour autant sa fin pour rappeler le passé. Il n'y a ainsi plus une mise en scène type des morts dans les sites historiques des Guerres mondiales en France ou en Europe. Toutefois, si l'on peut relever une évolution très forte des modalités de représentation, un élément nous semble perdurer : la part monumentale dans chaque œuvre.

Le choix terminologique pour désigner ce phénomène observé n'a pas été aisé. Cependant, l'emploi de monumental a semblé plus juste pour désigner l'évolution formelle perçue¹³. L'usage du terme monumental renvoie simplement ici au caractère volumétrique des œuvres érigées. Est monumental, un monument apparaissant comme lourd, imposant, dont la masse est significative et imprime dans l'espace sa présence.

Le monumental est donc un aspect déterminant aux érections de la première moitié du XX^e siècle nous émettons l'hypothèse de sa transformation par déplacement dans les érections actuelles plutôt que sa disparition. Les érections contemporaines ne

¹² Ce postulat est un fait si l'on se réfère aux différentes recherches qui montrent les spécificités des monuments à partir des groupes auxquels ils sont destinés (tel est par exemple le propos du travail de James E. Young dans *Texture of Memory* qui étudie le cas des mémoriaux portant sur les victimes de la Shoah), des cultures dans lesquelles ils ont été érigés, etc. Voir James E. Young, *Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning, New Heaven, Yale University Press, 1994*.

¹³ Nous avons longuement hésité entre les termes « compacité » et « monumentalité » avant d'opter pour « monumental ». Le premier présente l'intérêt de renvoyer à la prise en compte du corps du sujet; cependant la référence à la traduction de l'« idéologie » du national-socialisme dans l'architecture, originelle à la signification de compacité, rend complexe et hasardeux son emploi pour les œuvres étudiées. Voir Miguel Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997. Pour le second, le renvoi à la patrimonialisation, liée à l'apparition historique du terme, nous semblait peu judicieuse. Bien que réelle, elle n'est pas l'objet de notre propos. Voir notamment Jacques Guillerme, « Notes sur la genèse du concept de "monumentalité" », *Revue de synthèse*, IV^e S., n° 1, 1987, p. 76-89.

seraient plus monumentales, au sens de masse transcendante; pour autant leur présence spatiale est réelle et dans la majorité des cas visible. Quelles sont donc les traductions contemporaines du monumental dans les œuvres mémorielles des morts dus aux guerres?

Le monumental « du passé » n'a pas disparu, il est toujours présent et fait partie du paysage des sites historiques des Guerres mondiales. Sur le plan historique, l'*Ossuaire de Douaumont* tout comme le *Mémorial de Vimy* et le *Mémorial franco-britannique de Thiepval* en sont des exemples marquants, même s'ils font signe d'un rapport aux morts aujourd'hui plutôt dépassé sur les plans architectural et symbolique. Toutefois il serait faux de conclure trop rapidement à une disparition complète de ce mode de mise en scène des morts dus aux guerres. En effet, ces monuments conservent toujours leur dimension funéraire au regard de la Guerre de 14-18 en tant qu'étapes importantes dans la visite des sites historiques et touristiques de la Première Guerre mondiale : respectivement Verdun¹⁴, la Somme et le Pas-de-Calais pour les exemples cités. L'hypothèse de la subsistance de l'usage du monumental nous amène à saisir ses évolutions, autrement dit les circulations¹⁵ qui se sont opérées : quelles sont-elles? Quelles significations sociales et culturelles en émergent sur le rapport à la mort collective?

Si, l'*Ossuaire de Douaumont*, le *Mémorial de Vimy* ou le *Mémorial franco-britannique de Thiepval* ont donc à voir d'une certaine façon avec un monumental du passé, on retrouve cette caractéristique de mise en scène lors de constructions érigées après la Seconde Guerre mondiale en référence soit aux soldats morts au champ d'honneur, soit aux exterminations du national-socialisme. Sans exhaustivité on peut citer l'*Holocaust memorial garden* à Londres (grosse pierre de granit installée à la façon d'un

¹⁴ Malgré le changement lié au développement touristique des sites historiques des Guerres mondiales à partir des années 1990, l'*Ossuaire de Douaumont* a conservé sa place comme point important de la visite du site verdusien.

¹⁵ Voir la réflexion portée par Yves Jeanneret sur la trivialité comme modalité de circulation des êtres culturels dans *Penser la trivialité*, volume 1 : *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008.

menhir), le *Monument des héros du ghetto de Varsovie* à Varsovie (imposant monument situé aujourd'hui devant le nouveau musée de l'Histoire des Juifs polonais), le *Mémorial des Guerres d'Indochine* de Fréjus, nécropole qui associe également une partie muséale et, pour la Première Guerre mondiale, l'*Anneau de la Mémoire* ou *Mémorial international de Notre-Dame de Lorette*, inauguré en 2014 dans le cadre du bicentenaire.

Le monumental est mis en scène différemment dans ces quatre exemples; néanmoins le rapport aux morts semble assez « direct » comme dans le cas de l'usage de la forme d'un mégalithe ou dans la circularité du Mémorial situé à Fréjus qui rappelle d'une certaine façon les formes fermées telles les pyramides égyptiennes ou encore le Trésor d'Atrée à Mycènes. Le constat d'une persistance est à faire pour les érections postérieures à la Seconde Guerre mondiale. Ces modalités de mises en scène (mégalithe, colonne, etc.) des morts perdurent sur le temps long de l'histoire humaine. Pour autant des éléments plus contemporains sont également mis en œuvre comme des plaques transparentes qui, pour le *Mémorial des Guerres d'Indochine*, sont utilisées comme matériaux sur lesquels sont gravés les noms des soldats morts au combat.

Ces légères évolutions conservent toutefois, nous l'avons vu, des références évidentes aux mises en scène de la mort quelles soient récentes ou bien plus anciennes. Cependant, des éléments originaux attestent de l'évolution de l'usage et de la circulation du monumental; l'objectif est de percevoir le commun et de saisir son sens dans les différentes créations artistiques des mises en scène des morts dus aux guerres.

Pour ce faire, notre travail repose sur une approche méthodologique inductive de type sémio-ethnographique. L'étude du sens produit par les œuvres analysées s'effectue à partir d'un travail de terrain par de l'observation participante associée à l'analyse des signes qui émergent de la visite *in situ* et par les données recueillies (photographies et vidéos). À ceci se combine également un travail de documentation spécifique des œuvres en question. De fait, le corpus qui a émergé à partir de l'hypothèse de la persis-

tance et de la transformation de la dimension monumentale est centré sur les œuvres érigées suite à la Seconde Guerre mondiale et portant spécifiquement sur cette période historique. Principalement notre corpus est constitué de monuments : les seuls musées abordés présentent un caractère artistique singulier qui les positionne comme œuvre monumentale avant même la dimension muséale. Le corpus sélectionné ne pouvait être exhaustif, en revanche les thématiques analysées dans l'article nous apparaissent comme relevant les différentes manifestations de la persistance et de la transformation du monumental.

Si l'on peut donc constater un usage d'un monumental du passé pour les mises en scène des morts dus aux guerres associé aux principes de verticalité, de massification, de grandeur, on peut aujourd'hui constater l'usage d'un monumental du présent que nous allons détailler.

1. Glissement de la transcendantalité vers l'horizontalité

De manière transversale, la première évolution à relever serait l'instauration d'un glissement du monumental de la transcendantalité vers l'horizontalité. Le principe même des monuments imposants, grandioses est non seulement leur taille mais également leur élévation verticale. Les artistes Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz ont détourné ce principe par son renversement complet avec le *Monument contre le fascisme de Hambourg*¹⁶ conçu dans le cadre d'une commande publique. Inauguré en 1986 sur un petit promontoire dans le quartier de Harburg, cette colonne haute de douze mètres recouvertes de plomb permettait aux passants d'apposer leur signature en signe d'approbation à l'objectif visé par le monument :

Nous invitons les citoyens de Harburg et les visiteurs de la ville à ajouter leur nom ici, au-dessous du nôtre. Ce geste symbolisera notre devoir de vigilance aujourd'hui et demain. Plus ce long bâton de plomb de douze mètres de haut portera de signatures, plus il s'enfoncera dans le sol

¹⁶ On pourrait objecter que le *Monument contre le fascisme* n'est pas un monument dédié aux morts des guerres. Cependant, cela serait mal connaître l'implication du travail de Jochen Gerz et de sa femme Esther Shalev-Gerz que d'ignorer cette œuvre en la réduisant à son intitulé.

jusqu'à ce que, un jour, à un moment indéterminé, il disparaisse totalement, laissant vide l'emplacement du monument de Harburg. Car rien ne peut durablement s'élever à notre place contre l'injustice¹⁷.

Celui-ci, au fur et à mesure que des inscriptions y étaient apposées, s'est donc progressivement enfoncé dans le sol jusqu'à disparaître complètement; le processus a duré sept ans. De cette façon, le monument s'est trouvé « être » en mouvement : colonne transcendante qui, une fois recouverte des contributions des passants, s'est enfoncée sous terre jusqu'à ne laisser visible que le sommet de la colonne et le texte de présentation du projet artistique. Si le rapport à la disparition¹⁸ par l'enterrement fait à nouveau résonner un lien direct au rapport à la mort, le jeu du monument entre transcendantalité par la colonne et verticalité au travers de sa disparition renouvelle et éclaire les questionnements sur les représentations des monumentalités contemporaines dans ce qu'elles témoignent du rapport social et culturel¹⁹ aux morts dus aux Guerres mondiales.

Ce mouvement de la transcendantalité vers la verticalité est poussé jusqu'au bout de la logique dans le travail artistique de Gunter Demnig, puisque la transcendantalité n'est plus la modalité de représentation. Une de ses œuvres monumentales, au sens de sa diffusion géographique à l'échelle européenne, les *Stolpersteine*, littéralement pierre d'achoppement, pierres sur lesquelles on vient buter, consiste en la pose de pavés devant des lieux d'habitation de Juifs, Bohémiens, opposants politiques et religieux, homosexuels, témoins de Jehovas et handicapés par le national-socialisme durant la Seconde Guerre mondiale. Ce sont

¹⁷ Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 110.

¹⁸ Ne nous méprenons pas, la disparition n'est ici qu'expression du processus de descente de la colonne. En effet, Jacques Rancière souligne bien au contraire combien ce monument est présence : présence de part son existence (la médiation par le texte qui existe toujours à côté de l'œuvre), présence par le sommet de la colonne marquant l'emplacement de l'œuvre, présence par les contributions des passants « qui ont pris sur eux la tâche qu'il symbolise » (Jacques Rancière, « Le travail de l'image », *Multitudes*, n° 28, 2007, p. 197.

¹⁹ À ce propos, Louis-Vincent Thomas montre finement l'impact du contexte socio-culturel sur les représentations de la mort. Voir Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p. 150-162.

en fait des plaques, de la taille de pavés, qui représentent une personne ou un groupe selon les circonstances. Cette œuvre est évanescence et fantomatique, puisqu'elle est tout à la fois visible et invisible : le passant peut voir la présence des plaques comme ne pas s'en rendre compte. Son principe est intéressant puisqu'il vise à faire surgir des états civils d'habitants exterminés par le régime du III^e Reich. Ainsi sont gravés sur les plaques en laiton qui recouvrent des pavés, lorsque les informations sont connues, dans l'ordre qui suit, l'expression « Ici habitait », suivie du prénom, du nom, de la date de naissance, de la date de déportation, de la date de décès ainsi que du camp de concentration ou d'extermination. Les pavés sont posés au dernier domicile recensé des victimes. Rhizomatique, l'œuvre l'est par sa diffusion. En effet, depuis 1993, date de commencement du projet, puis 1997, date de la pose de la première pierre dans le quartier du Kreuzberg à Berlin, des pavés ont depuis été posés dans de nombreux pays européens. Si Gunter Demnig a été acteur de la pose dans les premiers temps de son projet, il est aujourd'hui davantage médiateur de son projet et artisan de la fabrication des *Stolpersteine* puisqu'il est proposé à tout un chacun d'acheter un pavé (la pose étant laissée au soin de l'acheteur) et d'y faire graver les informations recueillies ou connues d'une victime de l'extermination nazie. Gunter Demnig évoque le Talmud pour justifier son projet : « Ein Mensch ist erst vergessen, wenn sein Name vergessen ist²⁰ ». Son idée générale est donc d'associer comme il l'écrit : « Ein Stein. Ein Name. Ein Mensch²¹ ». Le monumental dans ce projet artistique n'est pas présent si l'on individualise la prise en compte des *Stolpersteine*, mais il le devient par l'association entre les milliers de pavés qui ont aujourd'hui été posés dans l'Europe entière. Forme rhizomatique, fantomatique qui fait ressurgir, pavé par pavé, l'extermination massive de millions d'êtres humains.

Entre la verticalité incarnée par la colonne de Jochen Gerz lors de son érection, à sa disparition progressive par un enfoncement

²⁰ Traduction de l'auteur : Une personne est seulement oubliée, si son nom est oublié.

²¹ Site internet, traduction de l'auteur : Une pierre. Un nom. Une personne.

sous-terre, au travail aujourd'hui rhizomatique de Gunter Demnig, le monumental se trouve altéré dans sa nature originelle par une remise en cause de sa transcendantalité grandiose; présente puis apparemment absente chez Jochen Gerz, quotidienne et écrasante dans le travail de Gunter Demnig²².

2. Le monumental brisé, fracturé

Le deuxième point, associé au renversement de perspective entre verticalité et horizontalité, est ce qui se produit par le mouvement de va et vient entre ces deux dimensions. On pourrait observer quelque chose de l'ordre d'un monumental fêlé, brisé, expression symbolique directe et brutale de la souffrance vécue par les morts dus aux guerres. De ce point de vue, plusieurs modalités sont à percevoir au travers des représentations existantes : la brisure comme ouverture vers un ailleurs (symbolisation du passage entre le monde des vivants et le monde des morts), d'une part, et, d'autre part, la brisure comme barrage, comme confirmation de l'enfer de la guerre, de l'enfer des camps, signe que nul espoir n'est permis d'espérer recouvrer la liberté.

Premier exemple, le monument érigé en deux parties distinctes au camp de concentration et d'extermination de Majdanek à Lublin en Pologne en 1969 par Wiktor Tolkin et Janusz Dembek exprime doublement donc la souffrance et l'écrasement par le colossal. La première partie *The Monument to Struggle* ou *Monument Gate* est située après le musée précédant l'entrée dans le camp telle une porte d'accès. De porte, le monument en a la forme puisqu'il offre une perspective sur le camp, les baraquements construits par les nazis ainsi que sur le mausolée, et de porte, il en propose également la symbolique par l'accès physique qu'il opère comme passage pour l'entrée dans les ruines du camp, autrefois passage utilisé pour ceux dirigés directement vers les chambres à gaz. Ce monument est installé sur un parvis par lequel on accède après quelques marches, puis par le passage d'une barrière en acier corten représentant des fils de fer barbelé

²² Les *Stolpersteine* sont irrémédiablement associés au monumental du sol urbain.

et enfin à nouveau surélevé par quelques marches à franchir. La taille du parvis, imposante, associée à la double montée de marches et à la présence écrasante du monument instaure le « sentiment » d'une présence dans un lieu singulier, à part. Le principe du passage, par la symbolique de la porte ou de l'ouverture, est une référence directe à une conception de la mort comme passage vers un ailleurs qui se traduit par le chemin emprunté par le vivant qui « rend visite » au mort (cimetière par exemple) et par le trajet emprunté symboliquement par le mort vers sa dernière demeure (tel le Trésor d'Atrée à Mycènes ou le passage du Styx). La référence à la porte de l'enfer dans la *Divine comédie* de Dante est revendiquée par les concepteurs du monument qui font écho aux phrases gravées au sommet de cette porte :

« C'est par moi que l'on va dans la cité plaintive :
 « C'est par moi qu'aux tourments éternels on arrive :
 « C'est par moi qu'on arrive à l'inferral séjour.

« La Justice divine a voulu ma naissance;
 « L'être me fut donné par la Toute-Puissance,
 « La suprême Sagesse et le premier Amour.

« Rien ne fut avant moi que choses éternelles,
 « Et moi-même à jamais je dois durer comme elles.
 « Laissez toute espérance en entrant dans l'Enfer ! »²³

Au sommet du *Monument Gate*, soit sur la totalité de l'espace constituant le haut de la porte, la pierre est fracturée, découpée sans rien enlever à sa dimension écrasante. Ces perspectives sur l'horizon ou sur le ciel, les deux interprétations semblent possibles, pourraient traduire une autre manière de traverser la fin de vie que la porte n'a pu offrir. La porte est bien, comme l'écrit Michel Ragon, un « espace de passage²⁴ » entre deux autres

²³ Dante, *La divine comédie, L'enfer* traduit par Louis Ratisbonne, Paris, Michel Lévy frères, 1870, p. 33, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54480899/f58.item.zoom>, consulté le 10 novembre 2015.

²⁴ Michel Ragon, *op. cit.*, p. 81. Voir l'ensemble de la partie à ce sujet où l'auteur rassemble les différentes croyances au cours du temps et des cultures sur la notion de passage, principalement actée comme chemin ou porte, p. 81 à 88.

espaces : celui des vivants et celui des morts. Ici, l'intention, comme dans nombre de mémoriaux consacrés aux individus exterminés par le national-socialisme, est de souligner que le trajet effectué par les internés était sans espoir sur une sortie possible, qu'il menait même bien souvent directement aux chambres à gaz. La seconde partie de cette œuvre est conclusive de la visite du camp. Située après les chambres à gaz, le *Mausolée* est un colossal dôme auquel le visiteur accède par d'immenses escaliers. Si la dimension monumentale est à nouveau évidente, elle est là encore soumise à une évolution spécifique puisque le dôme est également surélevé (supporté d'une certaine façon par trois piliers) et c'est sous le dôme au centre du monument qu'ont été déposés les restes sous forme de cendres et d'os des corps retrouvés dans le camp²⁵. À la différence du monument érigé à l'entrée du camp, la surélévation du mausolée ne vise pas à créer la perspective d'un passage mais celle d'une élévation de l'objet même du mausolée. Le monumental au travers de ces deux œuvres est bien présent, écrasant. Toutefois il apparaît comme brisé en deux, touché en son principe même à plusieurs degrés : au travers de l'élévation du mausolée, par le passage offert par la forme porte ainsi que par les ouvertures introduites sur la partie haute de la porte²⁶.

Ce dernier point rappelle d'autres monuments présentant également des caractéristiques du monumental affecté en son principe même par la traduction de l'intention conceptrice sur l'œuvre. Le *Mémorial des martyrs de la Déportation* sur l'Île de la Cité à Paris présente également des ouvertures, vers la Seine en

²⁵ D'après James E. Young, cette mise en scène des cendres ferait référence à la tradition slave qui consisterait en un enterrement des restes incinérés dans des urnes. James E. Young, *op. cit.*, p. 126.

²⁶ D'une manière beaucoup plus simplifiée, la forme porte a également été utilisée comme modalité de représentation pour le *Mémorial pour les expulsés*, 1945, à Nuremberg (1999, Joachim Bandau) érigé en centre-ville au cœur d'une place : c'est donc la vie qu'il y a à voir au-delà. On retrouve aussi ce principe au Mémorial de la Shoah de Toulouse où, davantage qu'une porte, ce sont des montants qui sont représentés, hauts d'une dizaine de mètres et au nombre six, installés en cercle et se faisant face. L'architecte a souhaité représenter l'absence en matérialisant au cœur du cercle un lieu pour le recueillement (2008, architecte Mickael Sabban).

l'occurrence, comme si le monumental propre au monument se trouvait fêlé. L'accès à ces ouvertures, seules échappatoires au destin tragique de millions d'individus lors de la Seconde Guerre mondiale, se fait par la descente d'un escalier abrupt entre de hauts murs. Au bout d'une petite cour, les ouvertures sont barrées par des barrières dont la forme représente des fils de fer barbelés. L'œuvre de Georges-Henri Pingusson, inaugurée en 1962, vise à traduire l'oppression, l'enfermement et l'impossible échappatoire vécus par les victimes du régime nazi. Pour ce faire, le monumental est traduit non par élévation verticale (l'œuvre est souterraine d'une certaine façon) mais par la masse compacte et serrée des passages dans la pierre permettant le cheminement au travers de l'œuvre pour accéder en son centre. La souffrance se trouve aussi traduite par le monumental dans le *Mémorial de la déportation* d'Aix la Chapelle, quatre colonnes proches constituées de verre empilé aux bords tranchants. Monument relativement simple si l'on veut, mais expression concrète et représentée des millions de vies « brisées ».

Pour explorer la dimension de la fêlure dans le monumental, deux exemples ont été explorés. Dans le premier, le monumental est présent, écrasant et la fêlure intervient comme contrepoint à la massification. Avec le second exemple, le monumental s'incarne dans la fermeture de l'œuvre (point sur lequel nous allons revenir), la fêlure est ouverture sur l'absence d'espoir. Dans les deux, l'utilisation des barbelés grossis, exagérés par l'usage du fer ou de l'acier corten, reconstitue géographiquement, en amont à Majdanek et en aval sur la pointe de l'Île de la Cité, la contrainte spatiale, les enceintes dans lesquels se trouvaient les prisonniers, les internés.

3. Le monumental comme et par l'enfermement : la disparition en actes

Par le troisième aspect, le monumental peut aussi se traduire au travers de l'enfermement. De manière transversale, le *Mémorial des martyrs de la Déportation* à Paris est un exemple particulièrement fort de cette dimension, nous l'avons abordé rapidement à

partir de la notion de souffrance. On retrouve, de manière encore plus poussée, ce thème de l'enfermement dans le *Mémorial de Rivesaltes* de Rudy Ricciotti, inauguré en 2015. L'architecte le présente ainsi :

Le Mémorial est silencieux et pesant : il repose dans la terre et dans l'axe de l'îlot F, avec une détermination calme et silencieuse, monolithe de béton ocre, intouchable, incliné vers le ciel. À la fois enfoui et surgi de la terre, le Mémorial affleure le sol naturel peu après l'entrée du camp, pour s'étendre vers l'extrémité Est de l'ancienne place de rassemblement, jusqu'à une hauteur égale à celle du faitage des baraquements. Cette disposition, en co-visibilité, n'encombre pas la lecture des caractéristiques de l'îlot²⁷.

« Monolithe de béton ocre », expression qui caractériserait à elle seule une œuvre marquée par le monumental, et pourtant, monument « à la fois enfoui et surgi de la terre ». Comme pour un certain nombre de créations actuelles dans les sites historiques des Guerres mondiales²⁸, l'objectif est de ne pas laisser, par les nouvelles créations, d'empreintes trop visibles dans les paysages des guerres afin que les traces, les ruines, les restes des sites soient ce qu'il y a à voir et à percevoir du passé pour le visiteur. Ici, la dynamique est la même sauf que le monument créé, mi-mémorial, mi-musée, revendique son caractère monumental. Ainsi, le visiteur découvre enfermé en sous-sol l'histoire du camp.

Si le visiteur se retrouve à l'air libre, pour une bonne moitié des mémoriaux de Rivesaltes et surtout de l'Île de la Cité, malgré la sensation d'enfermement provoquée au travers de l'épaisseur, la hauteur et l'étroitesse du bâti, d'autres mémoriaux poussent jusqu'au bout la logique de l'enfermement, au sens propre. Le *Mémorial d'Oradour*, construit à l'intérieur du village et contenant les restes retrouvés dans les décombres (objets usuels, jouets, objets personnels, etc.)²⁹, et le *Monument à la gloire de la*

²⁷ Mémorial du Camp de Rivesaltes, <http://www.memorialcamprivesaltes.eu/10-les-ressources-du-site-geographique.htm>, consulté le 16 novembre 2015.

²⁸ Dont le Mémorial de Thiepval en est un exemple particulièrement fort.

²⁹ Érigé vers 1953, ce monument était à l'origine destiné à être un martyrium; tout à la fois tombeau des cendres des victimes, lieu de recueillement pour les familles et enfin lieu de rassemblement lors des commémorations. Comme le décrit précisément Élisabeth Essaïan, le bâtiment n'a pas eu le destin prévu;

Résistance de Toulouse (œuvre collective de l'Atelier des Architectes Associés – les 3A, 1971) ont été élaborés sur des schémas rappelant la logique du bunker. Les principes de la descente, de l'absence de lumière naturelle, de l'épaisseur et de l'opacité provoquées par la pierre pour l'un et le béton pour l'autre provoquent inévitablement l'impression d'une descente « aux enfers ». À la manière des Blockhaus du fameux mur de l'Atlantique, l'enfermement est aussi associé à l'écrasement que Paul Virilio décrit très justement à propos de ces symboles de l'architecture nazie développée par Albert Speer³⁰. Ces deux œuvres architecturales à Oradour et Toulouse cadrent le corps et le regard pris en tenaille comme pour mieux transmettre l'horreur par une médiation sensible; dédales tortueux, accidentés et plongés dans la pénombre qui rappellent une fois encore une forme symbolique dans le culte des morts : la caverne et la grotte parce que, comme le souligne Michel Ragon, « la profondeur de la terre est l'espace primordial de la mort³¹ ». L'un s'apparente à un temple, l'autre permet au visiteur de croiser, au travers de trois cryptes (les déportés, les torturés, les fusillés), des regards, des postures, du vécu autrement dit, grâce à des diapositives projetées sur les murs en béton. Dans ces deux lieux souterrains la rencontre avec des altérités disparues est l'objectif. Pour autant, ces altérités sont altérées, blessées, épuisées, mortes d'un côté et métonymiques au travers des objets endommagés de l'autre côté.

Enfermé, le visiteur peut aussi avoir la sensation de l'être lors de sa découverte et déambulation au *Mémorial des Juifs d'Europe* à Berlin (Peter Eisenman, 2005). Sentiment d'écrasement qui opère lors de la progression entre les stèles dont la hauteur augmente au fur et à mesure. Écrasement et enfermement dans un dédale dont seule la disposition ordonnée des stèles à partir

il sert aujourd'hui à exposer des objets retrouvés dans les décombres. L'emploi du terme « mémorial » dans notre travail a été déterminé par son inscription sur le haut de l'entrée du monument. Voir Élisabeth Essaïan, *Oradour-sur-Glane, le passé présent*, TPFE ENSA Paris-Belleville, 1996.

³⁰ Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Les éditions du Demi-cercle, 1994, p. 11.

³¹ Michel Ragon, *op. cit.*, p. 73.

de lignes droites qui se croisent permet de retrouver le chemin de la sortie; organisation rationnelle, écho à la démarche « industrielle » d'extermination mise en place par le III^e Reich.

Enfermement et monumental éprouvant encore, dans le cas du *Mémorial des homosexuels persécutés par le régime du National-socialiste* installé à Tiergarten (Michael Elmgreen et Ingar Dragset, 2008), ainsi que pour la *Bibliothèque engloutie* située sur la Bebelplatz (Micha Ullman, 1995). L'espace produisant l'enfermement n'est ici pas accessible, on ne peut qu'en être spectateur, expérimentateur par le regard en quelque sorte. Ces deux exemples ont en commun, d'une part, leur érection à Berlin et, d'autre part, la possibilité de leur pratique uniquement à l'extérieur de l'œuvre. En effet, le visiteur ne peut pas accéder à l'intérieur, seul un regard peut être jeté par une fenêtre pour le *Mémorial des homosexuels persécutés* et par une vitre qui donne une vue plongeante sur la bibliothèque installée en sous-sol de la place. Le visiteur est exclu de l'intériorité de l'œuvre mais parce qu'elle se situe ailleurs. Le *Mémorial des homosexuels persécutés* diffuse un film où successivement un couple d'homme et un couple de femme s'embrassent : ils sont cachés des regards indiscrets comme pour mieux revendiquer la « normalité » de leur choix de vie. La *Bibliothèque engloutie* donne tout à voir : une bibliothèque blanche et vide en référence à l'autodafé du 10 mai 1933 sur cette même place. Le sculpteur israélien a fait écho aux livres disparus lors de l'Autodafé mais également à tous les lecteurs exterminés. L'enfermement par le monumental de ces deux œuvres est proposé par un point de vue extérieur comme pour exagérer l'enfermement vécu, sans doute, mais aussi pointer en toute simplicité ce qu'il y a à voir et finalement à regarder; soit pour s'ouvrir à l'altérité, soit pour se souvenir de la part de perversion présente en l'humanité.

Le *Mémorial de l'Holocauste* ou *Bibliothèque Anonyme* de Rachel Whiteread à Vienne (2000) est sans doute l'aboutissement en termes de mise à distance et d'opérativité, par le regard et l'imagination, des deux œuvres précédentes. La forme de l'œuvre, un cube haut de trois, large de sept et long de dix mètres, dont

les murs sont constitués de dos d'un livre, reproduits 65 000 fois, est situé au centre de la *Judenplatz* à l'emplacement des restes de la synagogue de l'époque médiévale brûlée en 1420. 65 000 dos du même livre pour constituer les quatre murs extérieurs de la bibliothèque, soit autant d'autrichiens juifs exterminés par le régime national-socialiste. Aucune référence inscrite aux dos des ouvrages, juste une bibliothèque blanche avec une porte d'entrée fermée. L'œuvre oscille en somme entre le plein et le vide : l'espace extérieur est plein, sans vue sur l'intérieur de la sculpture, bibliothèque miniature et pourtant dépourvue d'ouvrages et de rayonnages à l'intérieur; elle serait de cette façon « une incitation à se réapproprier ce que l'on a tenté de détruire³² » comme ont pu l'écrire Jean-Philippe Schreiber et Alina Cozma.

Dans ces exemples, le monumental est prégnant par le principe de l'enfermement. Nous aurions pu également citer le *Musée Juif* de Berlin de l'architecte Daniel Libeskind, largement décrit et analysé par ailleurs³³. Susciter du ressenti, des émotions est le point commun de chacune de ces œuvres. L'enfermement se traduit par des passages étroits, de l'inconfort, le visiteur est

³² Jean-Philippe Schreiber et Alina Cozma, « Regards croisés sur les enjeux mémoriels de la guerre et du génocide. Belgique – France – Canada », dans Serge Jaumain et Éric Remacle (dir.), *Mémoire de guerre et construction de la paix. Mentalités et choix politiques, Belgique – Europe – Canada*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2006, p. 109.

³³ On peut citer entre autres et sans exhaustivité : Régine Robin, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001; Jean-Philippe Schreiber, Alina Cozma, « Regards croisés sur les enjeux mémoriels de la guerre et du génocide. Belgique – France – Canada », *op. cit.*, p. 93-114; Anne Grynberg, « Du mémorial au musée, comment tenter de représenter la Shoah? », *Les cahiers de la Shoah*, n° 7, 2003, p. 111-167; Anne Beyaert, « Comment représenter la Shoah? », *Communication et langages*, n° 120, 1999, p. 95-106; Henrik Reeh, « Exposer l'architecture vide : Le Musée Juif de Berlin par Daniel Libeskind », *Phàsis: European Journal of Philosophy*, n° 0, 2012, p. 127-139; Marilda Azulay Tapiero, Estrella Israel Garzon, « Geste mémoriel et geste architectural : Berlin, Barcelone, Sarrebrück », *Questions de communication*, n° 7, 2009, p. 41-60; Nathan Réra, « L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe », *Perspective*, n° 4, 2009, p. 589-595; Dominique Chevalier, *Musées et musées mémoriaux urbains consacrés à la Shoah : mémoires douloureuses et ancrages géographiques. Les cas de Berlin, Budapest, Jérusalem, Los Angeles, Montréal, New York, Paris, Washington*, HDR, tome 2, Université de Paris I, 2012.

dérangé, mal à l'aise. Être « sous terre », coupé de point de vue, de perspective sont les tenants principaux de ce monumental du présent³⁴.

4. Le monumental projeté, le vide comme matière

Quatrième et dernier aspect particulièrement vif concernant un monumental du contemporain, sa traduction dichotomique par la notion de disparition. Ainsi, la *Maison manquante*, œuvre de Christian Boltanski (1990) dans le quartier du *Scheunenviertel* à Berlin traduit littéralement l'emplacement d'une maison dans laquelle vivait de nombreux juifs jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Espace aujourd'hui vacant, libre, puisque la maison a été détruite. Afin de projeter l'absence de cette présence passée, tout à la fois matérielle et humaine, l'artiste a installé sur les murs des immeubles voisins des plaques citant les noms des anciens habitants. Transcendantalité écrasante malgré sa propre absence, cette œuvre fait également écho à une autre création de Jochen Gerz intitulée *Monument invisible, 2146 pierres – Monument contre le racisme*. Élaboré au départ clandestinement, ce projet a consisté en l'enlèvement et en la substitution de 2146 pavés situés sur la place du Château du Parlement de la Sarre qui menait à l'ancienne résidence de la Gestapo, à y graver les noms et emplacements des cimetières juifs d'Allemagne puis à les sceller face contre sol à leur emplacement originel sur la place. De cette façon, sur l'ensemble des pavés de la place, 2146 conservent les noms de cimetières juifs qui ont majoritairement disparus suite à la Seconde Guerre mondiale. L'intérêt de l'œuvre réside dans le fait que seuls 2146 pavés sont gravés, sur les milliers constituant le pavement, et impossible à localiser puisque leur placement a été aléatoire. De fait, l'ensemble de la place est « touché » par la présence d'une œuvre tout à la fois invisible et omniprésente. Monumentale, l'œuvre l'est par sa sourde présence sur l'ensemble de la place. Le travail de conscientisation du passant projette par

³⁴ Au même titre que les scénographies contemporaines dans les musées d'histoire des guerres. Voir Dominique Trouche, *Mises en scène de l'histoire. Approche communicationnelle des sites historiques des Guerres mondiales*, Paris, L'Harmattan, 2010.

imagination la présence de l'œuvre sur la place. Françoise Gaillard évoque la dimension d'« intériorisation du mémorial³⁵ », autrement dit, selon son point de vue, « les artistes [...] ont manifesté leur volonté de rendre la mémoire à son intériorité³⁶ ». Son propos part du constat du vide représenté artistiquement comme expression de l'indicible. Or ces productions ne créent pas du vide, ce vide est rempli de sens et, dans les cas que nous venons de décrire, il y a de la matière imaginative pour créer le sens de l'œuvre. Pour Christian Boltanski, les plaques portant les noms des anciens habitants juifs de la *Maison manquante* ressemblent à des plaques de rue; c'est bien au contraire une volonté certes de faire surgir les disparus, mais de les faire à nouveau « habiter » les lieux de vie auxquels ils ont été arrachés. Si la lecture par l'indicible et son questionnement sont un point de départ envisageables, notre propos n'est pas celui-là. Il s'agit bien d'essayer de voir de quelle façon le monumental, bien que non revendiquée, perdure dans les représentations des morts dus aux guerres et de la Seconde Guerre mondiale en particulier. De fait, on est peut-être dans une situation anti-monumentale comme Jochen Gerz a pu le revendiquer pour une autre de ses réalisations³⁷. Pour autant la projection du passant, nécessaire à la mise en sens de l'œuvre, permet de renvoyer à cette part d'imagination qui sollicite passant, visiteur, habitant confrontés au passé. *In fine*, le monumental renvoie aux millions de morts, à cette masse qui, pour une part importante, n'ont pas eu, au regard des vivants, de lieu marquant leur passage sur terre par des tombes définies et nominatives.

Conclusion

Comment met-on aujourd'hui en scène la mort collective due à la Seconde Guerre mondiale? La réponse à la question n'est ni aisée ni immédiate parce que si ce sont bien des morts des guerres qui sont au cœur des représentations, la référence incessante et

³⁵ Françoise Gaillard, « Mémoriaux de la Shoah », *Art absolument*, n° 16, 2006, p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ Jochen Gerz, *op. cit.*

lancinante au terme de mémoire (Mémorial, Centre de la mémoire, etc.) finit par assourdir, voire occulter, le fait que ces monuments sont ni plus ni moins des mises en scène de morts dus aux guerres. Tout se passant comme si la sur-présence de la mémoire empêchait de regarder ces représentations comme référence directe aux morts. L'importance contemporaine accordée au souvenir, à la mémoire, au passé prendrait-elle ainsi le pas sur la désignation et la « localisation » des morts?

Étudier les mises en scène des morts collectives peut être mené selon différents points de vue. Nous avons opté pour la confrontation des formes de l'existant en constatant une évolution des œuvres : le passage de la transcendantalité à l'horizontalité. Nous avons montré qu'une circulation de la forme prise par le monumental s'est opérée entre les œuvres de la première moitié du XX^e siècle et les suivantes. Enterré, compact, invisible, laissé à l'imaginaire, le monumental contemporain se dérobe et pourtant reste l'essence même des monuments aux morts et des mémoriaux dus aux guerres. Peut être est-ce là la référence ultime à la mort?

Les transformations actées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale sont majeures et témoignent des bouleversements subis par le monde de l'art sur la représentation. On voit bien pourtant que des références directes, immédiates aux mises en scène des morts : l'usage des mégalithes, des formes rappelant celles de la caverne, de la grotte, ou de la colonne, etc., conservent toujours une empreinte forte sur certaines mises en scène contemporaines. L'angle pris dans cette proposition a permis de soulever la prégnance du monumental et les évolutions que cette forme d'érection a subies. Loin de disparaître, elle s'est au contraire transformée, mutée en se rapprochant encore sans doute davantage, en tant que modalité de « simulacre », des objectifs érectifs qui l'animent.

Bibliographie

- Abensour, Miguel, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- Azulay Tapiero, Marilda et Estrella Israel Garzon, « Geste mémoriel et geste architectural : Berlin, Barcelone, Sarrebrück », *Questions de communication*, n° 7, 2009, p. 41-60.
- Barcellini, Serge et Annette Wiewiorka, *Passant, souviens-toi ! Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995.
- Beyaert, Anne, « Comment représenter la Shoah? », *Communication et langages*, n° 120, 1999, p. 95-106.
- Boursier, Jean-Yves (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2005.
- Chevalier, Dominique, *Musées et musées mémoriaux urbains consacrés à la Shoah : mémoires douloureuses et ancrages géographiques. Les cas de Berlin, Budapest, Jérusalem, Los Angeles, Montréal, New York, Paris, Washington*, HDR, tome 2, Université de Paris I, 2012.
- Clavandier, Gaëlle, *La mort collective. Pour une sociologie des catastrophes*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- Dante, *La divine comédie, L'enfer*, traduit par Louis Ratisbonne, Paris, Michel Lévy frères, 1870, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54480899/f58.item.zoom>, consulté le 10 novembre 2015.
- Essaïan, Élisabeth, *Oradour-sur-Glane, le passé présent*, TPFE ENSA Paris-Belleville, 1996.
- Gaillard, Françoise, « Mémoriaux de la Shoah », *Art absolument*, n° 16, 2006.
- Gerz, Jochen, *Les mots de Paris. L'anti-monument*, Paris, Actes Sud, 2002.
- Grynberg, Anne, « Du mémorial au musée, comment tenter de représenter la Shoah? », *Les cahiers de la Shoah*, n° 7, 2003, p. 111-167.
- Guillerme, Jacques, « Notes sur la genèse du concept de "monumentalité" », *Revue de synthèse*, IV^e S., n° 1, 1987, p. 76-89.
- Hargrove, June, « Souviens-toi », *Revue des monuments historiques*, n° 124, 1982-1983, p. 59-65.
- Jeanneret, Yves, *Penser la trivialité*, volume 1 : *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008.
- Michaud, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- Prost, Antoine, *Les anciens combattants et la société française, tome 3 : Mentalités et idéologies*, Paris, Presses de Sciences Po, 1977.

- Ragon, Michel, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981.
- Rancière, Jacques, « Le travail de l'image », *Multitudes*, n° 28, 2007, p. 195-210.
- Reeh, Henrik, « Exposer l'architecture vide : Le Musée Juif de Berlin par Daniel Libeskind », *Phàsis: European Journal of Philosophy*, n° 0, 2012, p. 127-139.
- Reichel, Peter, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- Réra, Nathan, « L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe », *Perspective*, n° 4, 2009, p. 589-595.
- Robin, Régine, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.
- Schreiber, Jean-Philippe et Alina Cozma, « Regards croisés sur les enjeux mémoriels de la guerre et du génocide. Belgique – France – Canada », dans Serge Jaumain et Eric Remacle (dir.), *Mémoire de guerre et construction de la paix. Mentalités et choix politiques, Belgique – Europe – Canada*, PIE-Peter Lang, Bruxelles-Berne, 2006, p. 93-117.
- Thomas, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- Trouche, Dominique, *Mises en scène de l'histoire. Approche communicationnelle des sites historiques des Guerres mondiales*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Urbain, Jean-Didier, *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2005 [1989].
- Virilio, Paul, *Bunker archéologie*, Paris, Les éditions du Demi-cercle, 1994.
- Young, James E., *Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Heaven, Yale University Press, 1994.
- Winter, Jay, « Sites of Memory and the Shadow of War », dans Astrid Erll et Ansgar Nünning (dir.), *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 61-74.