



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

I MONUMENTI DELLA
GRANDE GUERRA

a cura di Cristina Beltrami

dicembre 2015

LUDMILLA MALINOVSKY

D'ailleurs la France traversée

La mémoire a-t-elle besoin d'esthétique ? Telle est peut-être la question posée par le travail de Raymond Depardon. À l'occasion des Rencontres d'Arles 2014, le photographe a présenté dans l'église des Frères Prêcheurs l'exposition « 40 000 monuments aux morts pour 1 350 000 morts ». Le projet s'est élaboré en collaboration avec la Mission du centenaire de la Première Guerre mondiale, l'Institut de recherches historiques du septentrion, le CNRS et l'université Lille 3. Il consiste en une collecte massive de photographies de ces monuments, souvent disqualifiés esthétiquement. Cette provision d'images devait donner lieu à une exposition, alimenter un fonds numérique et permettre l'édition d'un ouvrage. La contribution était ouverte à tous, maires, citoyens, visiteurs des 36 000 communes de France. Un protocole simple a été fixé par Depardon afin d'homogénéiser les contributions et encourager le plus d'amateurs possibles, même les plus démunis dans le maniement d'un objectif. Il aboutit à trois prises de vues, l'une au plus près du monument, sans le socle, la suivante avec et la dernière à distance afin de rendre le contexte et localiser le monument. Huit écrans placés sous les voûtes de l'église désaffectée présentaient un diaporama accompagné de chants d'oiseaux et d'une volée de cloches. Aux côtés des contributions sélectionnées, Depardon a présenté huit de ses photographies provenant de ses cinq années d'inventaire de 2004 à 2010, réalisé pour le

compte de la Datar¹. Plus de 10 000 photographies de 4 800 monuments aux morts ont été reçues pour l'exposition. La collecte se poursuit. Les photographies de tous formats - numérique, argentique, par smartphone - peuvent être déposées sur la plateforme suivante : monumentsmorts.univ-lille3.fr/depot/. Actuellement, 11 624 monuments composent ce fonds documentaire.

Depardon est réputé pour son enregistrement systématique du territoire français. Il pose un regard neutre sur les « lieux de peu ». Les photographies des contributeurs reprennent toutes, grâce au protocole, cette objectivité caractéristique. Elles suppriment tout effet pouvant détourner l'intérêt vers l'auteur de la photographie et le renforce pour le sujet de l'image. Tous indétectables, interchangeables, les contributeurs sont des producteurs d'images d'archives établies sur le mode de l'inventaire. Nous verrons qu'ils produisent et détruisent du patrimoine mémoriel. Chaque visiteur est désigné d'emblée, non plus comme récepteur passif des images et d'un discours historique, culturel, artistique, français. Mais comme un agent de l'intégration et de la dissémination de ce patrimoine mémoriel dans des lieux de fréquentation et d'attention renouvelée. Chacun devenant un auxiliaire suppléant qui peut formuler un sens actualisé de ces monuments.

Désigner des archontes

Le projet sélectionne et délimite son sujet en même temps qu'il réforme l'exercice des autorités institutionnelles en redistribuant les pouvoirs qu'elles détiennent sur l'archive. Le volontariat collaboratif ne provoque aucune des-institutionnalisation : il reste un jeu officiel, règlementé. Un premier niveau de collaboration se joue entre instituts de recherche et avec les professionnels de l'image ; le second, avec et entre les publics. Le projet implique les

¹ Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale.

photographes-amateurs dans un processus social qui dépasse l'approche purement statistique et protocolaire. Il ouvre les possibilités d'archontes, responsabilise les citoyens. L'archonte étant cette autorité consignatrice qui peut revendiquer un pouvoir sur les modalités de création, de conservation et de classement d'une archive. Ici, pour le public, il s'agit d'un pouvoir délégué sans prise d'initiative signalant une volonté d'opposition morale ou de destitution de l'instance officielle.

La déconsidération des monuments aux morts en rend la mémoire comme nulle et non avenue. Ce désintérêt, lequel est peut-être une forme de refoulement, est la cible du projet qui incite le public à se sentir concerné. Chacun est invité à enregistrer un témoignage visuel d'un sujet borné et conditionné par les institutions. Le protocole est édité par un photographe. L'exposition est gérée par le festival. Les instituts de recherche centralisent les documents et contrôlent leur disponibilité à long terme. Il y a donc assimilation du geste de mémorisation par un nouveau public, plus attentif, plus étendu, agissant dans le processus d'*hypomnèse*, mais aucune procuration officielle pour investiguer l'*anamnèse*. Si bien que le risque est d'altérer le souvenir spontané au profit d'une mémoire maintenue hors de soi, répétition à vide d'une trace sans résonance intime, reproductible et morte. Le souvenir-pur subissant un souvenir-image falsifié, externe, menaçant la coalescence de la « mémoire qui revoit » et de celle « qui répète » (Bergson 1939 : 229-234). L'original chutant alors dans le régulier (Foucault 1969 : 184-185). En somme, le photographe-amateur devient propriétaire de ce qu'il produit, sans contrôler le lieu de consignation, ni sans propriété morale sur les formes du projet plus globalement.

Certes, il n'est pas un pur opérateur et s'investit affectivement au moins dans l'élaboration du corpus archivistique. Ces documents sont des témoignages de choix individuels. Mais aussi, grâce au pouvoir narratif de l'image, un nouveau discours sur les territoires et le souvenir de la Première guerre mondiale se fait jour : « Entre la tradition et l'oubli, [l'archive] fait apparaître les règles d'une pra-

tique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement » (Foucault 1969 : 171). En renouvelant la prise de parole sur la Grande Guerre, le projet rejoint l'esthétique politique de Rancière : « le politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à [...] découvrir des paroleurs » (2004 : 38). Pour autant, il détermine aussi tous les récits licites à venir. L'archive étant discriminatoire, il n'y a aucune innocence dans sa mise en œuvre. Le récit qu'elle formule s'impose à l'exclusion de tous les autres. Le projet est « une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, [...] autant de choses offertes au traitement et à la manipulation » (Foucault 1969 : 171). Il institue le support démultiplié d'une mémoire à plusieurs voix, association confuse de pouvoirs complices plus ou moins alertés sur leur rôle, collaborant pour formater un récit. L'archivage redistribue les lieux de paroles, les types de discours et déplace le champ d'expression des mémoires. La documentation des monuments recadrée dans un espace muséal est ce privilège du temps qui reconduit, en conservant ses conditions d'énonciation, son propre anéantissement. Ce n'est pas une résurrection miraculeuse des énoncés laissés inertes et invisibles. Cela n'annule pas le discours confus ni ne déroge au programme d'énoncés historiques retenus, et maintenus, comme officiels. C'est un nouveau mode de présence sensibilisé sous une forme de chose-dite, d'objet-événement qui permet de qualifier la possibilité et l'impossibilité des énoncés multiples (Foucault 1969 : 166-173). Voir ces images d'amateurs change radicalement, par le simple événement des enregistrements visuels et leur accès, ce qu'il sera admissible ou inadmissible de dire à partir de ces monuments. Il se forme une contexture qui rend recevable les paroles à prononcer sur notre mémoire collective (Foucault 1969 : 170) :

L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés [...]. Mais l'archive, c'est aussi ce qui

fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, [...] mais qu'elles se groupent en figures multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé [...] ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité.

Se pouvoir détruire

Les individus ne renoncent jamais à s'approprier un pouvoir sur un document, pouvoir de rétention, d'interprétation. L'individu n'a-t-il alors à aucun moment une force de détermination autonome sur le récit ? Le regard fonctionnant comme une injonction, il suffit pour formuler une revendication unilatérale de son droit à occuper le territoire de l'observé. D'où vient que fixer une personne soit si intrusif. Dès lors le simple fait de regarder ces monuments confère aux regardeurs un droit de propriété indivis. Quiconque les a enregistrés attentivement ou observés indirectement grâce au dispositif créé pour les Rencontres d'Arles en devient un des dépositaires. Le pouvoir de l'institution est de conférer une légitimité à cette détention. Chaque photographe aura formulé pour lui-même une interprétation du monument qui est à lui et une signification de son engagement dans le projet qui lui est propre. En outre, les projets mémoriels ne sont pas des tentatives vaines de retrouver, par l'analyse d'un monument, d'un musée, d'ouvrages... l'origine, un vécu-source. Ils sont une forme de l'historiographie qui se révisé et tente, par de nouvelles consignes et d'autres procédés, de détecter ses manques, des inaperçus. C'est une clé de projection. Le sens de l'archive se joue au futur : qu'est-ce que cette reformulation de la mémoire de la Grande Guerre

peut apporter à notre société ? Quel est l'avenir de l'humanité si c'est ainsi, dorénavant, qu'elle se souvient de ses morts ? Aussi, l'autorité dernière, l'instance décisionnelle du sens, est le dernier public ou dernier utilisateur de l'archive. Une archive n'a pas de statut effectif si personne ne la consulte. Pour qu'elle soit, il faut y avoir recours, poursuivre son usage. Sa signification, fondamentalement événementielle, advient et s'accomplit en désignant des usufruitiers. Elle a donc lieu dès le moment de l'enregistrement photographique. Mais dans ce moment de création de l'archive comme support, les archontes délégués détruisent l'archive comme sujet : le monument s'efface au profit du document. L'archive se réduit à une image, un accès de surface : l'expérience originelle sur laquelle elle détient un renseignement est occultée.

Le monument est un marqueur de mémoire inscrit dans le territoire. Il appartient à un lieu déterminé et fixe. Son lieu d'apparition, qui est aussi le lieu où il disparaît pour tout autre point de l'espace, restreint son public. Y a-t-il un sens à disperser sur le territoire, dans des lieux peu accessibles, le souvenir d'une guerre qui nous concerne tous ? Cette disposition rappelle que les guerres mondiales étaient nationales. Les déplacements ou l'immobilisation sur les territoires déterminaient leur cours. Les tranchées ont laissé sensibles sur le sol les marques embourbées d'un conflit stagnant. Un type de guerre qui a peu en commun avec « la guerre à distance » et les frappes « chirurgicales » favorisées dans les conflits actuels. Le terrain défoncé de Verdun dont les crevasses ont été entretenues telles quelles jusqu'à aujourd'hui est édifiant pour qualifier les besoins et les moyens mémoriels du premier conflit mondial. Autant que les enclaves étrangères intouchables qui criblent le territoire français, cimetières des alliés sis aujourd'hui en plein champ, coincés au fond d'une exploitation agricole, derrière un hangar en désordre, le long d'un stade ou entre deux pavillons. Le monument aux morts semble adapté à ce quadrillage qui vient se signaler sur le lieu-même du désastre, dans les lieux endeuillés par le conflit, point indissoluble dans le paysage. Sa proximité avec les populations est décisive et élémentaire à son

sens d'origine. Pour tous les corps qui n'ont pas pu être identifiés dans le jonchement des champs de bataille, il était la seule tombe possible.

Les images des monuments ne cèdent rien de ces vécus spécifiques. Ils restent scellés dans l'image sans rien livrer de l'histoire des familles dont le nom est cité. La collecte, pur référencement visuel, déplace le monument dans l'espace de plus de publics mais ne diffuse pas avec elle la signification propre à chaque monument, chaque territoire, au-delà de la simple mémoire visuelle et patronymique. À Metz par exemple, les Allemands ont raboté le monument en 1940 lorsqu'ils reprirent la ville. Reliefs et noms sont effacés pour ne maintenir que la figure de piété assimilable à leurs morts. Cette histoire n'est pas décelable par un public non averti. Elle requiert de chaque visiteur une enquête personnelle rarement menée. C'est une démarche qui occupe davantage les citoyens immédiatement concernés, descendants ou héritiers spirituels directs : un élève de l'E.N.S.² aura plus de raison de s'intéresser au monument de son école. Plus de la moitié des normandais ont été tués pendant la Grande Guerre.

La Mission du centenaire a en effet décompté 40 000 monuments : ce qui ajoute à ceux des communes, ceux des institutions, des écoles, de la SNCF... Ceci rappelle le mode de mobilisation alors en cours en Europe. Des corporations entières, à l'université, l'usine, dans l'administration ont été appelées. Ce ne sont pas seulement des individus d'une même classe d'âge mais des corps entiers de la société, toute une expertise avancée dans les domaines vitaux pour le bon fonctionnement d'un pays, qui ont été supprimés en une fois et dont il fallait tout à coup relever toute l'Europe. Cet effondrement européen a permis de développer un mode très typé d'hommage aux morts, sans gloriole ni vivats. On reprend le décompte des pertes plutôt qu'une glorification de la victoire. On a poursuivi avec des stèles épigraphiques, toujours moins figuratives. Les effets plastiques se limitent généra-

² École Normale Supérieure.

lement à des matériaux ou couleurs qui rehaussent les noms. Pensons au Mémorial des vétérans du Vietnam de Washington, de la Shoah à Paris, du World Trade Center à New York.

Mort une fois

Le projet permet au patrimoine d'être détaché de son site d'origine. Le déplacement des images, leur exposition, leur édition ou par les moyens numériques leur accès permanent, tous ces relais amovibles relocalisent l'intérêt dans des temps et des espaces multipliés, transnationaux. Cela ne permet pas seulement la production de documents et la valorisation d'un patrimoine tombé en défaveur. Le déplacement de ces biens immeubles porte durablement des noms à la connaissance du plus grand nombre. Ces noms sont indispensables. Ils contredisent l'idée de vaine répétition en matière de guerre, laquelle est une sempiternelle affaire de vainqueurs, de vaincus et d'anonymes sacrifiés en masse. Mais parce qu'il y a des morts que l'on peut nommer, que l'on peut connaître, ceux-là ne sont morts qu'une fois, sacrifice unique et mémorable.

Pourtant, ce qui saute aux yeux n'est souvent seulement que l'ornement sculpté du monument, le cadre de ce en quoi consiste réellement l'intérêt de l'œuvre : un tableau d'écritures. C'est un cas extrême où le *parergon* éclipse l'*ergon*. Le monument aux morts est un système d'énonciation performatif. La mise à l'honneur consiste en une liste de noms sans visage. C'est un décompte de corps donnés aux conflits qui, malgré les charniers et leur anonymat, ont toujours leur identité, leur vie. Cette idée ne semble pas très éloignée des considérations de l'Égypte ancienne. Le pire outrage y était d'effacer le nom du mort sur les stèles funéraires, ce qui le condamnait à une mort définitive, sans pouvoir poursuivre sa vie au-delà. C'était le sort de nombre d'administrateurs déchus. En ce sens, l'offense est de voir les monuments sans les lire. À ce stade de notre réflexion, force est d'admettre que les adjectifs « kitsch », « ingrat », « gênant »... récurrents pour dési-

gner ce patrimoine, n'ont aucun sens. Une somme de noms ne saurait être gênante, ingrate ou kitsch.

Les photographies permettent de regarder les listes de morts, leur taille, leur agencement grâce aux prises de vues rapprochées. L'ordre de grade est rarement valable. La logique est souvent chronologique ou alphabétique. L'alignement consécutif du même nom révèle combien de foyers ont été décimés entièrement et d'un seul coup. Ils permettent de réaliser l'ampleur des pertes pour des communes isolées qui souffraient déjà de l'exode rural et qui vont prendre avec cette guerre leur visage actuel exsangue. En moyenne, 45 morts sont listés, même dans les villes les plus reculées. Les morts de la seconde guerre sont souvent ajoutés au côté de ceux de la première. La disproportion entre la première liste et l'adjonction succincte des morts de la seconde, souvent moins d'une dizaine, est frappante et atteste de ce que signifiait Vichy.

Many are called

Toutes ces stèles sont le monument de l'oubli par excellence. Emblématiques d'un patrimoine omniprésent, répandu sur l'ensemble du territoire, connu de tous et déprécié. Ils se sont ramassés dans cet oubli averti, « toujours déjà » au courant. Ils rappellent l'importance d'intégrer à la mémoire, l'oubli-même (Bergson 1919 : 886-895). Ce dernier n'est pas la perte d'un souvenir mais sa diffusion dans la masse de tous les autres, parmi lesquels, et desquels il ne parvient pas à se démarquer. L'affluence permanente d'une multitude de données en mémoire force à sélectionner celles qui feront l'objet d'une distinction. En ce sens, nous nous souvenons toujours d'oublier : il y a beaucoup d'appelés. Peu d'élus. Le retour du souvenir est un « déjà-vu » inéluctable qui s'impose toujours de façon hasardeuse mais nécessairement (Rosset 1977 : 12-19) :

Pour la chose elle-même elle est là, présente, parmi l'infinité des choses que j'ai pensé jusqu'à ce jour : elle est là devant moi, et je la

connais bien. Mais il y a trop de choses que je connais bien, et qui sont là devant moi. Il est impossible de distinguer entre oubli absolu et souvenir absolu, savoir absolu.

Les monuments aux morts ont perdu leur qualité de rappel et n'émettent plus qu'un signal négligeable. Ils sont devenus des lieux de rendez-vous anodins, l'élément central d'une jardinière en accord avec les couleurs de la Mairie ou du cimetière adjacent. L'originel aide-mémoire est devenu un pousse-oubli chétif à peine décoratif, ornement urbain ingrat réduit à un message de fond insignifiant. Les allures embarrassantes des groupes sculptés semblent discréditer les prétentions de ce patrimoine à rendre hommage. Comment un monument qui était, avant l'oubli individuel, un lien collectif de commémoration solennelle, regardé, image d'un deuil inconsolable, a-t-il pu passer à l'ignorance ?

Tantôt très simples, produits en usine, tantôt très travaillés, les monuments révèlent leur diversité formelle une fois rassemblés. L'assiduité de leur présence contrastée sur le territoire n'a pourtant pas annulé leur omniprésente nullité. Ils semblent faire silence. Beaucoup restent persuadés de leur monotonie comme s'ils ne délivraient qu'une seule image factice de la guerre. Cette fonction monotone est fortement remise en cause par le diaporama de l'exposition qui rappelait la variété des styles architecturaux, des représentations, des messages et des paysages ; campagnes reculées, zones périurbaines, centres-villes. Certains traits-types suragent, un élément distinctif, une mise en scène audacieuse, viennent souligner une caractéristique régionale ou valoriser une histoire propre à la ville. Ces additifs sont des éléments identitaires incrémentiels qui se surimposent sur un exercice collectif qui n'avait pas à l'origine de recommandations spécifiques. Cette prise d'initiative est la marque d'une appropriation du monument et de sa signification. Les morts de la Grande Guerre n'étaient pas exclusivement présentés comme des sacrifiés à la cause nationale. Ils rappellent l'histoire des régions, des municipalités démunies qui ont épuisé toutes leurs ressources jusqu'à s'annihiler.

Depuis l'époque médiévale, toutes les communes, mêmes les plus modestes, trouvaient en France les moyens de se doter d'un élément architectural identitaire souvent disproportionné comparé aux forces vitales et économiques de la ville : l'église. Dès 1918, mais avant pour certaines, toutes les villes de France commandent leur monument aux morts. Toutes lancent des souscriptions publiques pour compléter la part réduite subventionnée par l'État. La nécessité de ces monuments, précoce et fulgurante, empressée, se comprend dans ce contexte traumatique immédiat.

Chaque monument peut aussi être rappelé à une catégorie syntagmatique : la foi patriotique (le coq terrassant l'aigle), le devoir et le sacrifice (figure du soldat), l'antimilitarisme (figure du Gervoise, enfant levant le poing pour maudire la guerre), l'arrière avec les femmes éplorées (pathos de la pitié). Ils forment donc une synthèse : commémoration nationale, vœu de paix, ils célèbrent aussi le territoire local, exaltent le sentiment d'appartenance. L'expression d'une identité régionale y est qualifiée par autant de tropes compatibles avec le projet collectif fédérateur. Ils constituent « une multiplication extraordinaire de la mémoire de la guerre » et des modes de dévotions (Becker 1994 : 141). Actuellement prime une démultiplication des formes de cette mémoire et de ses supports, mais elles manquent d'acuité. Chaque individu doit se révéler son propre souvenir de la Grande Guerre, le personnaliser. Choisir comment se le formuler mais aussi le renseigner par ses lectures, ses déplacements ; pour comprendre, distinguer ces formes et parvenir à les placer, sans dévotion, du côté du savoir.

Patrimoine spectral

Les monuments aux morts, système d'énonciation officiel permettant de faire connaître le discours national aux citoyens et visiteurs, sont éminemment testamentaires. Ont-ils permis, permettent-ils encore aux nations de faire leur deuil ? Ces « voix spectrales » dont subsistent une inscription honorée de quelques bé-

gonias manifestent, pour tous ceux qui les reconnaissent, une filiation. Elles soulèvent une question d'héritage légué aux nations actuelles et leur formulent une demande.

Derrida a désigné plusieurs façons de répondre à l'adresse de ces spectres : 1. L'introjection. La formulation de l'énoncé, quelle que soit sa forme et son volume (inscription, sculpture, discours) vise à laisser les morts présents. Il y a identification et influence sur notre propre existence. 2. Le fétichisme. Il consiste à maintenir la parole des fantômes par des énoncés idéologiques ou par la parole poétique et l'image. C'est une conjuration par la répétition de formules grandiloquentes. Ces énonciations permanentes doivent exorciser et aider aux deuils. De ce point de vue, les fêtes annuelles qui s'organisent auprès des monuments, occasions de discours officiels souvent sentencieux ou lyriques, sont un moment de ces incantations nationales. Et Arles peut se voir comme la réfraction de ce fétichisme. Les contributions des amateurs sont autant de conjurations visuelles rééditant le discours inscrit sur ces monuments, en y ajoutant un supplément de poésie. Poésie neutre, version de la « *Straight photography* » qui rejoint l'équivoque de toute grandiloquence.

Dans l'usage commun, cette dernière est tenue en suspicion. Elle est un trucage qui gonfle artificiellement l'intérêt d'un objet quelconque. C'est une « *divagation du langage qui a perdu ses points d'ancrage avec le réel* » (Rosset 1977 : 82). Ce dont on parle passe du statut de chose insignifiante à celui de signifiant. Ainsi en va-t-il des dégâts matériels et pertes humaines. Décrire cet événement avec de grands mots est ce « *qui permet à l'homme de s'y forger un destin et de s'y figurer une importance* » (1977 : 83). Les historiens inventent ainsi le volume de l'histoire de France. De la même façon, les monuments aux morts sont une augmentation quantitative et qualitative de la Grande Guerre. Tous sont devenus héros, martyrs, génération sacrifiée. Et ces morts innocents sont affichés sur les grand'places, lieux de pouvoir ou de recueillement. La grandiloquence est souvent risible. Rosset le souligne en repre-

nant un critère bergsonien du ressort comique : il repose sur la « *superposition de l'automatisme d'une formule et de la variété d'une réalité vivante* » (1977 : 86). Le systématisme des monuments, malgré leur diversité formelle, applique la même formule avec la même outrance sans appliquer jamais à chaque mort une parole individualisée et circonscrite. Le malaise alors est de répéter, dans ce traitement « *au global* », la même indifférenciation qu'au moment de la mobilisation. La violence légitime de l'État demandant un sacrifice collectif semble réitérée après la mort et promis comme un avenir à tous les citoyens s'identifiant à ce destin. Un comique qui lui est gênant, ingrat, qui donne envie de se détourner de cette parole et se dissocier de cette cause nationale datée, surtout pour un citoyen européen aujourd'hui.

La grandiloquence peut aussi être une formule lapidaire : une concision frappante qui reste gravée dans les esprits en raison même de ce minimum d'apparition (Rosset 1977 : 90-91). La pauvreté des effets du protocole de Depardon se range du côté de cet exercice de style, grandiloquence à valeur inversée qui passe par l'art rhétorique de la litote : signaler le plus en manifestant le moins. Ce décollage du réel est accentué par le discours réduit à une série d'images qui fausse l'expérience directe. Le médium photographique est assimilé comme un équivalent de l'image mentale qu'aurait eu le visiteur sur les lieux. Ces réductions courent elles le risque du raccourci caricatural (Rosset 1977 : 96-104).

Bien entendu, le fétichisme et l'introjection sont liés et se manifestent généralement par une activité ritualisée au sein d'une communauté ; familles, villes, pays, nations. C'est une communion en l'honneur des « *pères* ». Chez Derrida, ce comportement maintient une « *inquiétude généalogique* ». Le centenaire de la Grande Guerre organise cette réapparition des morts. Il définit un temps ritualisé de commémoration à l'échelle mondiale qui favorise les discours de fraternité sans jamais masquer l'expérience de la perte inconsolable. Il maintient et ravive perpétuellement les traces

du deuil impossible, lequel n'est rien d'autre que la perception jamais interrompue des pertes qui insistent dans l'être. Les monuments aux morts sont alors des simulacres qui pourraient faire passer la représentation pour une restitution mais ne font que prendre place pour ce qui aura toujours disparu. La démultiplication en image des monuments est donc autant de fois l'affirmation officielle d'une inquiétude funeste irrémédiable. Elles sont la mémoire visuelle de la dévitalisation du territoire, des foyers enlevés, des villes stérilisées par les conflits, d'un patrimoine obsolète. Tous les publics sont des gardiens de ce deuil. Les morts ont laissé des vides dont les monuments sont le qui-vive. Ils sont députés pour rappeler combien d'individus se sont exclus de la nation pour la maintenir ; ils modèlent aujourd'hui ce à quoi elle veut ressembler : nation pacifique et fraternelle pour ses ennemis d'hier.

Rappelons l'interrogation de Deleuze : « Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ? » (1981 : 30-31). La chair anonyme et sans visage de tous ces inconnus ne nous demandent rien d'autre que d'assumer nos prochains actes devant eux. Le souvenir n'est pas d'abord réflexion. Il est, originellement, la sensation d'une morsure. Un monument mémoriel suit cette logique. Tout ce que l'on refoule revient regarder, mordre, insistant au présent, s'intégrant à nos actes non comme une raison qui les explique et les juge mais comme une passion, un affect qui vient les pulser et faire violence. Le souvenir est un langage manqué, comme le lapsus, le défaut de mémoire : il manque le réel. Se souvenir, comme parler, déborde, transgresse nécessairement le silence des choses, leur insignifiance ontologique. Le souvenir est la sensation immédiate de ce réel manqué, dessaisissement forcé par un écart incompressible qui empêchera toujours de revoir ou parler avec justesse de ce qui est arrivé.

Mémoire du milieu

Ricœur rappelle que le souvenir tient du spectacle, de l'*opsis* qui consiste à « placer sous les yeux », se faire voir son propre souvenir nébuleux. Dans le travail du rappel, qui doit condenser cette nébuleuse, il nous faut ressaisir à son origine l'opération de mise en image, de mémorisation. Il ne faut pas imaginer avec les images des autres mais recouvrer le phénomène de notre propre souvenir (2000 : 63). Cette lutte entre l'individuel et le collectif dans l'acte de remémoration rappelle la difficulté à donner une place « habitée » au souvenir. Comment faire « demeurer » la mémoire quand se substitue aux commémorations collectives historiques de l'Etat impersonnel, « des mémoires particulières, fragmentées, locales et culturelles » (2000 : 110-111) ? Le recours à une plateforme numérique impose la virtualité du support de mémorisation et avec elle se désagrège encore davantage la filiation entre histoire et mémoire : « l'histoire était une mémoire vérifiée » (Nora 1986 : 997). Il crée des milieux de mémoire, espaces d'interférences et de disponibilités aux discours mémoriels, disclos, labiles. La démultiplication des mediums fait varier les moyens d'appropriation de la mémoire, mais pas a priori son intensité. Il n'y a donc pas surproduction de souvenirs. L'enjeu de « juste mémoire » ne semble pas compromis. En revanche, émerge avec ces discours fragmentés, dispersés, une mémoire non récolée. N'y a-t-il pas alors déficit, défaut d'ancrage de la mémoire ? Mon environnement et le lieu de mémoire n'étant plus solidaires d'un même horizon du monde, il n'y a plus d'espace physique réel, de mémoire vécue, mais seulement des accessoires pour témoigner, démontrer. Or pour reprendre l'interrogation de Ricœur à notre compte : les lieux mémoriels peuvent-ils encore être les gardiens de la mémoire personnelle et collective s'ils ne demeurent « à leur place », au sens géographique (comme site remarquable) et au sens où il n'est pas indifférent à « la chose » qui l'occupe, l'investit et le constitue (comme lieu mémorable) (2000 : 51-52) ? Le projet stimule l'imagination à distance plus qu'il ne force à se sou-

venir de ce qui a vraiment eu lieu et à se maintenir dans ce souvenir, sur le lieu-même de son émergence.

Les morts sont comme toute chose réelle, « solitaires et inconnaissables ». Le monument mémoriel est l'extension connaissable de ces morts, un complément en mémoire. Cette duplication donne le moyen d'imaginer une signification de l'événement historique réel tel qu'il a surgi, buté, autoritaire. Se représenter des événements cataclysmiques revient à une expulsion par l'image qui fait apparaître le traumatisme sous un dehors regardable, distancié. Il nous faut prendre en considération toutes les stratégies de valorisation par l'image permettant de regarder en face ce que la mort a de vierge et inaccessible. Dans le cas d'une hécatombe mondiale, la remise en cause de la réalité du drame pousse à contredire le principe d'identité élémentaire : $A=A$. Vérité tautologique trop exacte. Le recours au double est nécessaire pour faire écran, neutraliser ou récuser la dureté de l'événement et s'y ménager un espace de respiration et de contrôle. Il s'agit de le déplacer au profit d'un représentant. L'image est ce truchement qui permet d'assumer le rôle de non conducteur du réel. La brutalité indésirable de l'événement est alors amortie par le spectacle désiré de son interprétation et permet de réagir (Rosset 1977 : 46). Aussi bien, les monuments désignant chaque village comme une capitale mémorielle, haut-lieu de pèlerinage d'un désastre mondial, permettaient de faire passer à l'oubli le statut de petites communes à l'avenir ruiné.

Rien n'aura eu lieu

Le problème est que le double se maintient à la place de son modèle si bien que l'imagination prend le pas sur le réel. L'autonomie du représentant vis-à-vis du représenté poursuit presque aussi bien que l'oubli l'œuvre d'évanouissement. Le monument est éclipsé au bénéfice de son image. Or la mort n'est pas seulement une fin. C'est une annulation. Tôt ou tard « ça n'existe plus » et « ça n'a jamais existé » se confondent à cause de l'avenir qui ou-

blie ceux qui ne seront plus jamais présents (Rosset 1977 : 71). Voilà sans doute qui explique aussi le besoin désespéré et contre-opérateur de si nombreuses images, documents, rappels... puisqu'ils proscrivent le réel qu'ils prétendent établir. Le projet des « 40 000 monuments » énonce une fiction. Il met en branle l'imagination sans inciter à l'authenticité. L'imagination n'est pas curieuse ou investigatrice, elle est excitée et intrigante. Et devant les images du projet on est un peu comme Proust devant les arbres d'Hudimesnil, hanté par des monuments condamnés hors de lui :

Je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais allé que par l'imagination. [...] Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui tu ne le sauras jamais. [...] Et quand la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir [...] j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu.

BIBLIOGRAPHIE

BECKER A. (1988), *Les Monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre*, Errance, Paris.

BECKER A. (1994), *La guerre et la foi, de la mort à la mémoire, 1914-1930*, Armand Colin, Paris.

BERGSON H. (1919), *L'énergie spirituelle, Essais et Conférences*, Alcan, Paris.

DELEUZE G. (1968), *Différence et répétition*, PUF, Paris.

DELEUZE G. (2002), *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, Paris.

DERRIDA J. (1995), *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris.

FOUCAULT M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

NORA P. (1984-86), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris.

PROUST M. (1919), *À la recherche du temps perdu (II), À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris.

RANCIÈRE J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris.

RICŒUR P. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris.

ROSSET C. (2004), *Le réel, Traité de l'idiotie*, Les éditions de Minuit, Paris.

SITOGRAFIE

Pierre Delain, Derridex, <http://www.idixa.net>

Arles - Les rencontres de la photographie, <http://rencontres-arles-photo.tv/artiste/depardon-raymond/#monuments-aux-mort>