

## Introduction

Anne BEYAERT-GESLIN, Ludovic ChATENET, Françoise OKALA  
*Université Bordeaux Montaigne*

Qu'est-ce qu'on monument ? On pourrait adopter cette définition consensuelle : c'est une

*œuvre créée de la main de l'homme et édifée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée<sup>1</sup>.*

Mais une variété d'objets que nous qualifions communément de monuments n'entrent pas dans ce cadre. Il peut donc utile de développer la définition liminaire pour inclure le monument esthétique qui ne renvoie pas *a priori* à un événement, comme la Fontaine de Trevi, celui qui ne renvoie qu'à un mystère, comme les têtes de l'Île de Pâques ou encore le paysage considéré comme monument, tel que le Grand Canyon voire, celui que nous connaissons moins et découvrirons plus loin, l'ensemble que forment, pour constituer le monument précolonial de la Côte d'Ivoire (Ibo et Koffi), un relief montagneux, un cours d'eau, une forêt, auxquels s'ajoutent même des statues, des masques et des pas de danse... Le dictionnaire Larousse nous met pourtant en garde :

*on ne devrait appeler monuments que ceux qui ont été érigés pour éterniser le souvenir [...] mais on confond sous cette dénomination générale et les édifices commémoratifs et beaucoup d'autres qui ne rappellent rien de particulier. Il suffit qu'un établissement public offre quelque beauté architecturale pour qu'il passe à l'état de monument.*

Cette réserve est-elle recevable pour un sémioticien ? En s'efforçant de limiter l'inventaire, elle porte l'attention sur la relation sémiotique qui détermine le statut du monument. Elle met ainsi en évidence un principe de valorisation par lequel un objet *peut*, pour ainsi dire par la décision d'un sujet, être investi d'une fonction mémorielle qui est avant tout auratique et entremêle les valeurs historiques, esthétiques et spirituelles<sup>2</sup>. C'est cette

---

<sup>1</sup> Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments : sa nature et ses origines* (1984), Paris, Allia, 2016

<sup>2</sup> L'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris a révélé, avec une grande acuité, cette confusion des valeurs religieuses, historiques et artistiques dans une émotion collective fédératrice.

possibilité qui fonde au demeurant la différence entre le *monument intentionnel* et le *monument non-intentionnel*<sup>3</sup>. La remarque du dictionnaire laisse également penser qu'indépendamment des catégories historiques ou architecturales, un monument *doit* être reconnu comme tel pour « fonctionner », signifier, ce qui distinguerait les *monuments institutionnalisés* et les *monuments implémentés*, résultats d'une appropriation<sup>4</sup> et actualisation d'une sorte de figurativité dormante, qui veille dans un objet selon un mode potentiel. Le mode d'existence potentiel est, pour la sémiotique, celui du manque, et induit ici que le monument se prédisposait à la valorisation, l'attendait en quelque sorte. Mais ce mode correspond également au croire, lequel suggère que le sujet était en quête de l'objet susceptible d'accueillir cette valorisation. Il peut alors le reconnaître, quitte à ce que le monument produise cette impression de déjà vu, de familiarité même, à laquelle Bergson associe l'œuvre d'art<sup>5</sup>. Des deux côtés, quelque chose demande en somme réalisation et le monument serait avant tout le résultat d'une attraction mutuelle. Cette clause dévoilerait la toute première condition de la (dé)monumentalisation : l'oubli, l'abandon.

Ce critère sémiotique étant posé, il est possible d'interroger la diversité des monuments pour saisir les conditions de cette valorisation. Une étude du « comment » de la signification doit nous permettre de dépasser les définitions acquises, qui sont aujourd'hui débordées par la diversité des « nouveaux » monuments, et d'apporter une contribution sémiotique aux études historiques et architecturales.

Qu'est-ce qui fait qu'une pierre, une fontaine ou une petite scène de nature morte composée d'un bouquet et une bougie devient un monument ? Qu'est-ce qui « fait monument » ? Il y a là comme un sortilège : il fascine, « rapproche le lointain » selon le principe de l'aura<sup>6</sup>, absorbe dans la remémoration et produit cet effet de rassemblement (de lui, de moi) qui, alors qu'il s'offre à une communauté, interpelle et transforme individuellement. De ce point de vue, le sortilège emprunte les arcanes de l'esthésie<sup>7</sup>, quand bien même le monument doit récuser à certains égards

---

<sup>3</sup> Alois Riegl, *ibidem*

<sup>4</sup> Les modalités de l'appropriation sont décrites dans Pierluigi Basso & Odile Le Guern (dirs.), *L'appropriation. L'interprétation de l'altérité et l'inscription de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

<sup>5</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1934), Presses universitaires de France, 2013.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935) », *Œuvres III*, 2000, pp. 67-113

<sup>7</sup> Voir Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Fanlac, 1987 et Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Ethique et esthétique*, Liber, 2003

l'esthétique pour délivrer son contenu. Tout comme la valeur d'une œuvre d'art tient à son caractère de nouveauté, l'efficace du monument tient à sa capacité à surprendre les stéréotypes. Comme l'œuvre d'art, il est insolite, hors du commun.

Notre étude devra rompre le sortilège, c'est-à-dire vaincre l'aura et la fascination pour l'apparence, considérer un plan d'expression pour, l'attachant à un contenu, se concentrer sur la sémiose du monument. Ses contenus sont narratifs, axiologiques et affectifs mais ils restent, quelque soient nos efforts, incertains et souvent indicibles. Les monuments des vingtième et vingt-et-unième siècles commémorent fréquemment en effet des événements traumatiques<sup>8</sup> dont la cruauté dépasse les possibles de la figuration et impose une alternative, celle que Deleuze<sup>9</sup> aperçoit déjà dans l'œuvre de Francis Bacon, entre la représentation du spectacle de l'horreur ou la sensation de l'horreur. Incapables de représenter ce qui dépasse l'entendement, ces monuments traumatiques prennent le parti de la sensation, de l'éprouvé<sup>10</sup> et, exploitant les ressources du figural et de la synesthésie, s'efforcent d'agir sur le corps en suivant le principe de la factitivité<sup>11</sup> du *faire faire*, pour *faire éprouver*. Ainsi l'exigüité des couloirs du Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes reproduit-elle « *l'extrême confinement du transport maritime* » (Cholet), par exemple.

Le trauma de la Shoah<sup>12</sup> hante ce recueil en insistant sur cette alternative qui demande désormais aux monuments d'imposer une « *présence atone* » selon l'expression de Lloveria. L'aporie de la représentation causée par ce trauma traverse plusieurs contributions dédiées aux contre et anti-monuments (Violi), aux Mémoriaux des vétérans du Vietnam et de Corée (Crenn) comme aux monuments pour les victimes de la dictature de Pinochet (Estay-Stange), demandant de faire « profil bas », de laisser les murs, les objets et les noms parler « sans en rajouter ». Ces monuments s'efforcent à la pudeur et placent le visiteur dans les conditions qui ouvrent l'accès à des contenus essentiellement axiologiques et affectifs, l'amenant ainsi à rejoindre -un peu, autant que possible- ceux qui manquent.

### **L'espace et le temps : le cadre de l'énonciation**

---

<sup>8</sup> Voir notamment Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria : il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981), La Différence, 1984.

<sup>10</sup> Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, PUF, 1994

<sup>11</sup> Algirdas Julien Greimas, *Du sens II, Essais sémiotiques*, Le Seuil, 1983.

<sup>12</sup> Voir Françoise Okala, *La Factitivité du Monument de la Shoah. Étude sémiotique d'un dispositif de la mémoire culturelle*, doctorat en sciences du langage, thèse soutenue le 4 juillet 2017 à l'université Bordeaux Montaigne.

Revenons à la question liminaire : qu'est-ce qu'un monument ? En dépit de son caractère très sommaire, la petite typologie qui ouvre la discussion permet, à défaut de définition convenable, de relever un certain nombre de propriétés pouvant en tenir lieu. Des propriétés cardinales, communes à tous les monuments, qui déterminent l'insertion dans la catégorie, et des propriétés secondaires, afférentes aux occurrences qui semblent plus éloignées du prototype, y compris celles qui, par leur caractère presque saugrenu, endossent une valeur de provocation dans notre inventaire, comme c'est le cas pour la pipe géante de la ville de Saint-Claude (Bordron) ou le lion bleu de Bordeaux.

Les propriétés cardinales réfèrent aux catégories du temps et de l'espace qui, s'alliant à celle de la personne, permettent de décrire le monument telle une énonciation. Comme l'indique déjà la définition commune du monument, celui-ci se tourne vers le passé mais s'expérimente nécessairement au présent, à moins qu'il ne se limite même au présent en suivant le mode épictétique. Mais ce regard tourné vers le passé est censé éclairer le futur et vaut comme une recommandation, un avertissement ou une exhortation, ce que traduit le supplément apporté, dans la langue allemande, au terme *Denkmal* (construit sur la racine *denken*, penser) par le mot *Mahnmal* (construit sur *mahnen*, exhorter). En certains cas, sa laideur et ses excès pourraient passer pour une forme d'expiation, comme le suggère Zagari. Si son aura « *rapproche le lointain* »<sup>13</sup>, il serait peut-être possible d'inverser le futur et le passé, la meilleure illustration se trouvant alors dans le très mystérieux monument précolonial ivoirien (Ibo et Koffi) tourné vers l'avenir mais protecteur de la communauté au présent. Le monument historicise ainsi le temps. Autrement dit, alors qu'il prend position dans le temps et construit une diachronie, il adopte une position morale vis-à-vis du passé pour le présent. Mais la relation au temps se conçoit aussi relativement à la *substance* de l'expression, la matière. Dans la mesure où l'événement « ne doit pas passer », le monument « *recherche la pérennité* » (Alonso), s'inscrit dans une durée et un matériau durable qui, donnant accès au futur, autorisent la transmission du souvenir et de l'exhortation.

La relation à l'espace est la seconde propriété cardinale. Pour « fonctionner », le monument réclame un lieu au sens de de Certeau<sup>14</sup>, déterminé par un ordre de coexistence des objets, où chacun d'eux trouve sa place et son sens, ce qui, pour parler simplement, le transforme en signe. La puissance du monument est plus précisément déterminée par son lieu, dont l'unicité garantit l'efficace. Non seulement la contradiction entre l'existence matérielle du monument, liée à un exemplaire unique, et sa puissance évocatrice est pour ainsi dire abolie, mais la localisation du monument en un

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *ibidem*.

<sup>14</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. (1) Arts de faire*, Gallimard, 1990.

lieu unique détermine sa *valeur mythique*<sup>15</sup>. C'est seulement parce qu'il est paré de cette singularité que le monument, saillant et insolite, peut s'emparer de l'imagination et se graver durablement dans la mémoire. Comme la statue plongée dans l'ombre d'une église manifeste son aura à distance, le monument ainsi chargé agit alors telle une vigie tournée vers l'avenir<sup>16</sup>. Loin d'être inutile, le pèlerinage qu'on fera jusqu'à lui permet au contraire de vérifier et de raviver l'aura. Ce pèlerinage anticipe les cheminements sur le lieu même et, résultat du *faire faire*, participe déjà au travail de remémoration.

Parcourir l'espace vers le lieu<sup>17</sup> puis parcourir le lieu lui-même permet de rejoindre l'événement passé et ceux qui manquent, les pas accompagnant ou sollicitant la remémoration (Sonesson). Les frontières de l'espace et du temps s'abolissent peu à peu tandis que le visiteur pénètre le mémorial, suit les montées et descentes symboliques et marque les arrêts qui segmentent le parcours spatial et temporel. Le corps se déplaçant dans l'espace et l'esprit avançant dans le temps, le lieu hétérotopique se transforme alors en un lieu de mémoire. L'espace et le temps dessinent ainsi le cadre d'une énonciation dans laquelle la symbolisation peut, au sens propre, avoir lieu. Elle délivre alors une vérité. On pourrait avancer en effet, comme nous y reviendrons plus loin, que l'effort monumental relève essentiellement de la véridiction. Le monument est vrai lorsqu'il parvient à offrir l'équivalence de quelque chose de réel et qui est pourtant absent, invisible.

Si tous les monuments se laissent décrire à partir des catégories de l'espace et du temps, leurs formulations sont très contrastées. La vocation commémorative évoque certes un temps long et sollicite un matériau durable, pourtant le monument qui fait suite à un attentat rassemble les matériaux les plus éphémères : fleurs, flammes légères et dessins vite lessivés par les intempéries<sup>18</sup>. La valeur mythique lui assigne un lieu unique et la forme du rassemblement, pourtant les plaques qui commémorent l'exécution de Résistants lors de la Seconde guerre mondiale sont dispersés sur les routes du Limousin et dans les rue de Paris, tout comme les *Stolpersteine*, ces pierres d'achoppement incrustées dans le sol devant les domiciles des Juifs assassinés. Plaques et pavés « vont ensemble » et s'assemblent néanmoins, reliés par un fil conducteur à la fois spatial, temporel et sémantique comme les stations d'un chemin de croix. Mais tous les monuments ne forment-ils pas, après tout, des familles liées par les parentèles d'un événement ou d'un

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *ibidem*

<sup>16</sup> Cette distance caractérise du reste le cimetière marin du débarquement, à Aromanches, difficilement accessible car situé sous la mer.

<sup>17</sup> de Certeau, *ibidem*.

<sup>18</sup> Dans plusieurs cas, les composants les plus durables de ces configurations éphémères (les cadeaux, dessins et messages) ont néanmoins été collectés dans un objectif de conservation.

conflit, des sortes de fils de chagrin qui imposent des ressemblances iconographiques (les scènes typiques des monuments de la guerre 1914-1918) et rhétoriques ? Peuvent-ils, dès lors, être désolidarisés ?

### **Les propriétés : direction, dimension, masse, effet de présence**

Quelles sont ses autres propriétés ? Suivant le modèle traditionnel de la sculpture, le monument est une forme verticale censée accomplir le double sens d'édifier qui, suivant l'étymologie (du latin *aedificare*, qui vient de *aedes*, bâtiment, et du suffixe *ficare*, faire) renvoie au bâti mais prend aussi un sens moral (construire les bonnes mœurs, porter à la vertu). Au contraire, les « nouveaux » monuments prennent souvent le parti de l'horizontalité qui les réfère plutôt au contre et à l'anti-monument (Violi), en se tournant vers le sol plutôt que le ciel, faisant même mine de le creuser comme pour exhumer un secret, ce que traduit la puissante métaphore de la « bêche monumentale » du Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes qui entaille les lieux mêmes de l'horreur (Cholet).

Une seconde propriété réfère à la dimension. Le monument traditionnel dépasse la stature humaine, ce qui oblige le visiteur à lever les yeux. C'est si vrai que le dictionnaire définit l'adjectif *monumental* comme « relatif aux monuments », mais aussi « énorme, démesuré » et même « qui a un caractère de grandeur majestueuse ». Le plus imposant monument de la dictature franquiste (Alonso), qui est aussi à la plus haute croix du monde (150 mètres), en fournit sans doute la meilleure illustration. A nouveau, dans un sens moral autant que physique, le monument dépasse le sujet en imposant cette présence en excès, ce « *surcroît* »<sup>19</sup> qui produit un effet de transcendance voire de domination, comme si le monument nous toisait quelque peu.

Moins attendu que la direction et la dimension, le rapport à la masse est également caractéristique. Le monument évoque l'idée d'un rassemblement autour d'une intériorité. Cette propriété figurale est partagée par la sculpture qui est déjà une « *forme pesante (..) sourde et butée* »<sup>20</sup>, une masse « *organisée à partir de son centre* »<sup>21</sup>. S'ils ne négligent pas ce rapport à l'intériorité, les « nouveaux » monuments le problématisent par un parcours extérieur parfois très long à travers chemins et paysages, qui aboutit à l'intérieur du bâtiment, ce mouvement coïncidant avec l'attraction

---

<sup>19</sup> Jean-Luc Marion, *Du surcroît*, PUF, 2001.

<sup>20</sup> Georg Simmel, « Esthétique de la pesanteur », *Le cadre et autres essais* (1903), trad. française, Gallimard-Le Promeneur, 2003, p. 26.

<sup>21</sup> Henri Van Lier, « Expériences esthétiques », « Sculpture », « Espace sculptural » et « Esthétiques industrielles », *Anthropogénie*, Encyclopaedia universalis, [http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/universalis/exp](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/universalis/exp). Voir aussi *Anthropogénie*, Les impressions nouvelles, 2019.

chtonienne, comme c'est le cas dans le monument de Nantes. On avancerait ainsi l'idée d'un déplacement du centre de gravité vers le centre et le bas pour ces « nouveaux » monuments, qui renient ou au moins problématissent la symbolique de l'élévation illustrée par la mise en avant de l'escalier, dans sa fonction structurante, dans la remonumentalisation du bâtiment du Parlement italien faite par Zagari.

L'idée d'un rassemblement, d'une densité, trouve également son contraire méréologique dans la configuration<sup>22</sup> qu'exemplifie l'ensemble d'objets disparates du monument qui suit l'acte terroriste, mais aussi les différents mémoriaux qui réunissent, sans souci apparent de symétrie, des parties extérieures et intérieures, des statues, des stèles de noms et des formes architecturales diversifiées.

Si le rapport à l'intériorité est une caractéristique empruntée à la sculpture et si la reconnaissance d'une intériorité marque la place privilégiée des êtres humains parmi les existants<sup>23</sup>, il faut reconnaître à la sculpture un rapport privilégié à la représentation de la figure humaine, qui est bien entendu privilégiée par l'iconographie monumentale comme elle est l'objet principal de la sculpture<sup>24</sup>. En effet, il n'y a pas, dans la sculpture, de résorption complète de la substance dans la forme : la substance demeure en tant que langage de manifestation. On mesure dès lors la puissance de l'effet de présence que produisent les statues du monument qui, en assimilant toujours plus ou moins la chair humaine à la matière sculptée, semblent faire revivre les absents, comme c'est le cas dans le Monument des vétérans de la guerre de Corée décrit par Gaëlle Crenn.

### **Une énonciation continue et des gestes concurrents**

Si elles problématissent la forme traditionnelle du monument, toutes ces propriétés n'épuisent pas sa définition « fonctionnelle ». Pour comprendre « comment » il signifie, il convient de l'aborder comme une énonciation continue susceptible non seulement de « faire monument », mais de le consolider ou de le destituer, la complexité de cette énonciation donnant lieu à d'autres paradoxes tournant parfois à la contradiction. Etudier cette énonciation sous l'angle de la (dé)monumentalisation permet d'apercevoir une variété de stratégies énonciatives qui renvoient aux incertitudes d'un choix, donc à la détermination d'un système de valeurs et à la décision d'une instance judiciaire. Cette incertitude apparaît dans les textes de Navarro et

---

<sup>22</sup> Jean-François Bordron, « Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle) » dans *Langages* volume 25, n° 103 L'objet, sens et réalité, 1991, pp. 51-65.

<sup>23</sup> Philippe Descola (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly-Somogy, 2011

<sup>24</sup> A la différence de la peinture, la sculpture ne représente ni le paysage ni la nature morte.

de Bideran qui posent, relativement à l'architecture, la question de la « *construction d'un passé consommé en fonction du présent* » en se situant dans une perspective communicationnelle. Comment représenter le passé ? Le monument sollicite à peu près le même questionnement, même si celui-ci est considérablement alourdi par le trauma et le souci commémoratif.

Alors comment « dire » l'événement ? La question est essentiellement éthique : il s'agit de dire le vrai. La vérité du monument peut s'approcher par la notion d'authenticité qui, dans l'optique d'une conservation ou d'une restauration, suppose la définition d'un état antérieur : la « vraie » cathédrale Notre-Dame-de-Paris est-elle celle du Moyen Age, celle de Viollet-Le-Duc ou celle que nous connaissions en 2019, juste avant l'incendie ? Mais cette acception concerne seulement ce que nous appelons les « monuments historiques » (de Bideran). Plus largement, et suivant le sens juridique, l'authenticité introduit l'idée d'une absence d'interférence entre l'objet et ce qu'il commémore : le réel doit être rendu visible sans artifice. La vérité du monument sollicite encore la sincérité qui interroge la relation entre l'énonciateur et l'événement, donc celle du visiteur à l'événement. Ce qui est alors en jeu, c'est l'intégrité de la relation sémiotique. Authenticité ou sincérité, la vérité du monument qui est l'exigence des absents, l'injonction de l'événement invisible qui « veut » demeurer réel, renvoie en tout cas à une « justesse » de la forme et à une mesure. Cette vérité mesure les risques du trop ou un trop peu en se prémunissant, le plus souvent, de la surcharge narrative, figurative et pathémique.

Les propriétés déjà mentionnées (direction, dimension, densité, etc) pourraient constituer une sorte d'organon pour élaborer des stratégies différentielles. Une précision s'impose néanmoins pour considérer les « nouveaux » exemplaires, des contre et des anti-monuments, comme des monuments à part entière. Même si le commentaire et la prise de position morale vis-à-vis du prototype, qui leur donnent le statut de *métamonument*, procèdent plus ou moins par inversion symbolique (horizontalité contre verticalité, forme dispersive contre forme cohésive...), ce qui évoque la démonumentalisation, les gestes qui les constituent élaborent tout de même des monuments. Au contraire, les gestes de démonumentalisation portent atteinte au statut de l'objet sans en construire un autre. En certains cas, la procédure occasionne un déplacement de la valeur vers un registre esthétique, par exemple, comme cela se produit quand un monument perd son sens mémoriel pour être considéré comme une œuvre d'art (le cas inverse du Miroir d'eau de Bordeaux). L'efficace du monument tient alors à un tri des valeurs, au profit du mémoriel. Le plus souvent pourtant, monumentalisation et démonumentalisation prennent simplement le sens d'une valorisation ou d'une dévalorisation, d'un ajout ou d'une suppression de la valeur.

Une autre réserve concerne l'éventuel déplacement de l'attention de l'objet lui-même vers les rituels (gestes, offrandes) qui l'entourent. Loin de signifier une diminution de son efficacité, ces rituels, qui sont des parties intégrantes du monument, le déictisent en diffusent son aura dans l'espace et dans le temps. Les contributions du recueil décrivent cette participation de plusieurs façons. Le monument précolonial de la Côte d'Ivoire (Ibo & Koffi) intègre des pas de danse. Le vernissage du monument de William Kentridge à Rome (Pezzini) s'est accompagné d'une procession à travers les rues de la ville. Le déplacement de la monumentalité vers un ensemble de gestes apparaît avec la plus grande acuité dans le projet de mémorial de la traite et de l'esclavage bordelais (Cholet) qui égraine pratiques et objets monumentaux dans le temps et dans l'espace urbain : il n'aboutira pas à un mémorial au sens strict, un mémorial intégrateur, mais, pour faire suite à l'érection d'un buste à la mémoire de Toussaint Louverture en 2005 et à l'aménagement d'une salle dédiée au Musée d'Aquitaine, passera par l'aménagement d'un square et d'un jardin pédagogique, la dénomination de rues de la ville par des patronymes d'abolitionnistes ou d'esclaves et une action pédagogique pour les rues portant le nom d'esclavagistes, une campagne de communication dans les transports en commun... De la même façon que les rituels sont une partie du monument -peut-être la plus importante<sup>25</sup>-, ces pratiques et ces objets constituent un monument ubiquitaire qui infuse son exhortation au cœur de la ville et accompagne l'habitant dans sa vie quotidienne, pour qu'il ne puisse y échapper.

### **Faire ou défaire ?**

La démonumentalisation peut se résumer à quelques gestes élémentaires. La destruction tout d'abord, comme celle des croix géantes héritées du fascisme espagnol (Alonso) qui, très littéralement, renient la valeur déclarée. Mais ce geste fondamental suffit à dévoiler le caractère paradoxal de l'énonciation monumentale : le risque de destruction de la cathédrale Notre-Dame de Paris par un incendie, et sa destruction partielle, n'ont-ils pas déclaré et ravivé au contraire le statut de monument en soulevant une émotion mondiale ?

Le contact est un autre geste, qui renvoie à la profanation. Parce qu'il ajoute des valeurs mémorielles aux valeurs esthétiques, le monument doit, plus encore que l'œuvre d'art<sup>26</sup>, demeurer intouchable. Mais cette règle générale doit être nuancée. Si l'on mesure le caractère de profanation de l'inscription « *Les gilets jaunes vaincra*nt » faite sur le mur de l'Arc de

---

<sup>25</sup> C'est ce que suggère Gaëlle Crenn lorsqu'elle évoque le déplacement de la monumentalité vers les photographies, fleurs et offrandes déposées par les visiteurs.

<sup>26</sup> La présence différentielle de l'objet quotidien et de l'objet d'art est abordée dans Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Presses universitaires de France, 2012.

triomphe des Champs-Élysées<sup>27</sup> lors du premier samedi du mouvement, les tombeaux, cénotaphes et les listes de noms qui s'offrent comme des équivalents des corps absents semblent au contraire réclamer le contact. Au Mémorial des vétérans du Vietnam (Crenn) comme au Mémorial de la Shoah à Paris, une pratique rituelle consiste même à toucher le nom voire à en prélever l'empreinte par le frottement d'un crayon sur une feuille de papier, comme pour conserver le contact du corps lui-même<sup>28</sup>. Une autre dérogation à la règle de l'intouchabilité concerne les représentations des figures humaines pour lesquelles le contact fétichiste revêt une fonction presque magique. C'est le cas par exemple pour la statue de Pouchkine élevée face à sa demeure, à Moscou, dont les touristes tiennent la main alors qu'ils se font prendre en photo.

Un autre geste « démonumentalisant » consiste à transformer le monument en porte-clés ou en boule à neige (Migliore). Cette pratique réservée aux édifices urbains, qui semble inconcevable pour les mémoriaux qui commémorent des événements traumatiques, agit en fait doublement. Elle renie d'une part la dimension, la démesure caractéristique du monument, en permettant de contenir l'« incontenable » (Bordron). Elle récuse d'autre part l'unicité du lieu : le porte-clés est un objet portable et un multiple qui subit alors la dévalorisation commune d'un objet d'art.

Or, si cette miniaturisation aboutit clairement à la démonumentalisation de la Fontaine de Trevi (Migliore), il n'en va pas de même lorsque le Mur de Berlin (Huys) subit un changement d'échelle qui le transforme en stèle déplaçable et en (prétendus) fragments contenus dans de petits reliquaires. Changement d'échelle et déplacement sont en ce cas « monumentalisans ». « Faire monument » ou le défaire, ce qui est en jeu c'est le statut des objets mis en équivalence par la symbolisation. Le porte-clés de la Fontaine de Trevi n'est qu'une réplique d'une fontaine qui continue d'exister par ailleurs ; les stèles et fragments du mur s'y substituent et sont valorisés par un dispositif d'exposition (les stèles sont exposées dans des jardins publics et désignées par un cartel et les petits morceaux contenus dans des vitrines miniatures). On aperçoit la singularité de cette énonciation dont le sens se définit au cas par cas. L'histoire de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (ou Eglise du Souvenir) de Berlin (Huys) en est une autre illustration. Erigé sous Guillaume II en l'honneur de Guillaume 1er, ce monument fut bombardé pendant la

---

<sup>27</sup> Patrizia Laudati, architecte, nous signale que dans la ville de Firminy, les architectures de Le Corbusier ont conservé pour les habitants un statut de monument, comme en témoigne l'absence totale de graffitis sur les murs de ces bâtiments. En ce cas, le statut de monument indique aussi que les habitants ne se sont pas véritablement appropriés les bâtiments.

<sup>28</sup> Cette pratique est courante dans les cimetières des vétérans britanniques lors des cérémonies commémoratives annuelles de la Bataille de Dunkerque. L'empreinte est rapportée en Grande-Bretagne par les « pèlerins » et transmise à la famille du défunt.

Seconde guerre mondiale, ce qui correspond à une démonumentalisation, cependant les ruines et les brèches furent soulignées par une procédure de restauration, ce qui correspond à une remonumentalisation.

Le Monument du Camp de Rivesaltes (Lloveria) fait apparaître une contradiction énonciative : le paysage alentour et la végétation qui mange les ruines sont, d'un certain point de vue, « monumentalisans » dans la mesure où ils relient le présent au passé, mais en oblitérant ses contours, ils affaiblissent son aura et fragilisent son statut. Le même problème se pose avec la frise qui raconte l'histoire de Rome, dessinée par William Kentridge sur les bords du Tibre (Pezzini et Zagari). Réalisée au moyen d'un nettoyeur à haute pression, elle révèle le dessin en faisant un contraste avec les sédiments et salissures déposées par le temps. Si, en retrouvant l'éclat de la pierre, elle révèle un aura monumentalisante, c'est en rompant le lien avec le passé réalisé par la patine.

Avons-nous dévoilé toute la complexité de cette énonciation qui procède par des gestes aux significations concurrentes voire contradictoires ? Un geste plus inattendu consisterait à associer un nom d'auteur susceptible de déplacer la valeur mémorielle, ou plus largement monumentale, vers une valeur artistique. Il n'y a pas alors, à proprement parler, destitution du monument mais changement de statut. Mais ce geste est-il bien utile ? Après tout, les exemplaires les plus « efficaces » semblent s'en affranchir eux-mêmes. Un monument mémoriel doit être un « monument à » et non un « monument d'un tel ». Dans le même ordre d'idées, le monument urbain témoigne souvent, lui aussi, de son appropriation<sup>29</sup> par les citadins par l'oubli du nom de l'artiste. De ce point de vue, le fait que les Bordelais ignorent totalement le nom de l'architecte du Miroir d'eau (Michel Corajoud), qu'ils ont largement détourné en pataugeoire<sup>30</sup> et en lieu de détente familiale, atteste que l'œuvre d'architecture est devenue un monument, peut-être leur monument préféré. Quant au grand Lion bleu de la place Stalingrad, il suit le chemin de cette amnésie partielle, même si quelques spécialistes reconnaissent encore la manière de Xavier Veilhan. C'est qu'il n'est presque plus considéré comme une œuvre d'art mais déjà comme un monument<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Pierluigi Basso & Odile Le Guern (dirs.), *L'appropriation. L'interprétation de l'altérité et l'inscription de soi*, op.cit.

<sup>30</sup> Patauger dans le Miroir d'eau peut être considéré comme une pratique « monumentalisante » qui témoigne de l'appropriation d'une œuvre d'architecture, mais ce contact pourrait aussi relever de la profanation, comme c'est le cas pour le bain dans la Fontaine de Trevi décrit par Pezzini.

<sup>31</sup> Un blockhaus situé sur la plage de Leffrinckoucke a été entièrement recouvert de miroirs en 2014, bénéficiant ainsi d'une monumentalisation ou remonumentalisation par réactivation de son aura (très littéralement, de son éclat). Alors que les autres blockhaus, victimes du temps et de l'érosion du littoral, glissent peu à peu vers la mer et s'effondrent, ce blockhaus intitulé par son auteur « Réfléchir » et par les habitants,

Bien sûr, le Miroir d'eau n'est pas commémoratif. Nous avons rassemblé dans une même catégorie des occurrences bien différentes. Quel est finalement le point commun de tous ces monuments ? Nous avons commencé par leur sortilège et souligné la nécessité de rompre la fascination de l'apparence. L'énonciation monumentale conduit pourtant, et c'est peut-être son ultime paradoxe, à une sorte d'effacement du plan d'expression au profit du contenu. Tourné vers le passé et le futur, le monument s'expérimente avant tout au présent. Ses formes sont traversées par une intentionnalité agissante et transformatrice qui « instrumentalise » le plan d'expression et le subordonne à l'expérience. C'est le plan du contenu qui insiste désormais. Lorsqu'il ressort du mémorial, le sortilège a agi et le visiteur, transformé, est habité par des contenus qu'il serait pourtant bien incapable de verbaliser.

\*  
\*\*

Le présent ouvrage s'articule en trois parties et vise à répondre aux interrogations que nous venons d'esquisser en s'efforçant d'approfondir trois concepts, appliqués à un objet ou à un processus, qui font débat dans notre société contemporaine et que la sémiotique ou les sciences humaines n'ont pas encore suffisamment explorés.

### **Première partie : Qu'est-ce qu'un monument ?**

La première partie de l'ouvrage est consacrée à la définition de monument et questionne tant sa nature objectale que ses dimensions sémiotiques, cognitives, phénoménologiques et passionnelles.

Parti du constat que l'étymologie ou les acceptions du dictionnaire ne suffisent pas à couvrir le spectre des signifiés qui se rattache aux usages du monument, c'est en investissant d'autres champs disciplinaires - architecture, anthropologie, rhétorique - que Jean-François Bordron parvient à livrer une conception du monument qui articule les notions de lieu, tectonique et intériorité. Il propose une typologie du lieu qui se fonde sur ses spécificités fonctionnelles. La notion de tectonique est mise en rapport avec les genres oratoires de la rhétorique classique. Enfin, l'intériorité du monument est entrevue à partir des grands schèmes d'identification (ontologies) attribués à l'anthropologue Philippe Descola.

---

le « blockhaus-miroir », est devenu le symbole de la Bataille de Dunkerque, un but de promenade et de parcours touristique. Le plus intéressant est sans doute qu'il est l'œuvre d'un artiste qui, bien que connu de tous, a signé son œuvre par la mention « Anonyme », exprimant ainsi la crainte qu'un statut artistique puisse oblitérer le statut mémoriel ou au moins monumental du blockhaus.

Afin de réinterroger le statut du monument contemporain, Göran Sonesson façonne sa définition à partir des mécanismes de la mémoire - sciences cognitives, phénoménologie-. Le monument devient un artefact de la mémoire collective parce qu'il investit un espace public, vécu et partagé par tous, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans le parcours de la ville -espace topologique composé de rues, croisements, places, etc.- qui en est le support de mémorisation. Sonesson est amené à différencier les *monuments stratégiques*, installés par le pouvoir institutionnel pour construire la mémoire collective d'un événement, des *monuments tactiques*, constitués de manière plus ou moins improvisée suite à des actes terroristes, par exemple.

Dans la lignée des questionnements de Sonesson et Bordron, Céline Cholet montre que les monuments ne sont plus seulement conçus comme le marquage des événements passés mais qu'ils cherchent à rendre la mémoire vivante. En articulant énonciation et phénoménologie, Cholet montre comment certains monuments dédiés à la traite négrière -Mémorial de Nantes- parviennent à réactiver cette mémoire. Ces monuments deviennent des espaces immersifs dans lesquels le récit de la mémoire -documents, chronologie historique- se superpose à l'expérience du lieu, qui combine une dimension métaphorique et sensible.

Quelle forme donner à un passé hautement polémique -guerre perdue- dont les plaies apposées sur le corps social d'une nation ne sont pas encore suturées ? Telle est la question que se pose la spécialiste des SIC, Gaëlle Crenn dont la contribution rend compte de l'expérience sensible de deux mémoriaux de guerre américains : le Mémorial aux Vétérans de Corée et celui des Vétérans du Vietnam. En dépit de certaines analogies -topographique, matérielle et passionnelle, elle montre comment ces deux dispositifs mémoriels entrent en contraste sur le plan esthétique ou rhétorique et au niveau des intentions stratégiques.

L'article de Lydie Ibo et Marie Albertine Dagou Kanga Koffi, consacré au monument africain, propose un décentrement par rapport à la conception "occidentale" du monument -artefact porteur d'une mémoire partagée- qui innerve la majorité des contributions. A partir de la sémiotique des pratiques (Fontanille), les auteures montrent qu'en Côte d'Ivoire pré-coloniale, le monument devrait plutôt désigner un ensemble d'éléments sacrés -des objets, de pratiques, de lieux et de costumes cérémoniels- qui constituent les moyens de transmission de la culture et sa reproduction dans le futur.

## **Seconde partie : Monumentalisation : valorisation et procédures symbolisantes**

Comment "faire monument" ? Les articles regroupés dans cette seconde partie tentent de répondre à cette question en décryptant les intentions, les opérations, les stratégies inhérentes au processus de monumentalisation. Les auteurs abordent la question du monument à nouveaux frais, non plus dans sa dimension objectale mais du point de vue des opérations constituantes -sémiotiques, rhétoriques, mais aussi techniques- ou qui lui confèrent son statut mémoriel.

Pour Verónica Estay-Stange, la monumentalisation interagit avec la construction de la vérité, c'est à dire la mise en adéquation de l'image souvenir (le monument) et de la chose vécue (l'événement passé). En examinant cette construction à l'aune de la rhétorique ou de la sémiotique, elle dégage trois formes de symbolisation -métonymique, métaphorique, semi-symbolique. Ces articulations sémiotiques donnent au bâtiment ou à l'objet créé sa valeur mémorielle, entre sémantisation et motivation sensible. Un monument est toujours en construction, il reste ouvert aux interprétations et aux appropriations par des pratiques de commémoration qui en actualisent sans cesse le sens.

Qu'est ce qui peut faire monument ? Qu'est-ce que monumentaliser ? Pour apporter des éléments de réponse, l'architecte et paysagiste émérite Franco Zagari s'appuie sur sa pratique et ses nombreux travaux. Il identifie aujourd'hui les paysages à des projets, à des œuvres collectives ou participatives -avec de nombreuses parties prenantes- ce qui a pour effet d'élargir la conception de monument. Ainsi, un paysage peut être monumentalisé en incorporant des éléments environnants, c'est-à-dire en modifiant certaines de ses qualités -propriétés spatiales notamment- pour lui ajouter des valeurs partagées, symboliques ou esthétiques.

Jessica de Bideran aborde la monumentalisation à travers le cas du monument virtuel produit par les sciences historiques et les techniques de l'infographie. Sa contribution est centrée sur les mécanismes sous-jacents de cette image de synthèse approchée comme signe visuel. La monumentalisation, entendue au sens de mémorisation patrimoniale, rend compte des propriétés de l'image (iconiques, indiciaires, symboliques), de son rapport au monument concret (historique ou passé) et de son interprétation dont les fluctuations dépendent du contexte d'énonciation polarisé entre les spécialistes du savoir (historiens, archéologues, etc.) et les néophytes (espace public patrimonial).

Nicolas Navarro, spécialiste en études du Patrimoine et Muséologie, s'attarde sur le processus de patrimonialisation en rendant compte des procédures symboliques qui entrent en jeu dans la transmission du patrimoine de la ville d'Annecy (centre historique). L'auteur construit une

sémiotique de la restauration où les notions de “structure” et “aspect” de Cesare Brandi (théorie de la restauration) croisent les concepts sémiotiques de “support formel” et “support matériel” présents dans la théorie des Plans d'immanence de Jacques Fontanille.

Viviane Huys, sémioticienne et historienne de l'art, explore deux cas de monumentalisation -le *Mur de Berlin*, l'*Église du souvenir*- qui, à la différence des autres contributions, s'amorcent non pas sur la base d'une édification, mais sur celle d'une destruction. Les processus de monumentalisation montrent une inversion discursive et interfèrent avec des opérations de déplacement, dilatation spatiale, reconfiguration de totalité ou conservation des stigmates de la destruction. L'approche de Huys rejoint celle d'Estay-Strange au sens où chaque monumentalisation est appelée à renégocier la signification du monument.

### **Troisième partie : Démonumentalisation : de la renégociation des valeurs à la réappropriation de la mémoire collective**

La dernière partie de l'ouvrage porte sur un aspect peu débattu mais central, à savoir la démonumentalisation qui réside dans un déplacement de sens, dans la reconsidération d'un système de valeurs parfois polémiques mais constitutives de la mémoire de notre identité culturelle. Les contributions suivantes traitent de stratégies d'effacement et de contournement qui visent à résoudre un conflit de valeurs et détaillent des procédés capables de redéfinir ce qu'est un monument, d'en nier ou renégocier le sens.

Admettant qu'il existe des monuments qui s'opposent à une “norme” de la monumentalité classique, Patrizia Violi, spécialiste de la sémiotique de la mémoire, précise le sémantisme de la notion de “contre-monument” (J. Young) dont la définition demeure floue. Pour y parvenir, l'auteure approche cette forme paradigmatique du monument sous l'égide des stratégies : anti-monumentalité et contre-monumentalité. L'anti-monumentalité rassemble des stratégies rhétoriques consistant à renverser les formes expressives de la monumentalité classique. En revanche, la contre-monumentalité recouvre des stratégies appelées à résoudre un conflit de valeurs : le monument qui, aujourd'hui, n'emporte plus l'adhésion est alors soumis à des opérations de resémantisation sans toutefois affecter sa matérialité.

En étudiant le cas des monuments du franquisme en Espagne, Jesús Alonso Carballés, historien en études hispaniques, conçoit la démonumentalisation comme un ensemble d'opérations -destruction d'artefacts, création de lois- issues des divergences de mémoires associées à un passé commun. Les monuments sont des objets qui, à la fois reflètent et

produisent le social. Ils s'inscrivent dans des contextes social, politique et économique soumis au temps, à l'histoire. Ainsi, ils se font et se défont aux mains d'acteurs, individuels ou collectifs, institutions ou civils, qui cherchent à se réapproprier leur mémoire ou à construire un avenir libéré du poids des édifices du passé -franquiste notamment.

Les articles de Vivien Lloveria et Isabella Pezzini, tout en partant sur des objets bien distincts -le Camp d'internement de Rivesaltes et la Fontaine de Trevi, dialoguent au niveau de la dimension énonciative de la démonumentalisation.

Vivien Lloveria conçoit d'abord que la démonumentalisation est de nature sémiotique. Elle peut être énonciative, lorsque le monument même nie ou refuse le format standard du monument -grande taille, matière dure et résistante, inscriptions-, ou bien énonciative et concerner la dimension intersubjective du statut de monument. Le cas du Camp de Rivesaltes articule ces deux conceptions : paysage à l'abandon, il renvoie à la mémoire par l'oubli ; de plus, son statut mémoriel est contesté à la fois par la pluralité de mémoires qui s'y rattachent et parce que son lien avec l'actualité (migrants, internement) lui refuse de statut passé. Allant dans le même sens, Isabella Pezzini souligne que l'énonciation monumentale génère parfois une contre-énonciation qui serait constitutive de l'anti-monument et qui s'attache à disqualifier le sens idéologique du monument. A partir du cas de la Fontaine de Trevi, artefact urbain typique de Rome, elle détaille des procédures de démonumentalisation dont les énonciations, produites par le monde de l'art ou celui de la mode, contribuent à renégocier -par opposition ou juxtaposition- le sens premier de la fontaine.

La contribution de Tiziana Migliore prend en compte des sauts d'échelle avec pour effets, la réduction du format du monument. L'auteure cherche à saisir ce qui se passe -logique, effets passionnels, axiologiques, etc.- dans la conversion quantitative qui mène du monument à sa copie-miniature (objet-souvenir). La démonumentalisation renvoie à l'expérience paradigmatique du souvenir-marchandise que l'auteure assimile à un opérateur d'oubli à cause de la perte de la qualité indicielle présente dans le souvenir-fétiche -plutôt opérateur de monumentalisation- dont le pouvoir permet de se raccorder à l'expérience de l'antérieur (expérience du monument).

