

**Le casque, la rouille et les récits  
(De la transmission anti-monumentale)**

*Lambert Barthélémy*

Université de Poitiers

[lambert.barthelemy@univ-poitiers.fr](mailto:lambert.barthelemy@univ-poitiers.fr)

*N'oublions pas, que lorsqu'on parle de lieu à propos de la mémoire, on fait référence non pas à un endroit ou à un espace au sens propre, mais à une localisation à l'intérieur d'un réseau, à la distribution de la mémoire au moyen d'un réseau d'associations.*

Mary Carruthers

*Les lieux de mémoire sont les hommes, pas les monuments.*

Jochen Gerz

*L'espace, c'est le passé.*

Andrzej Stasiuk

Un matin de l'hiver dernier, je retournai dans l'île de Vassivière-en-Limousin, pour visiter le Centre International d'Art et du Paysage qui s'y est établi en 1991 et que j'avais déjà eu l'occasion de visiter, bien qu'en de tout autres circonstances, il y a une dizaine d'années. Ce matin de février 2020 la lumière était claire et le jeu de ses déplacements, irisations, nuances et variations de densités, particulièrement inspirant. Un jour parfait pour étudier la nébulosité de l'air et les altérations infimes de la surface du lac qui entoure l'île. Un jour d'immanence épique comme les aime Peter Handke... J'étais porté, comme à chaque fois qu'il m'est donné de visiter un lieu institutionnel consacré à l'art environnemental, par l'idée *a priori* d'être invité, lors de ma visite, à méditer sur des jeux et des enjeux visuels, des perspectives et des perceptions, sur l'éphémère des traces, l'impossible géométrisation ultime du monde, les variations d'échelle et les décadres sémiotiques – et par le plaisir de répondre à l'invitation en prenant moi-même quelques photos et des notes éparses, en ajoutant ou déplaçant, par malice ou nécessité, un caillou ou une branche morte. En contemplant ou en intervenant.

Mais ce matin-là, ma visite prit un tour très différent. Une question venue du hors-champs de ma disposition mentale du moment s'invita subrepticement dans le dialogue que j'engageai avec le lieu et son silence apaisant : celle de la violence à l'œuvre dans l'histoire et de la façon dont les communautés humaines peuvent en élaborer une mémoire spécifique au travers de l'art *in situ*. Une question matinale troublante. La faute en revient assurément à Marco Boggio Sella<sup>1</sup> – et au casque de la Wehrmacht (modèle M40), hyper-réaliste, sur-dimensionné (210 x 364 x 304 cm)<sup>2</sup> et largement tavelé de rouille, qu'il a installé à l'entrée du parc de la fondation en 2007 (l'œuvre date de 2003) et sur lequel je tombais dès les premières minutes de ma promenade (1).

Le *Stahlhelm* me fit immédiatement l'impression d'un guetteur solitaire, sans espoir de relève, mais qui, obstinément, tiendrait son poste. Une arrière-garde en déroute, un *memento* abimé, un relief se rappelant inopinément, mais instantanément à notre mémoire historique et culturelle commune. Un signe générique du siècle dernier. Impossible de ne pas le voir. Impossible de ne pas le reconnaître. Impossible de ne pas y réagir. Il surplombe de son hiératisme étrange et de son évidence décalée les bâtiments administratifs du Centre d'Art, suggérant, peut-être, au visiteur qui pénètre dans le parc, que le vrai danger loge toujours au cœur du sentiment de sécurité apparente, que la violence primaire de la horde peut toujours éclater au sein d'un groupe humain par-

---

<sup>1</sup> Marco Boggio Sella est un artiste italien né à Turin en 1972, dont la démarche engage une réflexion sur l'impact visuel et psychologique qu'exerce l'objet d'art sur la subjectivité du spectateur et sur l'interprétation que celui-ci est sensé en produire. Sa pratique artistique couvre les domaines de la sculpture, de la photographie, de la peinture ou de l'installation et donne lieu à des œuvres qui allient la plupart du temps effet de surprise et provocation. Cet esprit oscillant entre pop-art et néo-dadaïsme questionne l'histoire de l'art, les genres et les clichés, l'appropriation et le détournement formel dans un geste que l'on pourrait qualifier de méta-postmoderne.

<sup>2</sup> On ne peut évidemment manquer de penser ici au travail de Claes Oldenburg sur le sur-dimensionnement d'objets immédiatement identifiables et sur leur défonctionnalisation critique. *Senza titolo*, à l'instar du *Cyclope nudiste de Waregem*, sculpture de Boggio Sella représentant un cyclope nu sur-dimensionné, installée en 2011 en bordure de l'autoroute E17 à Waregem en Belgique et partiellement incendiée en septembre 2012 avant d'être restaurée, a le pouvoir de susciter la controverse. C'est aussi son but, dans la mesure où c'est le dissensus de réception qui permet de prendre la mesure de l'impact de l'œuvre sur le public et de tester, en l'occurrence avec *senza titolo*, le rapport qu'entretient le public contemporain avec l'histoire de la seconde guerre mondiale et la barbarie nazie. Mais aussi le faire réfléchir au commerce d'objets de guerre, fleurissant, de nos jours, en ce qui concerne les artefacts du III<sup>e</sup> Reich. Double travail de distanciation critique, donc, envers le symbole et envers l'objet, et réflexion sur leurs modes parallèles de circulation dans le marché et dans l'imaginaire.



1. Marco Boggio Sella, *Untitled*, 2003.

faitement civilisé et contaminer jusqu'aux espaces sociaux et culturels voués à la paix et à la réconciliation (homme / nature ; sensation / pensée ; expérience / contemplation ; dedans / dehors, *etc.*). Il peut lui suggérer non seulement que le processus de civilisation est fragile, perpétuellement inachevé, que le *berserk* dort sous le costume trois pièces (Duclos 1994), mais également que l'art n'a jamais protégé contre la barbarie, qu'il ne peut, au mieux, que projeter des formes possibles de sa neutralisation, concevoir des mondes sans barbarie, autrement dit imaginer des utopies ou concevoir des aménagements utopiques du réel. Mais l'art a aussi la capacité de proposer *a posteriori* une 'équation mémorielle' particulière de la violence déchaînée au cours des temps passés, de produire une équation sensible et conceptuelle plus que factuelle et quantitative, et d'instaurer, par exemple, un rapport au principal épisode de brutalisation (Mosse 1990) enduré par les sociétés européennes au cours du XX<sup>e</sup> siècle (la séquence 1914-1945) qui soit radicalement différent de celui que les cérémonies de commémoration ponctuelles et officielles (les jours « de », les monuments « à »...) figent en stocks constitués et collectifs de représentations et recyclent inlassablement année après année. Le risque principal du monument commémoratif n'est-il pas de finir, au fil des

décennies, par ne plus être vu pour ce qu'il est, ce qu'il signifie, et de se voir intégré au paysage urbain qui l'accueille, au point d'en constituer au bout du compte un élément sans qualités, une pièce anodine de mobilier urbain ?

Ce qui distingue la proposition artistique du geste commémoratif, c'est simplement une question de motivation ; car l'art ne cherche pas à entériner le passé, mais à motiver le présent et à orienter l'avenir. Le propre de l'œuvre d'art, c'est d'offrir une mémoire hétérodoxe, je dirais même anarchique et fragmentaire du désastre historique, de proposer une critique de la normalisation du souvenir public et de faire inopinément jaillir dans l'esprit de chaque individu qui la regarde des représentations et des affects dont il importe peu qu'ils finissent par s'insérer dans un 'grand récit' à dominante épique, nationale et pathétique. C'est un composite non hiérarchisé qui émerge dans la conscience du spectateur, pas une fresque ou un discours : lambeaux d'images, de récits, de souvenirs primaires ou secondaires, tout un ensemble de faits épars dont l'agencement soudain, au contact de l'œuvre, en réponse ou en réaction à l'œuvre, rend patente la dimension d'emblée ruinée de la mémoire. La proposition d'art se distingue de « la mémoire saturée » dont Régine Robin a proposé l'analyse (Robin 2003) et que je propose pour ma part d'appeler mémoire sommative, en ce qu'elle oppose aux opacités de cette dernière et à son caractère mobilisé, c'est-à-dire en lui-même conflictuel, une *mobilité imprévisible* des affects et la conscience de l'incomplétude de toute mise en mémoire. Elle rend de ce fait la mémoire *vivante*, la reconnaît pour ce qu'elle est, un processus narratif infini et lacunaire, où l'imagination devient un outil d'investigation archéologique essentiel et le moyen d'une actualisation imprévue de l'événement dans l'expérience singulière ordinaire. C'est une adresse mémorielle à décrypter personnellement. Tandis que la commémoration capitalise la mémoire, l'œuvre d'art tend plutôt à l'excaver ; elle part du connu, de la forme ou de l'image immédiatement appréhendable, situable, en l'occurrence ici le symbole de la brève mais implacable domination nazie de l'Europe, pour creuser les couches de représentation enfouies en chacun, jusqu'à atteindre un point insituable, un fond primaire d'inconscient où le violence collective signifiée et l'histoire sensible des sujets se nouent et assurent, à défaut de l'exactitude du discours historien, une préservation émotionnelle de la mémoire et un antidote à l'effacement et à l'oubli.

Mémoire d'art et mémoire de cérémonie diffèrent ainsi en qualité, en amplitude, en dynamisme et en téléologie. Il me semble, pour schématiser un point initial d'hypothèse sur l'équation que propose le casque de Boggio Sella, et peut-être plus largement les œuvres *in situ* à contenu historique explicite<sup>3</sup>, que l'une des opérations principales

---

<sup>3</sup> Je pense ici notamment aux anti-monuments d'Esther et Jochen Gerz, mais aussi à l'art allégorique de Ian Hamilton Finlay où ne cesse d'être interrogée l'articulation de l'histoire et de la culture (par exemple *Lyre*, pièce d'artillerie réelle au pied de laquelle est inscrite la

qu'il engage consiste moins à élaborer et interroger la violence elle-même (ce qui est davantage le propre des pratiques figurales et leur questionnement des limites plastiques et éthiques de la représentation<sup>4</sup>) que les diverses relations de *descendance* que le monde actuel entretient ou peut entretenir à la violence du XX<sup>e</sup> siècle, ses déclinaisons, pour employer un autre lexique, ses différentes traductions, déplacements, transpositions et expansions analogiques – son héritage. Il s'agit moins de confronter le spectateur à des images avérées de cette violence, si lointaine et si proche, afin de le mobiliser pathétiquement – ce qui conditionne d'ailleurs bien souvent une réaction mutique de sa part, une stupeur et une incapacité d'action –, que de déplacer le traumatisme historique vers son expérience actuelle du monde, de l'amener à s'interroger sur les traces et les ramifications de la violence du moment nazi de l'Europe dans *son* Europe contemporaine, sa communauté du divers construite précisément contre cette violence de l'unification impériale, afin d'en écarter la possibilité même. Là où l'excès de pathos tend à désespérer l'individu qui se trouve mobilisé par le monument, la mobilité de l'évocation artistique s'efforce de ne pas faire désespérer du monde et de rouvrir, peut-être, la capacité de progrès. Dans une perspective que je dirais kantienne, pour les besoins de ma cause, c'est vouloir croire que l'avéré de la destruction ne détruit pas la potentialité positive d'un futur. Elle l'en rend plus nécessaire, plus impérieuse encore. Le *Stahlhelm* n'est pas là pour faire désespérer le promeneur de Vassivière et obscurcir durablement sa journée. Il n'est pas un mantra de l'apocalypse. Ne parle d'aucune fin du monde. Il appelle à l'émancipation de nouvelles lignes de sens que celle de la fin, ou de l'expérience dramatique de la « perte en monde » (Foessel 2012) qu'a représenté le nazisme, de nouvelles lignes de sens autorisant à repenser le monde comme habitable, à renouveler la croyance au monde, à un monde susceptible de se livrer comme un affect.

En dépit de son hiératisme apparent, l'œuvre de Boggio Sella repose sur une logique d'interaction, d'appropriation et d'incorporation plus que de sidération. Et elle

---

citation suivante : « LYRE : 'Applied to a lyre, harmony might refer to the structure of the unstrung lyre, or to that of the lyre whether tuned or not, or to that of the lyre tuned in a particular mode'. Edward Hussey, *The Presocratics*, Ch. 3, 'Heraclitus' » ; au travail mené depuis la fin des années 60 par Anne et Patrick Poirier à partir du concept de ruine et, plus largement, d'archéologie (*Ostia antica*, 1971-72 ; *L'Effacement de la mémoire*, 1978-1999) ; ou bien encore à certaines œuvres de Mel Chinn, notamment à *The Conditions for Memory* (1989) qui interroge ce que l'on pourrait appeler la « mémoire des extinctions ».

<sup>4</sup> Je suggère l'idée, sans pour autant la développer ici, que plus le témoignage est historiquement proche de l'événement, plus il affronte la question de la figurabilité complexe de la violence (montrer, persuader par la monstration), et que plus la distance historique croît entre les deux, plus se développent des procédures de traduction abstraites, mettant en jeu moins la violence elle-même que sa rémanence.

se distingue par là de la thématization de l'innommable ou de l'irreprésentable omniprésente et je dirais volontiers hégémonique, dans les décennies qui ont immédiatement suivi la fin du conflit. La sidération a tendance à figer l'atrocité dans le temps de son déroulement et à en détacher radicalement le présent. L'enjeu du casque de Boggio Sella n'est pas le retour à la mémoire (c'est là celui du monument commémoratif officiel, qui est toujours plus ou moins une stèle), mais la mise en résonance (Rosa 2018) intempestive du public de Vassivière avec cette guerre, les discours et les idéologies qui l'ont déclenchée, nourrie et portée, les actes qu'elle a engendrés, les souvenirs qu'en ont les passants, la manière dont ils les (re)saisissent, les organisent, et, plus largement ou lointainement sans doute, avec la question de la brutalisation de l'environnement, qui n'est pas la moindre des conséquences de la violence déchaînée dans l'histoire. Car la guerre remodèle violemment les paysages, on l'oublie la plupart du temps<sup>5</sup> parce que les guerres font l'objet de récits anthropocentrés – ce qui ne me paraît pas anormal d'ailleurs. Mais installer le *Stahlhelm* dans le parc d'une fondation consacrée à la création environnementale n'est pas sans permettre d'amorcer cette réflexion. Alors que nous demande le casque ? Où nous en sommes de notre oubli de la violence nazie ? Où nous en sommes tous et chacun, alors que reviennent de toute évidence les marqueurs politiques qui l'ont favorisé ? Quelle conscience sommes-nous capables d'activer, là, maintenant, sans que le cadre dans lequel nous nous trouvons, sans que l'image du monde de laquelle nous sommes imprégnés ne nous ait préparé à nous poser la question ? Comment s'articulent mémoire et environnement ? Dans cette mise en résonance intempestive, dans cette interpellation à ajuster un savoir à une situation sensible inattendue, à une rencontre impossible à anticiper, se jouent autant de retours concrets, incarnés, vécus et assimilés *de* la mémoire. Elle revient, comme elle peut, là où on ne l'attend pas, par poussées, par bribes, par éclats : la mémoire n'est, pas plus que la vie<sup>6</sup>, un continuum. Elle est plus proche du *pandaemonium*. Mais c'est un *pandaemonium* qui, le temps de la rencontre, permet que l'on retrouve un monde. La mémoire est alors un événement, quelque chose qui a lieu parce que le sujet se trouve saisi et concerné dans la texture même de son expérience par l'évènement mémorable. Le casque ne prescrit ni la forme, ni la qualité, ni la valeur sociale de la mémoire du conflit, mais il ouvre la voie

---

<sup>5</sup> Sauf si l'on s'intéresse aux travaux de John Brinckerhoff Jackson en général et à son essai « Le paysage, vu par le militaire » en particulier. En français, on pourra consulter avec profit *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003 et *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Editions du Linteau, 2005.

<sup>6</sup> Ainsi que l'énonce Arno Schmidt dans cette mémoire radicale de l'Allemagne nazie que constitue *Aus dem Leben eines Fauns* (*Scènes de la vie d'un faune*), paru en 1953.

à un questionnement indéfini de l'événement, à l'interpellation renouvelée, alternative et différée du passé. Il fait en sorte que toute personne qui le voit se trouve *de facto* concernée sans préméditation par le conflit passé et ses conséquences durables. Ce n'est donc pas à une mémoire centralisée qu'il est fait appel, à une mémoire qui voudrait faire croire au contrôle exercé par les institutions humaines sur l'histoire ou à la capacité de résilience des sociétés libérales meurtries, mais à l'expérience d'une indisponibilité décisive des événements. Et c'est précisément le maintien de cette indisponibilité, en dépit de la reconnaissance immédiate dont jouit tristement le M40, qui assure la capacité de l'œuvre à transmettre non pas « le » trauma, mais plutôt un réseau ou une rémanence traumatique.

Le casque de Boggio Sella ne relève ni du testimonial (il ne restitue aucune scène, n'atteste d'aucun crime) ni du commémoratif (il ne date, ni n'énumère rien). Pour le dire autrement, il ne rend pas la mémoire de la seconde guerre mondiale disponible et consommable sous forme de clichés traumatisants, contrairement à ce que font fréquemment les pratiques commémoratives. Mais il engage un double rapport au conjuratoire et au cognitif qui rend cette mémoire atteignable par de multiples biais. Il la condense en un objet-monstre, en propose une épure aux visiteurs et à leurs singularités d'expérience et de savoir, et laisse advenir des possibilités de lecture, des agencements d'émotions imprévisibles, des combinaisons indéfinies d'affects et de souvenirs. Le M40 agit en premier lieu à la manière d'un *apotropaion*, d'un repoussoir, planté au beau milieu du paysage afin de conjurer la réitération hypothétique des désastres de la guerre. Objet de métal imprévisible et hors proportions, mais dont l'effet de réel est absolu, il colonise le champs de vision en un éclair (*Blitz*), le polarise et le soumet – ce qui ne manqua pas de me rappeler la facétie gothique d'Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, qui a pour embrayeur fictionnel la chute d'un casque gigantesque et empanaché au beau milieu de la cour du château de Manfred, où il écrase inopinément (?) le fils héritier du Prince :

Il voit son fils écrasé & presque enseveli sous un Casque énorme, cent fois plus grand qu'aucun Casque qui eût jamais été fait pour une tête d'homme, & surmonté d'un panache de plumes noires d'une grosseur proportionnée (Walpole 1764).

C'est un problème de valeurs, de mémoire et de descendance que le casque rend d'un coup *incontournable* dans le roman de Walpole. De transmission, d'héritage, de jeu sournois avec les ramifications, les oblitérations, les secrets et les récits de famille. Je me dis alors que le *Stahlhelm* devait être à notre présent ce que le casque médiéval figurait pour celui de Walpole et qu'il fallait peut-être essayer de le penser d'une façon analogue : comme un symbole de la tyrannie que le passé peut toujours exercer sur l'avenir, comme la rémanence d'un temps toxique qui s'éloigne et s'estompe, mais

dont les temps ‘modernes’, plus éclairés, les temps réputés avoir laissé les élucubrations gothiques, ou les fantasmagories eugénistes et le sadisme politique derrière eux, doivent cependant perpétuer le souvenir, de quelque façon que se puisse être, sous peine d’avoir un jour à pâtir de leur retour fracassant. Y compris donc à partir d’une activité d’élaboration hybride, où la fiction trouve toute sa place.

La première étape pour le promeneur qui aborde cette sculpture est donc celle de la *reconnaissance étonnée* de ce qu’il y a là, à l’orée du bois, de cette présence scarifiée en surface par le passage du temps, mais dont la disproportion et l’évidence culturelle interdisent que l’on passe outre. Effet de *punctum* (Barthes 1980) de cette masse incongrue dont il est vite évident qu’elle nous reste inaccessible en dépit de l’identification immédiate et de la nomination que l’on peut en faire, qu’il y a en elle une part d’« indisponibilité constitutive » (Rosa 2020). L’identification ne garantit pas la compréhension. Elle en est juste l’amorce, la condition préalable. Et c’est justement cette résistance de la chose que nous percevons en dehors de toute pensabilité immédiate, de tout récit collectif et de tout horizon commémoratif, qui nous touche et nous interpelle. C’est l’incompréhension qui nous rend vulnérables. Vulnérables au retour inopiné de la mémoire et à son « impureté », c’est-à-dire à son infiltration polyphonique par l’imaginaire. Pour dire les choses un peu différemment, j’avancerai l’hypothèse que l’on peut tenir l’effet de défamiliarisation territoriale pour un élément essentiel de toute stratégie visant à renouveler les formes (et les formats) de mémoire. Voir hors contexte (saisissement, surprise, incompréhension) déterritorialise toute entreprise mémorielle, l’autorisant à s’engager librement, occasionnellement et individuellement, notamment là où l’on ne l’attend pas. Le *Stahlhelm* ne rappelle pas le passé dans un geste patrimonial (dénombrement, classement, etc.) et en un lieu qui centre symboliquement la communauté, mais comme surgissement quasiment fantastique au cœur d’un environnement naturel apaisé, bien que pour partie artificialisé, travaillé donc, violenté pourrait-on même avancer dans la mesure où le lac de Vassivière est artificiel et où sa mise en eau, à la fin des années 60, a profondément remodelé l’environnement. Son exposition en extérieur, qui facilite l’altération naturelle et progressive de sa matière, et programme, à moyen terme, sa disparition, le prive non seulement de tout lustre, mais aussi de tout crédit commémoratif. En outre, rien ne nous prépare à le rencontrer là, j’insiste sur ce point, car cette stratégie de la surprise, de l’impossible anticipation, n’est pas sans faire éprouver au spectateur l’effet même de la violence nazie, son mode de manifestation fondamental, qui prit, militairement, le nom de *Blitz*, c’est-à-dire d’un débordement total et inattendu des défenses françaises – bien qu’elle limite naturellement son action au seul domaine de la représentation. La détermination du site d’implantation, c’est-à-dire fondamentalement ici son décentrement par rapport aux lieux de discours, de pouvoir et de représentation où s’expose habituellement le jeu des mémoires (contexte urbain concurrentiel), la solitude de l’œuvre, ainsi que l’absence référentielle qu’elle entretient intentionnellement avec (et grâce à) son titre (*senza titolo*) remodelent le

dispositif de transmission, dans la mesure où ces qualités de l'œuvre rendent la mémoire investissable et non plus seulement consommable. Elles en font un véritable enjeu pour le futur en établissant par ailleurs une certaine continuité entre l'évidence de la menace passée (le M40 est menaçant, en tant que masse et qu'emblème) et la certitude de la menace future (le M40 est menacé – il rouille – en tant qu'élément de l'environnement brutalisé par les hommes d'aujourd'hui comme d'hier) qui peut, au bout du compte, être perçue comme un trait destinal de la modernité en tant que telle, un caractère endémique de son projet. En n'étant pas situé dans un contexte mémoriel répertorié, mais bien dans son hors-champs ; en soustrayant par là-même l'expérience de sa rencontre à tout risque de saturation ou de surchauffe perceptible et cognitive ; en évitant tout risque d'interprétation pré-formée (*senza titolo*) ; en initiant une temporalité transitionnelle par sa façon d'être posé dans le temps et soumis au temps de la nature environnante (comme pour mieux indiquer que le temps des hommes, l'histoire, même à son paroxysme, n'en reste pas moins soumis à celui du monde, qu'il s'y trouve irrémédiablement inclus), le casque de Boggio Sella propose à chacun d'interroger le rapport au monde agressif sur lequel la modernité s'est projetée et construite historiquement (Rosa 2020), projet d'emprise violente sur le monde dont le nazisme peut être tenu pour une hyperbole, mais aussi et peut-être surtout de déconstruire ce que l'on pourrait considérer comme le processus de naturalisation de l'agression dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle.

Par son mode d'apparition, le M40 déroge à la logique iconique et édifiante du monument commémoratif. Mais il mobilise aussi pour cela une autre stratégie que je propose d'appeler « machinerie narrative ». Le casque incite en effet son visiteur étonné à interpréter la confrontation et son caractère inopiné, à chercher à s'en rendre raison, à se l'approprier dans un récit nécessairement inopiné et non structuré, à convoquer pour cela la mémoire hybride, culturelle et vernaculaire qu'il peut avoir du conflit et des récits du conflit auxquels il s'est trouvé exposé, récits officiels, scolaires, historiographiques ou privés, sans que celle-ci se trouve orchestrée, hiérarchisée et orientée par un quelconque cadrage commémoratif. L'indisponibilité de l'objet pousse tout un chacun à établir une relation individuelle à l'expérience historique désignée par l'évidence symbolique, à laisser résonner la violence passée en lui, à réfléchir au rapport singulier qu'il est susceptible d'entretenir à *cette* guerre (Occupation, Maquis, Collaboration, Libération, Epuration) comme figure hyperbolique de *la* guerre, mais aussi, pêle-mêle, à l'objet, à la relique, à l'antiquité de brocante et à la monétisation de la mémoire, ou bien encore au secret de famille, et peut-être plus généralement à la façon dont histoire et environnement s'articulent dans son expérience contemporaine. Et cette interpellation intempestive engage chacun à activer, sous le coup de la surprise, un rapport vivant au trauma historique, à dérouiller « sa » mémoire, au propre comme au figuré, afin que la capacité mémorielle en tant que telle ne finisse pas par se gripper entièrement.

Le *Stahlhelm* confronte chaque passant à l'inactuelle vitalité du trauma et chacune des mémoires décalées qui s'éveille rouvre un avenir à la mémoire de la guerre.

Cette absence volontaire d'assignation préalable du sens et l'issue indéterminée du processus d'assimilation individuelle ont pour conséquence immédiate de conférer au trauma historique une *multiplicité* de valences, d'en approcher plus finement les effets et les traces et d'éviter que cette relation (peut-être faudrait-il écrire « la » relation) ne se fige en objet (comme c'est le cas dans le monument). Le casque engage son visiteur, après que celui-ci en a fait le tour, en a scruté les formes et les détails (tous rigoureusement exacts d'un point de vue militaire) à la recherche d'indices susceptibles de l'aider à (com)prendre cette « chose » et son pourquoi, à tisser à son gré des réseaux sémantiques entre les différents plans de son expérience présente et passée, individuelle et commune, par lesquels il a la capacité de se rattacher à la sculpture et à ce qu'elle peut bien « signifier ». Il l'engage à se créer une expérience de mémoire. En d'autres termes, il instaure une logique fondamentalement diagrammatique et narrative, produisant de la mémoire comme relation sémiotique processuelle :

Ce qui caractérise un trait diagrammatique, par rapport à une icône, c'est son degré de déterritorialisation, sa capacité à sortir de lui-même pour constituer des chaînes discursives en prises sur le référent (Guattari 1999 : 59).

Par son effet de surprise et le foisonnement de questions et de projections qu'il suscite, le casque transmet une mémoire dynamique et dénationalisée de l'emprise exercée par le nazisme sur l'espace et sur l'imaginaire européen du second XX<sup>e</sup> siècle. En disant « dynamique » et « dénationalisée », je voudrais simplement rappeler que les pratiques anti-monumentales qui se sont développées dans l'art contemporain à partir du travail engagé par Jochen et Esther Gerz dans les années 80 (Hambourg, *Monument contre le fascisme*, 1986 ; Sarrebrück, *Monument contre le racisme*, 1992 ; Biron, *Monument vivant*, 1996), subvertissent la notion de « lieu de mémoire »<sup>7</sup> en privant notamment le monument de toute visibilité immédiate. C'est un objet dissimulé, enfoui, invisible, mais toujours *là*, et dont l'énigmaticité engendre des processus personnalisés de questionnement sur la nature de la mémoire et les raisons de son inscription au dos, au revers ou dans le dévers de l'espace public. C'est à la production de cette sorte de quatrième dimension sculpturale et sociale, la 'question' qui localise la sculpturalité dans la capacité d'adresse verbale – ce que Joseph Beuys formulait de façon frappante dans sa maxime célèbre « Denken ist Plastik »,

---

<sup>7</sup> La notion de « lieu de mémoire » émerge au même moment dans le discours historique et influence encore très fortement les débats aujourd'hui quand il est question de culture mémorielle.

par laquelle il signifiait, me semble-t-il, que le lieu d'existence de l'œuvre moderne est avant tout notre conscience et que son espace de déploiement et de vie n'est pas tant la forme donnée à son extériorité, mais bien ce que nous en faisons dans notre conscience, les correspondances que nous y établissons, les réseaux sémantiques que nous y bâtissons, en un mot : les processus de signification qu'elle active –, c'est à la production de la 'question', dis-je, dans laquelle s'accomplit l'actualisation, ou l'incarnation de la mémoire, que visent les sculptures anti-monumentales. Elles postulent que la mémoire doit être sans cesse *revécue* (Jochen Gerz), c'est-à-dire appropriée singulièrement et indéfiniment dans le temps, plus que figée en un stock commun d'images, de mots d'ordre et de discours transmis par la ritualisation collective. La mémoire envisagée est donc mouvante, en transformation permanente, soumise à variations. Elle peut croître ou décroître, en volume comme en intensité. La mémoire n'appartient à personne et n'est ni un espace de consensus étatique ni de sacralisation unifiante, mais elle s'avère une activité commune, partagée, échangée dans le cadre de l'expérience artistique : une pratique collective (Gerz 1996). Envisagée de la sorte, comme processus de relance permanente de la 'question', elle est effectivement bien vivante.

La démarche anti-monumentale ne s'inscrit pas dans la logique solennelle du « lieu de mémoire » : en l'occurrence, le *Stahlhelm* de Boggio Sella ne marque aucun événement spécifique, il n'accompagne (ou n'est accompagné par) aucune liste de victimes, aucune date, pas le moindre message d'avertissement ou d'appel au recueillement. Ni archive, ni témoignage « sans titre » même – ainsi que l'annonce malicieusement son titre, comme si le fait de titrer était vain face à l'explicite du recyclage formel, ou comme s'il se réservait à l'hypothèse de chaque spectateur. Rien que de la présence brute, identifiée mais incomprise. Un monolithe noir. Non pas tombé du futur, mais venu du passé. Et que rien ne relie non plus explicitement à la seule mémoire de la souffrance française, pourtant endurée sans limites dans la région limousine (maquis, exécutions, massacres – Oradour-sur-Glane est à une heure de voiture). À défaut d'explicitement lui-même et de lui-même sa présence, il marque par contre inconditionnellement le territoire (« il y a »), donne forme à une mémoire non pas spécifique mais 'inconditionnelle' du conflit. Il s'impose au paysage comme le *memento* d'une emprise défaite, mais non éteinte. Le *memento* de cette faculté qu'a toujours eu la dictature de pousser sur le terreau démocratique (la bonne et féconde horizontalité de l'humus). La logique du « lieu de mémoire », toujours centrée sur le national, ne prévaut plus ici. Le M40 n'est pas lié à la construction d'une « communauté imaginée » (Anderson 1983) ; il ne centre pas les discours sur une communauté explicite, mais leur permet à l'inverse de proliférer et de se disperser, de sculpter l'air au fil des ans et des regards, afin de créer une quatrième dimension propre au monument (son aura ?), qui serait précisément sa puissance mémorielle, sa capacité à générer de la mémoire dénationalisée et en acte, plus qu'à gérer et transmettre un stock d'artefacts homologués. Le casque ne célèbre

pas la mort et les morts, mais bien une qualité ontologique, la spectralité. Et il appelle à l'instauration d'une communauté de mémoire transnationale, une nébuleuse indéfinie de souvenirs et de solidarités à venir pour la maîtriser.

Avec son hiératisme mélancolique d'objet surréaliste, son effet d'étrangeté dérangeante (*unheimlich*), le M40 fonctionne comme une véritable machine narrative, une machine à engendrer ou déclencher le concert des récits (explicatifs, illustratifs, évocatifs, fantasmatiques, oppositionnels, *etc.*) et à produire une mémoire vivante, plurielle et contradictoire, une mémoire faite de myriades d'appropriations singulières. Dit autrement : pour changer les modalités de l'équation conservatoire et de la transmission, l'œuvre d'art contemporaine accorde au récit individuel une place déterminante dans le processus mémoriel. Ce mouvement d'amplification au moyen d'un réseau d'associations et de narrativisation permet de sortir de la seule fonction informative et édifiante des mots qu'entérinent les commémorations et de renouer avec des formes de transmission visant moins « l'en soi » de l'événement, comme le dit Walter Benjamin (Benjamin 1936), que son incorporation dans la vie de celui qui prête attention à sa mise en récit. La transmission de l'expérience traumatique est relocalisée au sein des récits singuliers qui prennent en charge l'expérience vécue dans toute sa confusion, pluralisent la mémoire par les écheveaux qu'ils tissent et l'arrachent à son exclusive sidération devant l'innommable. L'équation conservatoire que proposent le *senza titolo* de Boggio Sella (et les anti-monuments en général) est fondée sur ce principe de circulation proliférante des récits, sur une mémoire-processus et son accumulation de variables qui s'oppose à la mémoire-monument et à l'instrumentalisation du discours qui la supporte. Ce biais participatif, ce principe d'implication durable de chaque promeneur dans le processus de création inconditionnelle décentre en outre logiquement la notion d'autorialité : faire de la mémoire une matière vivante, organique, permet de rendre les acteurs du futur responsables de l'œuvre et d'en perpétuer la transmission légitime et nécessaire. La mémoire de l'œuvre est une *energeia*, plus qu'une faculté morale ; et l'œuvre 'de' mémoire doit donc en être une elle aussi : elle doit évoluer à l'image de ce qu'il advient à et de la mémoire, au fur et à mesure que croît la distance entre le temps de l'événement violent et celui où l'on se le rappelle. L'œuvre fait alors mémoire lorsqu'elle parvient à desserrer les liens tissés par le discours officiel funéraire et à rendre l'évènement accessible au futur indéfini.

En témoignant de l'impact visuel et psychologique que la sculpture *in situ* de Boggio Sella a pu exercer sur ma subjectivité de promeneur, j'ai signalé quelques opérateurs stratégiques permettant une transmission non monologique de la mémoire conflictuelle du XX<sup>e</sup> siècle, à partir desquels je formulerai pour conclure une hypothèse générale : les stratégies artistiques qui renouvellent les formes et les enjeux de la transmission ont pour objectif d'éviter toute forme de 'monumentalisation' de la mémoire

en fonction de systèmes identificatoires. Elles cherchent au contraire à l'établir dans toute son épaisseur et son indistinction narrative, à concevoir des propositions qui permettent d'en avoir une approche empathique plus qu'horriifiée, consciente plus que totémisée ; et la conçoivent comme un système vivant d'appréhension du présent – notamment par la ligne de pensée qui s'ouvre en direction des rapports entre environnement, histoire et politique. Elles conduisent à imaginer des formes (une pratique, un dispositif, *etc.*), qui soient fondamentalement en devenir, parce qu'elle traite la mémoire comme un processus permanent d'actualisation.

### **Bibliographie**

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions.
- Barthes, R. 1980. *La Chambre claire*, Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. 1995 [1936]. Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov. *Rastelli raconte*. Paris: Seuil.
- Duclos, D. 1994. *Le Complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris: La Découverte.
- Foessel, M. 2012. *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*. Paris: Seuil.
- Gerz, J. 1996. *La Question secrète. Le Monument vivant de Biron*. Arles: Actes Sud.
- Guattari, F. 2020 [1999]. *Les Trois écologies*. Paris: Galilée.
- Mosse, G.L. 1999. *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*. Paris: Hachette.
- Robin, R. 2003. *La Mémoire saturée*, Paris: Stock.
- Rosa, H. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris: La Découverte.
- Rosa, H. 2020. *Rendre le monde indisponible*, Paris: La Découverte.
- Jackson, J.B. 2003. À la découverte du paysage vernaculaire. Arles: Actes Sud.
- Jackson, J.B. 2005. *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Saint-André de Roquepertuis: Editions du Linteau.
- Walpole, H. 1767 [1764]. *Le Château d'Otrante*. Paris: Prault le jeune. Fac simulé Gallica BNF.