

Intervenir dans un lieux de mémoire : Architecture et Temporalité



L'architecture crée rarement l'évènement. Souvent, elle vient après, pour en perpétuer le souvenir. Il en est ainsi au Mont-Valérien. Invité en 2006 à intervenir sur ce site, comme architecte et muséographe, j'ai initié une réflexion sur ce lieu lors de l'élaboration de ce projet d'architecture. Cette réflexion s'est développée autour de quelques questions simples : comment l'ensemble monumental existant a-t-il été pensé ? Comment cette architecture contribue-t-elle à la perception de ce lieu de mémoire ? Selon quelle logique le site a-t-il évolué depuis les années 60 ?

Ces questions avaient pour moi une finalité pratique, elles devaient trouver des réponses, même inabouties, pour mener à bien ce projet de réaménagement. Ces réflexions suivent parfois des chemins de traverse qui pourront désorienter certains lecteurs. Ce n'est en effet pas l'esthétique du monument existant qui a retenu mon attention, ni l'histoire de son édification. J'ai voulu comprendre comment l'architecture et son site conditionnent l'expérience temporelle du visiteur. Chaque objet, chaque paysage, chaque lieu véhicule une certaine temporalité, mais celle-ci est relative, dépendante de la place du visiteur dans l'histoire.

Soit donc, une clairière, dans un petit bois, derrière des murailles, dans un fort du XIXe siècle, sur un mont, tout proche de Paris. Là furent exécutés plus de mille personnes, de tous horizons. De ces évènements fondateurs, le lieu ne porte guère de traces, hormis quelques graffitis, des poteaux d'exécutions et des cercueils rongés par le temps.

Au sein du fort du Mont-Valérien, zone militaire interdite au public, la clairière est un lieu retiré. Idéal pour les basses œuvres d'une armée d'occupation, ce trait devient une contrainte importante lorsque le lieu se transforme en monument national.

Cette configuration initiale des lieux retient notre attention, parce qu'elle constitue le canevas sur lequel est venu se tisser le monument gaullien de Félix Brunau.

I. Un monument à double fond

De quoi se compose ce projet inauguré en 1960 ? Il y a d'abord « *l'Esplanade de la France combattante* », vaste place dont le point focal est un immense bas-relief adossé à la muraille. Au milieu de cet ensemble, une croix de Lorraine de douze mètres de haut abrite deux petites portes dorées, qui donnent accès à une crypte, qui ouvre elle-même sur un escalier, qui monte au « *Parcours du souvenir* ». Celui-ci est un chemin qui sinue dans les coteaux boisés du mont, et conduit le visiteur jusqu'à la clairière en passant par la chapelle où étaient enfermés les condamnés.

Toute la singularité de ce lieu réside dans ce parcours. Au premier abord, rien que de très classiques espaces enchaînés. Mais le traitement architectural de l'ensemble rend ce parcours paradoxal. L'accès à la clairière est comme escamoté, doublement.

D'une part parce que les portes qui ouvrent à la visite sont bien discrètes, au regard de l'échelle de la place. D'autre part, parce que ce passage est un espace couvert. On rentre pour ressortir et le lieu traversé est une crypte, historiquement le lieu où l'on cache des dépouilles révérees. Une crypte, c'est un double souterrain du chœur de l'église, c'est-à-dire l'exemple même de l'espace en cul-de-sac.

Si l'on ajoute à cela le fonctionnement des visites, qui implique la présence de gardiens accompagnateurs, on se rend compte que le Mémorial de la France combattante cache plus qu'il ne dévoile le parcours dont il est le point de départ.

Les dispositifs de mémoire associés au « *Mémorial de la France combattante* » sont pléthore. A l'extérieur, au pied de la croix, il y a la flamme ravivée chaque année par le Chancelier de l'Ordre de la Libération, en présence du Président de la République.

De part et d'autre, seize hauts-reliefs allégoriques s'adosent à un socle de grès des Vosges.

A l'intérieur, dans l'espace hémicylindrique de la crypte, sont disposés dix-sept cénotaphes, emblèmes des seize combattants de la Libération dont les dépouilles ont été regroupées en ce lieu. Choisis selon des critères de représentativité, leur nom n'est pas visible dans la crypte. Une place demeure vide, réservé pour accueillir la dépouille du dernier Compagnon de l'Ordre de la Libération. Sur le mur opposé, une flamme de métal abrite une urne contenant des cendres recueillies dans différents camps de concentration.

Il y a, dans cette surenchère symbolique, une source de réflexions pour l'observateur. Mais il faut réinscrire ce monument dans l'histoire des programmes de monuments aux morts, en France et en Europe.

Les monuments aux morts de la Grande Guerre sont le grand précédent auquel le mémorial du Mont-Valérien se réfère, tout en présentant d'importantes différences.

L'ensemble monumental de la France combattante accumule des dispositifs élaborés à cette époque : la « Flamme du Souvenir » fait écho à la flamme du soldat inconnu, mais également à la flamme de l'ossuaire de Douaumont. Les cendres de la crypte renvoient aux os du sanctuaire de Douaumont. Dans les deux cas, il s'agit de représenter des disparus, par leur corps même. Comme le note Reinhart Koselleck¹ :

« C'est pendant la Première Guerre mondiale que fut réalisé ce postulat (purement temporel et visant une immortalisation terrestre) qui pose l'identité du cadavre et du tombeau. »

Et, d'une certaine manière, le recours à ces dispositifs accuse les différences et fait ressortir la singularité du Mont-Valérien. La thématique du soldat inconnu, élaborée à l'issue de la Grande Guerre, répondait alors à un impératif nouveau: célébrer la mémoire des disparus, dont la proportion avait considérablement crû parmi les victimes de la guerre.

Un seul tombeau d'un côté, des centaines de milliers de disparus de l'autre. Cette formule monumentale était possible parce que le soldat inconnu avait pour charge d'incarner une mémoire relativement unitaire ; la disparition d'un proche au combat et la perte de son corps étant un drame qui avait touché des millions de familles de manière comparable.

Au Mont-Valérien, cette thématique est présente mais comme diffractée. Le motif d'origine, la mémoire des disparus, se trouve mêlé à d'autres thématiques. Les cénotaphes remplissent en partie la fonction de tombes de soldats inconnus. Au-delà de leur identité propre, ces corps représentent des entités collectives. Là où l'anonymat du soldat inconnu conjurait la perte d'identité de milliers de disparus, l'effacement partiel de l'identité des combattants de la Libération n'est qu'un accessoire rhétorique pour constituer une identité collective : la France Combattante. Dans ce voisinage, les cendres issues des camps de concentration prennent également une signification singulière. Elles représentent, certes, les disparus des camps, mais de manière non spécifiée, comme un collectif au sein de la mosaïque de groupes ayant formé la « France Combattante ». L'identité des différents groupes qui ont constitué les disparus des camps, juifs, tziganes, résistants etc. est laissée dans l'ombre.

En somme, la grande différence du Mont-Valérien avec les monuments de la Grande Guerre, c'est qu'il ne s'agit pas ici de commémorer le souvenir de soldats morts ou disparus d'une armée constituée, mais bien de constituer *a posteriori* les morts de la guerre comme un groupe dont la cohérence serait comparable à celle d'une armée.

C'est ainsi qu'il faut regarder les hauts-reliefs de la place. Au nombre de seize comme les cénotaphes, leur ordonnancement est aussi régulier que leur contenu est hétérogène. Le plus souvent, il s'agit de faits d'armes. Mais certains dépeignent des entités plus génériques comme « l'action », « les fusillés »,

¹ Reinhart Koselleck, « Le monument aux Morts, lieu de fondation de l'identité des survivants », *l'expérience de l'histoire*, Hautes études/Gallimard le seuil, Paris, 1997.

« les maquis » ou « la déportation ». L'accent n'est pas mis sur l'héroïsme individuel, mais sur la communauté de destin de ces collectifs.

Le projet de Félix Brunau articule deux scènes optiques, deux lieux de représentation, l'esplanade et la clairière. Ces dispositifs sont avant tout pensés pour les commémorations publiques. L'esplanade a une scène, un orchestre et des gradins. Lors des cérémonies, les officiants se tiennent devant le monument; seuls certains d'entre eux, le Président de la République et le Chancelier de l'Ordre de la Libération, pénètrent dans la crypte. L'architecte s'est servi des contraintes d'accessibilité pour ordonnancer le cérémonial commémoratif, tant dans la clairière que sur l'esplanade, en distinguant soigneusement la place des officiants de celle du public.

Ce monument est toujours regardé selon ses parties, dont on détaille la signification : les cénotaphes, la flamme, les hauts-reliefs, la croix... Tous ces éléments s'assemblent pourtant pour former un seul objet, auquel le Président de la République fait face lorsqu'il assiste au ravivage de la flamme. L'habitude que nous avons de ce type de rituels républicains nous empêche d'en percevoir les tenants véritables. Selon une interprétation courante, la fonction de ces célébrations serait avant tout formelle, le symbolisme officiel ayant besoin de protocole pour manifester sa présence. Mais reste à comprendre pourquoi ce formalisme adopte tel dispositif plutôt que tel autre.

Les développements les plus récents de l'anthropologie de l'art nous offre des clefs de compréhension nouvelles. Selon certains auteurs de cette discipline², un objet d'art n'est pas toujours créé pour satisfaire un désir d'esthétique ou pour compléter le décorum d'un rituel, mais il joue parfois, dans l'esprit de ses créateurs, un rôle social véritable. C'est ce que l'on nomme « l'agentivité », c'est-à-dire la capacité attribuée à un objet d'agir comme une personne.

Prenons l'hypothèse que le Mémorial n'est pas qu'une accumulation de symboles pétrifiés dans une architecture académique, mais une entité symbolique presque incarnée avec lequel les autorités institutionnelles échangent périodiquement.

Pour que cet hypothèse soit valide, il faut que cette entité se soit vu attribuée par la collectivité une forme d'autorité.

L'ethnographie des sociétés Bakongo du Congo a documenté le processus de transfert d'autorité à l'oeuvre dans la fabrication du fétiche à clous N'kisi. Ce fétiche est une sorte d'autorité judiciaire, devant laquelle chacun peut prendre un engagement. L'impétrant plante un clou dans le fétiche pour sceller son engagement, ou le sort de celui qui doit être puni. Et le fétiche, selon la croyance, tue ceux qui n'ont pas respecté le pacte qu'il a patronné.

Le fétiche tient son autorité des rites qui accompagnent sa fabrication, rites qui se déroulent ainsi : La communauté villageoise choisit un chasseur vigoureux. Un groupe se rend dans la brousse et choisit un

² Carlo Severi, *Le principe de la Chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Editions rue d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure, Paris, 2007.

Alfred Gell, *Art and Agency*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

arbre. Le nom du chasseur est prononcé et l'arbre coupé. Sa sève est mêlée au sang d'un poulet. Puis le fétiche est sculpté dans le bois de l'arbre et le chasseur est tué.

Ces actions confèrent au fétiche une identité complexe et indéfinie, qui procède à la fois de celle du chasseur, du sculpteur, de l'arbre, du poulet etc. De la sorte, l'autorité du fétiche ne doit plus rien à tel ou tel membre de la communauté. Le fétiche a en outre un ventre creux, une niche dans laquelle on dépose des matières organiques pour rehausser sa présence. Le fétiche acquiert ainsi une forte présence tout en conservant une identité faiblement définie.

Le Mémorial n'est pas un fétiche, mais comme un fétiche, il patronne un engagement : une sorte de convention de fidélité renouvelée chaque année entre le Président de la République et les représentants de la Résistance. Le Mémorial, s'il n'agit pas comme un fétiche, impose néanmoins son autorité. Les présidents passent, le mémorial reste.

Et de même que le fétiche, le Mémorial est une entité dotée d'une identité peu définie mais douée d'une forte présence. L'identité du mémorial est peu définie parce que trop d'intervenants y ont contribué. Sa présence, le mémorial la doit tout à la fois aux dépouilles humaines qu'il « incorpore » qu'à son architecture monumentale.

Ce parallèle jette en outre une lumière nouvelle sur la question de l'identité gommée des défunts de la crypte. Leurs identités devaient s'effacer au profit de l'identité d'ensemble du lieu.

II. Un chemin de procession

Le monument de Félix Brunau est double nous l'avons vu. Le Parcours du souvenir est la seconde partie moins visible de cet ensemble. Ce petit chemin qui, de la crypte, mène à la chapelle puis à la clairière des fusillés, n'est pas seulement le trait d'union entre ces lieux chargés de sens; il ordonne de fait la signification de chacun de ces lieux.

Matérialisé tantôt par un simple tracé au sol, tantôt par de longues volées de marches en pas d'âne surplombant le flanc de la colline, ce chemin porte une signature optique très prégnante. Son architecture d'après guerre ne se fond pas avec le lieu mais s'en détache.

En outre, le bois traversé n'est pas une parcelle de nature vierge : tapis dans le sol, des casemates, fortifications, un chemin de ronde rappellent qu'il s'agit d'une enceinte militaire du XIXème siècle, une zone interdite. Le bois est porteur de temporalité, peut-être davantage encore que les éléments architecturaux, car il interpelle plus sûrement le survivant. Pourquoi ? Une réponse se trouve dans les « *Strophes pour se souvenir* » d'Aragon³ :

³ Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Gallimard, Paris, 1956.

*Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui va demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Erivan*

*Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant*

La beauté de la nature appartient aux vivants. A eux seuls la possibilité de cette co-présence avec le monde. La mort n'est jamais mieux exprimée que par contraste avec le spectacle de la vie. Il y a dans ces vers un renversement de perspective comme seule la poésie peut en produire. La permanence, la durée n'appartiennent plus aux monuments, à la mort, mais aux vivants qui ont le privilège de « *demeurer dans la beauté des choses* ».

A l'issue de cette traversée, le visiteur arrive sur une placette où il découvre la chapelle, l'écurie, et le Monument des fusillés, moule de cloche portant les noms des fusillés.

Les condamnés attendaient, dit-on, le moment de leur exécution dans cette chapelle. Des graffitis sur ses murs en témoignent. Félix Brunau a choisi de faire marcher le visiteur dans les pas des condamnés en le conduisant d'abord à la chapelle avant de découvrir la clairière. Ce choix scénographique allonge le parcours et dramatise la vue de la clairière.

La chapelle est un lieu étrange parce qu'il est à la croisée de pratiques éloignées dans le temps, mais étonnamment parallèles. Le Mont-Valérien, du XVe au XVIIIe siècle était un lieu d'une intense piété. La colline, alors appelée calvaire, était le lieu d'un chemin de croix. Un long escalier monumental était balisé de chapelles, dont la décoration intérieure figurait les stations de la Passion.

Le parcours articulant différents lieux est une forme récurrente que les sociétés se donnent pour construire du mémorable. Qu'il soit processionnel et rituel comme dans le cas des chemins de croix, ou purement mental et individuel comme dans le cas des loci des arts de la mémoire rhétorique (dont nous parlerons plus tard), le chemin associe mémoire visuelle et événementielle et spatialise le temps, suivant un ordre linéaire.

Le parcours est en outre une forme ouverte, il permet d'agréger de nouvelles étapes. Lorsque j'ai visité le Mont-Valérien pour la première fois, demeuraient dans l'écurie jouxtant la chapelle des bribes d'une exposition sur les fusillés, montée par des collégiens de la ville. Réalisée avec les moyens du bord, quelques photocopies et des t-shirts imprimés à l'effigie des fusillés, elle répondait cependant à un besoin. Plus tard, l'écurie fut intégrée au parcours du souvenir, pour finalement devenir un véritable

musée aujourd'hui. Le mémorial du Mont-Valérien est un environnement contrôlé, qui laisse peu de place à cette sédimentation des mémoires. Pour autant, si l'on recense toutes les altérations, modifications, enrichissements du projet d'origine, on se rend compte que le lieu évolue, et que le moindre ajout est significatif. Ainsi, l'exposition amateur de l'écurie intégrait un élément auparavant absent du site : les lettres de fusillés. Quelques photocopies punaisées sur de vieux murs, et voilà toute l'expérience du visiteur qui se trouve modifiée, parce que les lieux sont alors investis d'une nouvelle dimension affective et individuelle.

De même demeure dans la chapelle une stèle à la mémoire de Bernard Courtault installée par sa famille dans la clairière après guerre. Ce fut pendant longtemps la seule mention du nom d'un fusillé, la seule marque individuelle sur le site.

Il y aurait une histoire à écrire sur la manière dont les survivants individualisent ou pas la mémoire de leurs morts. Le site porte la trace de pratiques qui ont considérablement évolué de ce point de vue. Entre la stèle de la clairière, posée en 1959, qui mentionne le chiffre de 4500 fusillés, sans autres détails, et la cloche inaugurée en 2003, sur laquelle est inscrit le nom de chacun des 1014 fusillés recensés grâce aux travaux de Serge Klarsfeld et Léon Tsevery, puis de la commission du Mont-Valérien, on comprend que les perspectives ont bien changé. Il y a entre ces deux œuvres commémoratives tout un processus d'individualisation de la mémoire des victimes.

Le visiteur qui suit le « Parcours du souvenir » ne traverse jamais la clairière. Brunau a profité de la toiture d'une casemate sur l'un des côtés de la clairière pour installer des gradins de béton. La clairière, et singulièrement le côté où prenaient place les condamnés, devient, lors des visites et des cérémonies, une scène pour le spectateur qui la surplombe. La clairière est vide. Brunau l'a laissée telle qu'en elle-même et c'est heureux. L'appareil monumental qui se déploie autour de ce lieu trouve sa raison d'être ici.

Intervenir aujourd'hui

On mesure mieux à l'issue de cette visite virtuelle, tout ce qui nous sépare aujourd'hui de l'époque du Mémorial de la France combattante. Cette façon si impérieuse dont l'architecture manifestait la pensée du politique ne correspond plus à notre temps.

Le rapport à l'autorité a changé. En régime d'incertitude, le politique n'est plus aujourd'hui en position d'assumer durablement un discours dogmatique sur l'histoire. Pour autant, le désir de mémoire collective n'a pas disparu. La multiplication des mémoriaux, historiques et autres écomusées témoigne même d'une expansion du goût pour l'histoire.

Mais il y a comme une adéquation devenue impossible entre le monument et son public, parce que la médiation de l'autorité est devenue problématique. Le visiteur actuel ne veut plus être pris par la main, il veut un accès direct aux événements, à même de lui procurer une expérience qu'il jugera positive ou

négative. La geste monumentale ne suffit plus. Le monument doit devenir pédagogique, sans que le discours institutionnel prenne le pas sur l'histoire.

Dans les faits, cette équation est presque insoluble. Comment dire quelque chose sur l'histoire en effaçant le lieu d'où s'énonce le discours ?

Bien souvent, les mémoriaux contemporains proposent au visiteur une expérience de remontée dans le temps, à l'image de la machine de H.G Wells. Entre deux scénettes reconstituées, le discours historique n'est le plus souvent que didascalie. Le passé n'est plus une re-création à partir d'un manque initial, mais il est rendu à l'évidence du présent.

Mue par l'ambition de permettre au visiteur de « juger sur pièces » et de « se faire son idée », ce type de scénographie est en réalité très directif. Le visiteur ne peut être que passif face aux reconstitutions mécanisées de l'évènement. Invité à le revivre, il est dispensé de le penser, de penser également l'épaisseur historique qui l'en sépare. Tendanciellement, le réalisme procède ainsi à un double effacement : le spectacle gomme le discours de l'historien, parce que l'évènement n'a pas d'autre auteur que lui-même. Le spectateur s'efface également pour devenir témoin, pas dupe cependant, qui au sortir pourra s'exclamer : « c'était bien fait »

Tout monument, qu'il soit à dominante artistique ou pédagogique, est une représentation, et dès lors, un acte de culture. Il n'y a en ce domaine pas d'évidence, pas de transparence, mais des choix qui ont une portée sociale et artistique.

Lorsque j'ai commencé à travailler sur le projet d'amélioration de l'accueil du public au Mont-Valérien, la demande du maître d'ouvrage, le ministère de la Défense, concernait trois lieux distincts sur le site. Il s'agissait, d'une part, de créer un pavillon d'accueil du public à proximité de l'esplanade du Mémorial de la France combattante. Une exposition dédiée à la Résistance et la répression en Ile de France devait prendre place dans l'écurie, d'autre part. Enfin, le maître d'ouvrage souhaitait que le parcours du souvenir intègre quelques éléments d'information du public, sans que l'esprit qui avait présidé à sa création en soit altéré.

La principale contrainte identifiée par le maître d'ouvrage concernait le respect du patrimoine architectural existant. En tant que haut lieu de la mémoire nationale, le site ne devait pas être profondément transformé. Il fallait de plus sur ces trois lieux intervenir de manière unitaire. Chaque intervention devait donc se fondre dans son environnement, mais chaque lieu d'intervention était différent : une place monumentale, un petit bois, et l'intérieur d'une ancienne écurie. Je ne pouvais donc pas m'appuyer sur une identité de traitement architectural pour construire un parcours unitaire. Il fallut ainsi rechercher des moyens de fabriquer une unité d'ensemble tout en concevant trois projets très différents.

A la problématique de la cohérence, venait s'ajouter celle de la pertinence :

Quelles modifications apporter à un lieu sans altérer sa vocation ? Contradiction dans les termes, à première vue : il suffirait de ne rien faire, de ne toucher à rien. Mais une telle réponse méconnaît le fait

que la mémoire n'est pas donnée comme le lieu est donné. La mémoire sociale n'a pas d'autre réalité que celle des échanges sociaux qui l'actualisent. Et dans l'expression aujourd'hui si populaire de « lieu de mémoire », il y a une fausse évidence. Le lieu, dans sa matérialité, confère à la mémoire une objectivité qu'elle n'a pas. La mémoire ne se condense pas dans un lieu autrement que métaphoriquement.

C'est pourquoi nous avons pris le parti d'identifier les dispositifs qui suscitent des actes de mémoire. Aujourd'hui la patrimonialisation des traces du passé s'est imposée comme une évidence mais ce regard là nous aveugle sur la manière dont se constitue une tradition. Le monument n'est pas un lieu de transmission culturelle simplement parce qu'il abrita l'évènement dont on viendrait chercher une trace, et que celle-ci ressusciterait celui-là comme par enchantement. Le monument fonctionne parce qu'il permet de localiser et de donner forme à des pratiques mémorielles.

J'ai donc choisi d'amplifier une forme qui existait déjà in situ, celle du parcours, en lui conférant de nouvelles stations. Et pour qu'émerge une cohérence dans l'expérience du visiteur, j'ai décidé d'appliquer un principe d'emboîtement thématique, c'est-à-dire que chaque lieu anticipe ou fait allusion au suivant. Dans le centre d'information, des photographies fixées à l'extérieur des façades, mais visibles uniquement de l'intérieur figurent la forêt. Dans le bois, des stèles presque invisibles évoquent des actes de résistance et des lieux de l'oppression que le visiteur découvre ensuite en détail dans l'exposition de l'écurie⁴. Les lieux se peuplent progressivement. Arrivé à l'exposition, le visiteur fait face au tourbillon de l'histoire, la curiosité éveillée le long du parcours trouve là toutes ses réponses. Les lieux, les faits, les dates mais aussi les personnes, avec la présentation de vingt lettres de fusillés dans un espace à part. Ensuite, lorsque le visiteur sort et emprunte le chemin vers la clairière, tout commentaire disparaît; cette absence délibérée permet le recueillement et la méditation.

J'ai adapté un principe issu de l'art de la mémoire. Dans l'antiquité, les lettrés mémorisaient de longs poèmes, les avocats leur plaidoirie, grâce à cette branche de la rhétorique. Cette technique de mémorisation consistait à se figurer un lieu familier, divisé en nombreuses pièces ou recoins, et à y placer par imagination des figures étranges⁵. A chacun de ces tableaux frappants était associée une strophe et l'orateur déambulait mentalement de pièces en pièces pour recomposer son discours⁶.

J'en ai retenu essentiellement le principe du déplacement. Le déplacement de l'orateur qui donne la scansion, mais surtout le déplacement des objets dans l'ordre du familier. Une tête de méduse n'a rien à faire dans un cellier, et pour cette raison, cet assemblage a une saillance visuelle qui le qualifie pour être mémorisé facilement.

⁴ Cette partie du projet n'est pas encore réalisée et demeure à l'étude

⁵ Cicéron *De Oratore* II, LXXXVI, 353-354 : « Instruit par cet évènement, il s'aperçut que l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit, les images sont les lettres qu'on y trace »

⁶ Voir à ce propos : Frances A. Yates, *The art of memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966.

Pour ce qui nous concerne, ces déplacements permettent de réaliser deux choses bien différentes. La première, c'est de conférer à ces lieux une spatialité autre, hétérotopique, selon le concept de Michel Foucault : « Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies »⁷ Ce en quoi ils ne différeront pas des lieux du monument existant, dont nous avons vu à quel point ils étaient en rupture avec l'espace du quotidien.

Cette hétérotopie, c'est celle du centre d'accueil dont l'intérieur et l'extérieur ne coïncident pas. C'est celle également des stèles de la forêt, qui ne légendent pas le lieu, mais renvoient à un ailleurs, un avant, tout en reflétant leur alentour, le bois.

Ces déplacements permettent également de construire un parcours qui suscite des actes du regard, de la part du visiteur. Tout n'est pas donné tout de suite. Il n'y a pas d'immersion spectaculaire dans un passé recomposé, mais une libre déambulation.

La série de 32 panneaux photographiques du centre d'accueil a été réalisée par le photographe Rafael Flichman. La totalité de ces vues a été prise à l'été 2008, dans le bois du Mont-Valérien. Chacun de ces panneaux verticaux, de 215X60cm, présentés côte à côte, figure une portion différente de l'espace méandreux de la forêt. Ces images ne sont pas disposées comme une œuvre d'art dans un espace d'exposition. Éléments extérieurs pris dans l'épaisseur de la façade, elles font partie intégrante du bâtiment, sans pour autant avoir le statut d'un décor. Visibles de l'intérieur, elles figurent un extérieur autre que celui dans lequel elles se situent. La multiplicité des vues, redoublée par les reflets du vitrage suggère un espace incertain.

Délibérément, Rafael Flichman évite les lieux trop définis⁸. Il y a une tension entre la neutralité esthétique de la technique de prise de vue et la présence affirmée du cadrage vertical qui produit des effets de composition. Un peu de lierre à l'avant-plan rappelle tel détail d'une tapisserie médiévale, une branche qui sort du cadre évoque les compositions des estampes japonaises. Face au caractère indiscernable de l'espace du sous-bois, l'œil projette les figures ornementales que notre culture visuelle associe à la nature.

Exposer l'histoire n'est pas facile. On ne peut pas exposer des documents historiques comme des œuvres d'art. L'historien utilise le document historique comme une source, pour établir des faits, mais lorsqu'un document historique est présenté dans une exposition, son statut change. Le document devient une image et l'emporte à ce titre sur le discours qu'il est censé illustrer.

De même, l'exposition historique comporte toujours deux aspects différents. Il y a d'une part le discours proprement historique, qui obéit à une exigence de scientificité, et d'autre part un discours de

⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, pp. 752 - 762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994.

⁸ Voir à ce propos Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image 'en creux' », *Images re-vues*, n°5, 2008.

célébration des valeurs. Si l'on choisi d'évoquer telles ou telles suites d'évènements, ce n'est jamais par hasard mais parce que l'on prête à ces épisodes une signification pour la collectivité.

Pour l'exposition de l'écurie, mon parti scénographique a consisté à opérer une double dissociation.

D'une part, j'ai voulu dissocier autant que possible les types de discours.

D'autre part, j'ai voulu dissocier les documents iconographiques selon qu'ils sont utilisés plutôt comme documents à l'appui d'un texte ou comme images évocatrices d'une époque.

De la périphérie au centre de l'espace, quatre couches d'information investissent l'espace de manière différente. Une grande fresque photographique, constituée à partir de documents d'archives, figure le Paris occupé. Cette fresque est simplement évocatrice. Devant elle, une longue table déploie le propos historique de l'exposition.

Au centre de l'espace, deux cimaises courbes forment une sorte de mandorle ouverte.

A l'intérieur sont présentées vingt lettres de fusillés accompagnées d'une notice biographique pour chacune d'elles. Ces lettres sont à la fois des témoignages intimes et des documents pour l'histoire. Les lettres sont présentées à part, pour témoigner de la valeur de l'engagement individuel des résistants.

Sur les faces extérieures de ces deux cimaises prennent place deux poèmes d'Aragon, les « Strophes pour se souvenir » et « la rose et le réséda ». Le discours historique ne se confond pas avec la célébration des valeurs.

Cette intervention ne constitue pas un nouveau monument au sein du Mont Valérien. Il s'agit simplement d'adapter l'ensemble existant pour qu'il continue d'édifier les visiteurs dans les années à venir.

Un monument est conçu pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un évènement. Pour parvenir à cette fin, rien n'indique qu'il faille une architecture de facture classique ou académique. Le monument doit simplement susciter chez le visiteur des expériences mémorables. Plus précisément, le monument doit permettre d'associer les évènements qu'il commémore à une expérience sensible qui en fixera le souvenir. Le grandiose, la démesure peuvent susciter ce type d'expérience. La beauté également. C'est pourquoi les institutions font appel à des architectes et des artistes pour concevoir les monuments. Mais en réalité, un objet n'a pas besoin d'être grand, ni de provoquer une commotion esthétique majeure pour être un monument. Il suffit à cet objet d'établir une relation avec le visiteur, qui soit mémorable.