

L'ART CONTEMPORAIN TRAVERSÉ PAR LA MÉMOIRE OU LA SURVIVANCE DE L'HISTOIRE DES GUERRES

Susanne Müller
Université de Lorraine
susanne.muller@univ-lorraine.fr

Résumé : Cet article aborde la contribution de la création artistique contemporaine à la (com)mémoration d'un passé conflictuel. L'art de ces dernières décennies semble en effet traversé par des questions liées à l'histoire et la mémoire au point de faire émerger une nouvelle posture artistique, celle de l'« artiste-historien ». C'est au prisme du Grand Est français que nous questionnons la transmission possible d'un héritage complexe et ambigu à travers des expositions et des œuvres d'art récentes, mêlant recherche (archives) et fiction. Sur les traces d'un passé partiellement traumatisant, caractérisé par deux annexions par l'Allemagne, nous postulons, à partir du projet de recherche *Paysage(s) de l'étrange*, que l'art contemporain peut contribuer à la commémoration et faire prendre conscience des ruptures et lacunes dans l'Histoire, tout en proposant une relecture des faits historiques par leur ancrage dans un vécu intime. Nous concluons par la mise en perspective d'une histoire de l'art ouverte et transversale, à l'instar de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg.

Mot-clés : art contemporain, artiste-historien, commémoration, Grand Est, patrimoine

Abstract : This article addresses the contribution of contemporary artistic creation to the (com)memoration of a conflicted past. The art of recent decades seems to have been permeated by questions of history and memory, to the point of giving rise to a new artistic posture, that of the "artist-historian". Through the prism of France's Grand Est region, we examine the possible transmission of a complex and ambiguous heritage through recent artworks and exhibitions, combining research (archives) and fiction. In the footsteps of a partially traumatic past, characterized by two annexations by Germany, we postulate, based on the research project *Paysage(s) de l'étrange* (*Landscape(s) of the Strange*), that contemporary art can contribute to commemoration and raise awareness of ruptures and gaps in history, while offering a rereading of historical facts through their anchorage in intimate experience. We conclude by putting into perspective an open and transversal history of art, in the manner of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*.

Keywords: contemporary art, artist as historian, commemoration, Grand Est, heritage

Introduction : Ce que l'œuvre matérialise, ce vers quoi l'œuvre s'ouvre

Dans cette contribution, j'aborderai la mémoire au prisme de l'art, plus précisément

la place de la mémoire dans les arts plastiques ou visuels contemporains.

La mémoire apparaît en effet comme un sujet majeur dans de nombreuses œuvres qui questionnent et mettent en récit l'histoire. Mais plus qu'un contenu, la mémoire s'avère être également une impulsion, un moteur de la création. Bien souvent elle en est littéralement le fond qui motive et anime la réalisation d'une œuvre. Donnant forme à ce qui est avant tout amorphe et illimité, parfois même sans images, l'œuvre ancre la mémoire dans un espace-temps et donne ainsi « lieu » à une mémoire désormais partageable. L'œuvre d'art devient alors un « lieu de mémoire » au sens de Pierre Nora, qui propose une définition du « lieu » au-delà de la pure acception topographique. Peut être compris comme lieu de mémoire, « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora, 1997 : 2226). Gaston Bachelard souligne cependant l'enchevêtrement entre mémoire et espace, ce dernier offrant un support concret. Les années abolies ne peuvent, écrit-il, être pensées « sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. » (Bachelard, 1957 : 28)

L'œuvre d'art matérialise et inscrit donc la mémoire dans un espace-temps concret. D'une part, elle conserve une mémoire singulière – celle de l'artiste ou en tout cas celle que l'artiste a eu l'intention d'y mettre – et, d'autre part, elle propose un objet à partir duquel la mémoire du spectateur ou de la spectatrice peut se « former » (dans les différentes significations du mot) ou se réactiver.

Selon notre hypothèse, la spécificité de la mémoire qui s'exprime à travers l'œuvre d'art visuel¹ résiderait dans ce double mouvement : elle reçoit la mémoire de l'artiste, puis offre un « lieu de mémoire » aux spectateurs et spectatrices qui vont à sa rencontre. Cette compréhension de l'œuvre d'art, moderne et contemporain notamment, s'appuie sur l'idée d'une œuvre « ouverte » (Eco, 1965) qui se constitue dans un entre-deux entre création et réception. Il est intéressant de noter dans ce contexte que le mot allemand pour « œuvre », *Werk*, reflète dans son étymologie ce double ancrage en renvoyant aux deux verbes *werken* (travailler, ici : créer) et *wirken* (avoir un impact, faire de l'effet).

Dans *L'œuvre ouverte* de 1965, Umberto Eco définit l'œuvre de la façon suivante :

¹ Bien évidemment, cette idée ne se limite pas aux œuvres d'art visuel, mais elle vaut également pour des œuvres musicales et littéraires.

Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur (...). Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. (Eco, 1965 : 17)

« Forme achevée » (Eco, 1965 : 17), l'œuvre d'art s'avère donc tout de même non-déterminée, y compris dans le récit qu'elle propose. Elle est faite en effet de « stimuli » (différents éléments visuels qui se présentent de façon non-linéaire) dont seules les « relations » (les interprétations ou narrations/) par le spectateur / la spectatrice peuvent formuler un sens concret. Plusieurs lectures ou traductions en sont possibles. Dans ce sens, l'œuvre d'art est un médium au sens propre du mot : elle agit et se révèle « au milieu », dans un entre-deux, et esquisse un double rapport au monde et à l'altérité : celui qui s'ancre dans l'expérience de l'artiste et celui qui s'établit dans la rencontre avec un tiers, non pas « public » en général, mais être singulier qui répond aux interrogations et sollicitations de l'œuvre d'art, unique, elle aussi.

C'est d'ailleurs ce que l'on peut retenir comme spécificité de l'œuvre d'art, contrairement à des images (ou autres stimuli visuels) médiatiques qui véhiculent un « message » précis et n'invitent que rarement à une consommation réflexive. Cette ouverture n'est évidemment pas réservée à l'œuvre d'art visuel (Eco s'appuie d'ailleurs tout d'abord sur des œuvres musicales dans lesquelles « l'interprétation » prend un sens tout particulier). Il semble néanmoins que l'œuvre d'art visuelle, par sa forme non-verbale, sa réception non-chronologique et sa grande liberté dans l'articulation d'éléments hétéroclites faisant appel à plusieurs sens à la fois (notamment dans les installations) incarne plus que d'autres formes artistiques cette ouverture. Par conséquent, les questions qu'elle adresse à la mémoire sont aussi multiples que les mises en récit qu'elle offre.

1. Histoires des guerres dans l'art contemporain

Contrairement à l'idée reçue d'un art contemporain qui s'arrête à la belle surface ou dont le plaisir de provoquer reste sans engagement critique, les conflits et guerres dans leurs diverses formes contemporaines ou plus anciennes sont tout à fait présents dans l'art des

dernières décennies. On peut rapprocher cette présence d'une nouvelle posture artistique, mise en exergue dans plusieurs articles et expositions : celle de « l'artiste-historien »², terme forgé par Mark Godfrey dans la revue *October*³.

Une exposition au Centre Pompidou Paris a récemment (entre juillet 2014 et décembre 2015) illustré cette posture artistique. Le titre de cet accrochage thématique de la collection permanente du musée, « Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours », souligne par ailleurs l'histoire commune de l'art à travers les différents champs artistiques. Selon Christine Macel, commissaire de cette exposition, « (...) les artistes n'ont eu de cesse, et de manière renouvelée depuis la chute du mur de Berlin en 1989, de faire des soubresauts de l'histoire contemporaine le sujet de leur pratique » (Macel, 2014 : 51). « L'artiste comme historien » aurait même « constitué une attitude dominante dans l'art des trente dernières années » (Ibid : 51). Ce que cherchent à mettre en récit ces artistes n'est cependant pas une histoire chronologique. Il s'agit d'« une histoire non linéaire, horizontale plutôt que verticale, incluant des microcrédits locaux et ouvrant un champ de recherche considérable » (Ibid : 20). Cet intérêt accru pour l'histoire va de pair avec « une nouvelle culture de la mémoire » (Ibid : 21).

Pour illustrer cette attitude artistique, examinons brièvement deux travaux exposés dans le cadre de l'exposition évoquée, dont l'un issu du monde cinématographique. À travers un collage ou montage de divers éléments et événements marquants de l'histoire (y compris de l'histoire de l'art), les deux œuvres rendent compte d'un récit singulier de l'histoire s'appuyant sur une mémoire intime des faits.

Histoire(s) de cinéma (1988-1998) de Jean-Luc Godard est en grande partie composé de citations visuelles de films. L'œuvre est constituée de huit épisodes dont les deux premiers s'intitulent *Toutes les histoires* (1988) et *Une histoire seule* (1989). La contradiction évidente entre ces deux titres fait écho à la mondialisation naissante (1989 pouvant être considéré comme l'année charnière⁴) et soulève, en s'appuyant sur le double sens du mot « histoire » en français (embrassant ce que l'anglais sépare en *history* et *story*) en filigrane la question de la pluralité des récits et des mémoires. Reflétant tout d'abord l'histoire du cinéma, cette œuvre monumentale de 267 minutes retrace en effet en même temps l'histoire du 20^e siècle et notamment ce qui y fait rupture, en l'occurrence les horreurs de la guerre.

² Cf. par exemple la revue *Histoire de l'art* dont le numéro 79 (2016) est entièrement dédié à « L'artiste-historien ».

³ Mark Godfrey « The Artist as Historien », *October*, numéro 120, 2007, p. 140-172.

⁴ Mentionnons dans ce contexte le célèbre essai de Francis Fukuyama, *The End of History ?*, paru en 1989.

Avec son installation *Outgrowth* (« Excroissance»), l'artiste plasticien Thomas Hirschhorn met, lui aussi, l'accent sur les violences de l'histoire. L'œuvre consiste en une longue série de globes terrestres qui présentent tous des excroissances, sortes de bosses grossières en scotch brun – matériau de prédilection de l'artiste – qui déforment les globes alignés comme sur des étagères de supermarché. Chaque globe est accompagné d'une ou de plusieurs images découpées – des photographies de presse – qui présentent des scènes d'affrontement et d'accidents. Il ne s'agit pas, dans ce travail, de témoigner d'un pan spécifique de l'histoire, mais d'exprimer d'emblée ce que l'histoire de la terre – et la terre, il n'y en a qu'une seule, bien sûr – a de trop : la violence qui affecte toutes les régions et qui ne cesse de se répéter.

En utilisant des images préexistantes (images animées pour Godard, photographiques pour Hirschhorn), ces deux exemples témoignent en même temps de l'appui fréquent, dans l'art contemporain, sur les documents d'archives⁵. Appelé aussi *research-based art*, cet art, à partir d'un travail de recherche souvent mené en équipe, vise à questionner voire à critiquer notre rapport à ce qui est considéré comme une vérité historique, parfois en mêlant éléments fictionnels et faits historiques. Il ne s'agit pas pour autant de falsifier l'histoire, mais, au contraire, de rendre compte de la part fictionnelle qu'implique toute mise en récit historique. Celui-ci opère en effet toujours des choix au détriments d'éléments délaissés. En juxtaposant, sans ordre hiérarchique, des images appartenant à des contextes divers, y compris géographiquement éloignés les uns des autres, les travaux de Hirschhorn et de Godard nous invitent à prendre en compte des éléments peu connus, oubliés ou refoulés et à explorer de nouvelles méthodes, associatives, pour créer des liens et des interconnexions là où le manuel d'histoire ne propose qu'une seule lecture possible. La mise en lumière de leurs propres méthodes de création, facilement reconnaissables notamment dans le cas des sculptures « pauvres » de Hirschhorn, souligne le caractère « fictionnel » de leur approche. Rappelons que le verbe latin *fingere* dont notre mot « fiction » est dérivé, signifie avant tout « manier, modeler ». Du côté de la réception, il s'agit, à chaque fois, de rendre visible, à travers des procédés proprement artistiques, nos mécanismes de regard et d'association et plus généralement notre rapport à une histoire dont le récit ne peut être neutre ou objectif. Ces pratiques d'archives peuvent être centrées sur l'histoire individuelle de l'artiste ou bien sur notre histoire et mémoire collectives. Très souvent, ce sont les deux à la fois.

⁵ Deux autres parties de l'exposition citée étaient intitulées : « l'artiste comme documentariste » et « l'artiste comme archiviste ».

Tel est le cas de mon travail artistique personnel, marqué depuis ses débuts par un intérêt pour l'histoire et plus spécifiquement pour les guerres qui ont tant façonné le 20^e siècle. Mais pourquoi un tel choix de sujet (si choix il y a) ? Qu'est-ce qui me pousse à interroger les chapitres les plus sombres d'un passé que je n'ai pas vécu ? Aborder cette question quelque peu intime peut surprendre dans le contexte d'un article scientifique, mais en tant qu'artiste-chercheuse, il me semble essentiel d'interroger les motivations de mon travail qui s'origine, au moins partiellement, dans un vécu personnel, comme nous l'avons postulé dans l'introduction, pour toute œuvre d'art. La recherche-crédation en arts plastique implique une réflexion sur et surtout à partir de la création. Il s'agit donc d'une recherche (auto-)poétique⁶, qui interroge l'œuvre en train de se faire et cherche à saisir, dans le va-et-vient entre production et réflexion artistiques, les mécanismes et motivation à l'œuvre dans la création.

Pour éclairer mon intérêt pour la guerre, il n'est pas anodin que je sois Allemande. Mon arrivée en France a été marquée par une prise de conscience de mon statut d'« étrangère », renforcée par la confrontation, dans l'espace public parisien, avec des plaques commémoratives de la Seconde Guerre mondiale. Celles-ci rappellent en effet aux passant.e.s les actes atroces commis, lors de l'Occupation, par « les Allemands », désignés dans leur ensemble. Jeune étudiante, amoureuse de la France, cette appartenance à « l'ennemie héréditaire » m'a mise mal à l'aise, et ce d'autant plus que j'ai découvert en parallèle que mon grand-père, soldat de la *Wehrmacht* stationné à Paris au début de la guerre, a aidé des familles françaises à échapper à l'arrestation par la Gestapo.

⁶ C'est Paul Valéry qui a décrit le premier une telle poétique, dans son cas à partir de l'écriture poétique. Cf. Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1940.



Illustration 1 : plaque commémorative, Paris. © Susanne Müller, 2011.

Le dilemme est devenu complet quand mes recherches sur les noms des victimes inscrits sur les plaques m'ont fait découvrir mon homonyme, Suzanne Muller. Juive française, elle a été déportée en 1944, dans l'un des derniers convois partant pour Auschwitz, d'où elle n'est pas revenue. Le fait qu'elle a vécu dans le même quartier parisien que moi (l'adresse de son dernier domicile étant l'une des rares choses que je sais d'elle), m'a d'autant plus rapproché de cette inconnue, devenue mon double-fantôme dont le seul nom m'évoque la vertigineuse complexité de l'histoire, que les livres d'histoire ne donnent que rarement à lire. De cette découverte est né un travail d'installation qui a donné une forme artistique à cette recherche menée dans le cadre de ma thèse doctorale sur *das Unheimliche* (« l'inquiétante étrangeté »), intitulé *Fragments de mémoire*.



Illustration 2 : Fragments de mémoire, vue de l'installation. © Susanne Müller, 2012.

Mes travaux sur l'inquiétante étrangeté, en allemand *das Unheimliche*, concept-clé de ma thèse, ont enfin trouvé un prolongement logique lorsque j'ai obtenu un poste à Metz, région littéralement déchirée par les trois dernières guerres ayant opposé Français et Allemands et deux fois annexée par l'Allemagne au cours des 150 dernières années.

2. Paysage(s) de l'étrange du Grand Est : quelles commémoration et transmission par l'art ?

Préfecture du département Moselle située dans la région Lorraine qui fait désormais partie, avec l'Alsace et la Champagne-Ardenne, de la grande région Grand Est, Metz se trouve à l'extrême est de la France, à la frontière avec l'Allemagne et le Luxembourg, non loin également de la Belgique.

Ancien haut-lieu militaire, Metz a joué, durant des siècles, un rôle de bastion et de ville stratégique. Lors des annexions de l'Alsace et de la Moselle par les Allemands, d'abord entre 1871 et 1918, puis pendant la Seconde Guerre mondiale, Metz, qui a pourtant eu traditionnellement une population francophone, a, elle aussi, été germanisée de force. Non seulement, sa population a donc maintes fois changé de nationalité et de langue officielle au cours des 150 dernières années, mais les hommes de cette région ont aussi été enrôlés, lors des deux Guerres Mondiales, dans l'armée allemande. Le patrimoine mosellan est donc fortement hybride, mélangeant éléments allemands et français, hybridation qui impacte évidemment la mémoire et la commémoration.

En Moselle, écrit l'historien Philippe Wilmouth, il n'y a pas une unité mémorielle mais bien une hétérogénéité, une balkanisation des mémoires qui a longtemps divisé, d'où la difficulté d'une construction mémorielle qui normalement cherche à préserver une identité et à légitimer une action passée. (Wilmouth, 2018 : 155).

L'histoire de la Moselle est donc, toujours selon Wilmouth, spécifique à un territoire de l'entre-deux et originale par rapport à l'Histoire nationale. « Cette Histoire non partagée avec le reste du territoire français induit une mémoire spécifique, qui, longtemps, est restée muette et sans lieu pour y être évoquée ». (Ibid : 154) Théâtre de multiples affrontements, la Moselle est aussi un terrain de guerre, ce qui rend plus difficile encore le travail sur l'histoire.

C'est dans ce contexte mémoriel bien particulier qu'est née l'idée d'un projet de recherche associant pratique artistique et approches théoriques. Entre 2016 et 2018, ce projet intitulé *Paysage(s) de l'étrange*⁷ a associé des artistes et chercheurs et chercheuses de différentes disciplines, des partenaires locaux (musées, association) et des étudiant.e.s en Arts, à partir d'un travail sur le paysage dans ses dimensions naturelles, culturelles et mentales, et plus spécifiquement sur les traces que l'histoire a laissées dans les paysages. Notre but était de contribuer à la construction d'une mémoire locale qui n'écarte pas d'emblée les aspects difficiles, ambigus et parfois douloureux de l'héritage de cette région qui pourrait être qualifié, avec Ashworth and Tunbridge de « patrimoine dissonant » (*dissonant heritage*) (Ashworth, Tunbridge, 1995), car beaucoup d'éléments de l'héritage local ne s'intègrent pas dans l'identité nationale et rappellent au contraire la suprématie de l'« ennemie héréditaire », l'Allemagne.

L'objectif de *Paysage(s) de l'étrange* était de proposer une approche complexe permettant à chacun.e d'y inscrire sa propre histoire personnelle et familiale. Pour cela, l'ancrage artistique du projet, en complément à deux manifestations scientifiques, de par l'ouverture et la non-détermination de ses formes, nous a paru particulièrement pertinent. Par les expositions réalisées dans le cadre du projet nous souhaitions proposer aux différents publics des « lieux » de commémoration et, par les productions contemporaines, toutes en lien avec la notion de paysage, un ancrage de la mémoire dans le présent.

Les lieux et cadres des expositions ont d'ailleurs été choisis pour ouvrir notre travail à un public le plus large possible. Ainsi, une première exposition (2016) a été organisée dans un lieu patrimonial ayant connu une histoire changeante et servant aujourd'hui de salle d'exposition, la Porte des Allemands (Metz). Le nom de ce site, ancienne porte de ville fortifiée médiévale, évoque non sans ambiguïté le rapport de Metz à l'Allemagne. Il a d'ailleurs fait l'objet de l'un des travaux plastiques qui y ont été présentés lors de l'exposition intitulée *Non-lieux de la mémoire*.

⁷ Le titre entier : « Paysage(s) de l'étrange. Sur les traces visibles et invisibles d'un patrimoine régional en transformation : (re)constructions artistiques et théoriques d'une histoire transfrontalière marquée par les grands conflits ».



Illustration 3 : affiche de l'exposition
Non-lieux de la mémoire, Metz, 2016.

Programmée dans le cadre d'un festival célébrant l'amitié franco-allemande, *Metz est wunderbar* (l'adjectif allemand *wunderbar* signifiant « merveilleux »), une deuxième exposition – *Traces, vestiges, reliques : le patrimoine culturel d'une ville au prisme de son passé franco-allemand* – a eu lieu en 2017 à la Basilique Saint-Vincent, église désaffectée de la ville de Metz servant désormais de salle d'exposition. Conçue par et pour un public jeune, elle a permis à des étudiant.e.s de licence Arts plastiques d'y exposer leurs travaux réalisés lors d'un cours de pratique consacré à l'histoire franco-allemande de la ville, cours qui a été pour certain.e.s l'occasion de découvrir ce passé complexe et ambigu.

Montrée dans un ancien fort militaire, le Fort de Verny ou *Feste Wagner*, situé dans la forêt à 20 km de Metz, *Surfaces mouvementées : traces du temps sur les architectures de guerre* (2016) s'est adressée aux randonneurs et touristes explorant les traces de la ceinture fortifiée autour de Metz. Construit par l'armée allemande lors de la première annexion, puis repris par l'armée française et enfin réaffectée par les troupes d'Hitler, ce fort est l'une des rares structures militaires ouverte au public, car il est entretenu par une association locale qui a même ouvert un petit musée. Exposées à l'extérieur, sur la grille entourant le fort, nos photographies en grand format, montées sur bâches, ont été accessibles à toute personne. Toutes représentaient des détails de l'architecture militaire des forts en mettant l'accent sur les éléments rongés par le temps, en état de délabrement ou camouflés par la nature qui reprend ses droits.

Enfin, le support de cartes postales, distribuées gratuitement dans divers lieux publics et patrimoniaux devait joindre un public plus large et fournir une trace matérielle maniable de

notre projet pour, idéalement, « voyager » même au-delà de la région.



Illustration 4 : cartes postales éditées dans le cadre du projet *Paysage(s) de l'étrange*, photographies extraites de l'exposition *Surfaces mouvementées*.
© Susanne Müller, Aurélie Michel, 2016.

D'autres artistes se sont naturellement intéressé.e.s au patrimoine du Grand Est et aux traces des conflits qui s'y sont déroulés et dont Verdun représente indéniablement l'exemple le plus célèbre. On remarque d'ailleurs une prédilection pour le médium photographique qui, tout comme le travail basé sur des documents d'archives (le *research based art* mentionné auparavant), permet l'ancrage dans un territoire réel. Concrètement, il s'agit pour ces « photographes-historiens » de rendre visibles et intelligibles les traces du passé dans les paysages d'aujourd'hui. Il ne s'agit point, dans ces travaux, de représenter ce qui a trait à la mémoire, mais de présenter une mémoire latente, qui habite notre environnement actuel.

Mentionnons à titre d'exemple le travail de Jacques Grison qui a été présentée à l'Arsenal de Metz dans le cadre du Centenaire de la Première Guerre Mondiale et qui s'intéresse notamment au site de Verdun, et celui de Jean Richardot, autre arpenteur des champs de bataille et de sites chargés d'histoire. Les deux cherchent à mettre en lumière les restes matériels d'un temps révolu. Avec sa série *Verdun, 30.000 jours plus tard* de 2008, Jacques Grison met l'accent sur les déformations et « cicatrices » des paysages de guerre, encore visibles aujourd'hui. Avec *Ça fait partie du paysage* (2013), Jean Richardot, présente, quant à lui, des photographies panoramiques qui ne dévoilent leur étrangeté ou dissonance qu'au second regard, lorsque l'œil perçoit un élément dérangeant, en déphasage avec son contexte.

Citons enfin la série *Stèles (Monuments aux morts)*, 2005, de Patrick Tournebœuf qui aborde la mémoire de manière plus frontale, en photographiant les monuments aux morts de divers villes et villages de France. Prises au petit matin, en poses longues à la chambre, ses clichés soignés attirent l'attention sur ces monument « à l'ancienne » que les passant.e.s ne regardent plus guère consciemment, tant leur forme est familière. Ils apparaissent cependant comme seul élément immobile dans le tourbillon de la vie quotidienne rendue flou par la pose longue.

L'exposition *La mémoire traversée : paysages et visages de la Grande Guerre*, présentée au Centre d'art Éléphant Paname à Paris (2014-2015), a permis de regrouper diverses approches artistiques en lien avec la mémoire de la Première Guerre mondiale, tandis que l'exposition itinérante *Sans tambour ni trompette*, conçue par Julie Crenn et présentée depuis 2014 dans divers lieux culturels en France (parmi lesquels le Centre d'art contemporain Faux mouvement à Metz⁸), regroupe, quant à elle, des travaux d'artistes contemporains qui ont en commun de porter plus généralement un regard singulier sur la guerre, depuis la Première Guerre mondiale jusqu'aux conflits armés de nos jours.

Conclusion : l'histoire (de l'art) comme survivance

Les différents exemples d'œuvres d'art en lien avec l'histoire, notamment l'histoire de la guerre du 20^e siècle, nous ont montré que l'art peut devenir « lieu de mémoire » et donner

⁸ <https://crennjulie.com/2018/11/18/exposition-sans-tambour-ni-trompette-cent-ans-de-guerres-chap-5-faux-mouvement-metz/> [consulté le 30/IX/2023].

une forme et à l'histoire partagée, et à l'histoire intime. Les travaux présentés s'inscrivent dans un renouvellement des formes de commémoration, loin du monument et du monumental, et permettent de relier le passé à des questions d'actualité, ce qui garantit une mise en récit et une forme de transmission au-delà d'un enseignement linéaire et unilatéral. Contrairement au récit de l'Histoire des manuels scolaires, ces travaux plastiques parviennent à faire prendre conscience des ruptures et ambiguïtés dans l'Histoire, tout en proposant, sans vouloir être exhaustif, une relecture de faits historiques par leur ancrage dans le vécu intime et présent. Une telle prise en compte de l'histoire dans et par les œuvres d'art semble particulièrement importante dans des régions qui ne peuvent s'appuyer sur une mémoire collective partagée par toutes et tous et qui, par conséquent, ne disposent pas d'un patrimoine permettant la mise en récit d'un passé comme point de repère et référence. C'est ici, comme l'a montré l'exemple du projet *Paysage(s) de l'étrange* dans l'est de la France, que des interventions artistiques accessibles au plus grand nombre, voire impliquant divers publics, peuvent jouer un rôle décisif dans la transmission d'une connaissance sensible, si difficile à transmettre par les moyens traditionnels.

La mémoire historique que conservent et transmettent les œuvres d'art tels des « lieux de mémoire », en la réactualisant et en la réactivant, cette mémoire renvoie cependant toujours à autre chose encore, à savoir à une mémoire propre aux images que l'on peut situer avec Georges Didi-Huberman et Aby Warburg « au cœur même de leur *histoire*, la *mémoire* à l'œuvre dans les images de la culture » (Didi-Huberman, 2002 : quatrième de couverture). Mnémosyne, « mémoire » en français, est le nom que l'historien de l'art et fondateur de la discipline iconologique Aby Warburg a donné à son projet d'une immense collection d'images regroupées sur des planches. Conçue d'abord comme support à ses conférences, elle est devenue, au fil du temps, « un ensemble se suffisant à lui-même (...) au point de détenir une fonction discursive » (Recht, 2012 : 26), mettant en évidence l'efficacité des images. Sans cesse arrangé et réarrangé par son auteur, l'Atlas *mnémosyne* illustre « à la fois une mémoire collective, culturelle, commune et une mémoire individuelle » (Marx : 2022), mémoire en train de se constituer et reconstituer, à l'instar du fonctionnement du cerveau.

La survivance – *Nachleben* en allemand, qui signifie littéralement la « vie après » – apparaît comme le fil rouge qui relie les images de toutes sortes, produites à différentes périodes, par différentes cultures, y compris leurs œuvres contemporaines. Loin d'un mécanisme passif, il s'agit dans la survivance d'une mise en scène active qui demande à l'artiste

de s'approprier l'histoire visuelle de l'être humain pour la perpétuer dans des formes toujours renouvelées et de mettre ainsi en lumière la mémoire inhérente des images, reflet de la mémoire de l'humanité. Le projet de Warburg est resté inachevé. L'histoire de l'art est aussi ouverte que l'œuvre qui demande à être visitée encore et encore.

Bibliographie

- ASHWORTH, Gregory J., TUNBRIDGE, John E. (1995). *Dissonant heritage : the management of the past as a resource in conflict*. Chichester : John Wiley and sons.
- AUDOUIN ROUZEAU, Stéphane, KRUMREICH, Gerd, RICHARDOT, Jean (2008). *Cicatrices, la Grande Guerre aujourd'hui*. Paris : Tallandier.
- BACHELARD, Gaston (1957), *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- DURUP DE BALEINE, Airy, GRISON, Jacques (2008). *Verdun, 30.000 jours plus tard*. Paris : Textuel.
- ECO, Umberto (1965). *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- FUKUYAMA, Francis (1989). « The end of history ? », *National Interest*, n° 16, pp. 3-18.
- GODFREY, Mark (2007). « The Artist as Historien », *October*, n° 120, pp. 140-172.
- LAVIE, Juliette, SÉRIÉ, Pierre (dirs.) (2016). *L'artiste-historien, Histoire de l'art*, n° 79.
- MACEL, Christine (2014). « L'artiste comme historien », *Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours* (catalogue d'exposition), C. Macel dir.. Paris : Flammarion, Centre Pompidou, pp. 51-83.
- MACEL, Christine (2014). « Une histoire », *Une histoire : art, architecture, design des années 1980 à nos jours* (catalogue d'exposition), C. Macel dir., Paris : Flammarion, Centre Pompidou, pp. 15-22.
- MARX, William (2022). Cours du collège de France. Podcast France Culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/les-cours-du-college-de-france-du-mercredi-19-janvier-2022-7509162> [consulté le 12/IV/2023]
- MICHEL, Aurélié, MÜLLER, Susanne (dir.) (2018). *Paysage(s) de l'étrange : arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*. Lormont : Le Bord de l'eau.
- Mois de la photo (2014, Paris). *La mémoire traversée : paysages et visages de la Grande guerre, 1914-2014*. Issy-les-Moulineaux : "Beaux-arts" éd.-TTM.
- MÜLLER, Susanne (2016). *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre : das Unheimliche et l'art contemporain*,

Paris : Publications de la Sorbonne.

NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

RECHT, Roland (2012). « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg », *Atlas mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé, pp. 7-48.

VALERY, Paul (1940). *Introduction à la poésie*. Paris : Gallimard.

WARBURG, Aby, RECHT, Roland (2012). *Atlas mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé.

WILMOUTH, Philippe (2018). « Sauvegarder la mémoire de l'annexion nazie en Moselle : l'expérience d'Ascomémo », *Paysage(s) de l'étrange : arts et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, A. Michel, S. Müller dirs. Lormont : Le Bord de l'eau, pp. 151-164.