

MONIQUE SICARD

Du *de visu* à l'*in situ* : la production du monument par sa représentation

Dans l'un des derniers films de Leonardo di Caprio¹, le château de Vaux-le-Vicomte remplace gaiement le château de Versailles sans que cela semble poser problème. Comme si n'importe quelle luxueuse demeure suffisamment grande (quoique réduite à sa façade) suffisait à installer le symbole d'un pouvoir fort. Vus d'Amérique, les monuments royaux de la vieille Europe se ressemblent, aussi substituables que, de Paris, l'église de Puybrun et celle de Montfaucon.

Denis Roche,
Gizeh, Égypte.

1. *L'Homme
au masque
de fer.*

Apories

Le monument passé au tamis de l'image s'arrache à la localité, bascule dans l'emblème. Le château filmé vaut pour tous les châteaux. L'église de la carte postale, pour toutes les églises. Pourtant, en devenant LE château, le monument ne remplit plus son rôle symbolique d'activateur du regard. Ce qu'il gagne d'un côté, il le perd de l'autre. Lui, dont on aime à dire qu'il est « une déclaration d'amour et d'admiration ² », ne réveille plus. Endormi par les images.

Ainsi l'image révèle les paradoxes du monument. Sans elle, il serait au mieux figurine équestre, mur en ruine, édifice imposant, maisonnette anonyme, atelier désert. Mais avec elle, arraché à ses racines, démultiplié, il disparaît du regard. Pourtant, à l'heure où certains s'inquiètent de la mort du monument par excès de monuments (« plus ils se dressent, moins ils sont vus ³ »), nous avons choisi radicalement de prendre appui sur les hypothèses opposées, d'interroger les moments de réactivation du monument par les images. L'histoire est ponctuée de leurs naissances conjointes – véritables co-naissances respectives.

Le monument défini par ses effets

Que le monument renvoie au passé, transmette un message, impose un ordre par sa monumentalité, ou simplement fonctionne en boucle en ne renvoyant qu'à lui-même, il se définit par ses effets. Il est celui qui attire l'attention, celui, aussi, qui « fait se souvenir ». *Monere* est racine commune à monstre et monument.

Reste que le monument n'a pas besoin d'authenticité pour fonctionner. Il suffit qu'il engendre une crédibilité. Vaux-le-Vicomte peut alors remplacer Versailles pour un public insuffisamment averti. Et Vivant Denon, conseiller des princes au début du XIX^e siècle, suggérer au Premier consul de fabriquer de toutes pièces une statue de Guillaume le Conquérant. Il suffirait, propose-t-il, de recoller d'un côté un piédestal enrichi de petites colonnes gothiques et de l'autre une sculpture au visage gras et colérique, aux yeux à fleur de tête, disponible dans les caves du musée des Monuments français. La statue serait emballée, transportée discrètement hors de Paris et rapportée en bateau devant le même musée, conduite à l'atelier de restauration. Dans le même temps, un faux article annoncerait dans le journal la découverte

2. Lewis Mumford, cité par Franco Borsi dans *L'Ordre monumental Europe 1929-1939*, Hazan, Paris, 1986.
3. Jochen Gerz.

d'une statue authentifiée par une inscription lors de la démolition d'un vieux château normand. Un second article annoncerait le débarquement d'une statue de Guillaume le Conquérant à Paris, sur le pont Saint-Nicolas. Le public s'inquiéterait alors et voudrait la voir. Le Préfet se fera une fête de la dresser et... de surprendre le Premier consul. Tout Paris en serait enchanté ⁴.

Qu'il soit trace, message ou forme, monumentalité ou mémoire, le monument génère le sentiment d'une appartenance commune. Il se partage, comme le vase de grès du symbole. Les morceaux en sont à la fois similaires et différents. Et lorsque s'abat le mur de Berlin, chacun se précipite pour empocher un fragment de mortier. Ce que l'on emporte là n'est pas seulement le mur lui-même, c'est aussi – et surtout – un morceau de sa destruction.

Le monument nous appartient tant collectivement qu'individuellement : le vol des statues, des poteries, des mosaïques en sort relativisé. Chateaubriand pouvait déjà écrire et publier en 1806 : « Je pris, en descendant de la citadelle, un morceau de marbre du Panthéon : j'avais aussi recueilli un fragment de la pierre du tombeau d'Agamemnon ; et depuis, j'ai toujours dérobé quelque chose aux monuments sur lesquels j'ai passé. » Toile de fond, le monument n'a pas de propriétaire : chacun peut aujourd'hui poser devant le Taj Mahal ou le Parthénon : les fragments en images seront rangés dans les albums de voyages.

De l'image au monument, les points communs sont nombreux. Elle – aussi – fonctionne sur le mode de la croyance ; elle – aussi – possède des effets symboliques. Elle « fait image », s'oppose à l'idée abstraite et donne à songer ; lui, « fait penser ». L'un et l'autre se voient ; l'un et l'autre se montrent. Et les « propriétaires » de monuments savent bien que c'est d'une image dont ils ont en charge la gestion

Elle, pourtant, est mobile et légère. Lui, fixe et souvent lourd. Elle circule de main en main. Reproductible, elle démultiplie son impact. Lui, oblige au déplacement, à l'expérience de terrain, à la participation du corps. Toute la différence est là, dans cette rupture qui isolerait la réception immobile d'une image et l'aventure monumentaire, la force du terrain.

Le cinéma éclaire de manière originale « ce que fait le monument ». Les escaliers de *Rome, ville ouverte* entraînent la caméra dans des courses effrénées et l'on applaudit vigoureusement dans *Le Ventre de l'architecte* à la vue du Panthéon. De *Metropolis* aux déboulonnages de Wajda, des villes nouvelles de Rohmer aux *tavolettas* de Peter Greenaway, les monuments du cinéma sont acteurs à part entière. Pourtant, c'est l'image fixe que nous privilégions

4. P. Mauriès
(Anthologie
rassemblée
par) *Vies
remarquables de Vivant
Denon*, Le
promeneur,
1998.

ici, interrogeant non les effets du monument, mais ceux de sa mise en images. Juste une image, rien qu'un monument. Ces deux objets matériels à fonction symbolique, emblématiques de la médiologie, additionnent-ils ou annihilent-ils leurs effets ? Dans quelles conditions l'image réveille-t-elle le monument ?

L'image fixe, « qui se contemple », possède une singulière aptitude à créer le monument. Elle possède des bords et se construit en fonction d'eux. Isolant le *monumentum*, elle en fait l'élément d'un abécédaire illustré. Ses séries, en rendant manifestes répétitions et différences, réveillent les formes. Et lorsque l'image et le monument se répondent non seulement dans leur esthétique mais aussi dans leur matérialité, leur technique, leurs caractères de tradition ou de modernité, ils se renforcent l'un et l'autre.

Questionner ce que l'image fait au monument et la manière dont elle le fait oblige à la considérer dans sa dimension de médium, c'est-à-dire de « transporteur transformant », doué d'une matière, partie prenante de dispositifs de réception techniques ou institués. À ce prix s'explique le glissement du bâtiment vers l'édifice, celui du gravas vers la ruine.

L'émergence du monument par sa représentation

La (re)découverte de l'Antiquité, l'invention de la perspective, la création architecturale marquent toutes les trois les débuts de la Renaissance sans qu'il soit possible de les dissocier. Un même élan irrigue une triple genèse.

Perspectiva : de *perspicare*, voir clairement. En offrant à voir à tous de la même manière un bâtiment, la représentation en perspective dans l'Italie de la Renaissance signe l'émergence du monument d'architecture. Fruit du travail des architectes, bien plus que de celui des peintres ou des savants, son invention est intimement liée aux impératifs de la construction.

Le *monumentum* s'oppose ainsi au ciel nuageux – sans forme – qui, lui, n'a ni plan, ni élévation, ni projection. Comme si l'un et l'autre – le monument et le ciel – appartenaient à deux épistémologies nées de deux techniques de représentation par force différentes. Plus tard, le ciel – toujours trop blanc, toujours trop lumineux – gênera les photographes de monument comme il a gêné les architectes de la Renaissance.

La perspective permet aux spécialistes comme aux non spécialistes – aux

Vue d'une cité idéale, vers 1475, Galleria Nazionale della Marche, Urbino.

différents corps de métier comme aux mécènes – de visualiser un édifice dans sa globalité avant toute réalisation, de prendre d’emblée la mesure de ses effets matériels ou symboliques. L’édifice peut être contrôlé par tous, de la même manière. Désormais, avant même que soit posée la première pierre, chacun – le maçon comme le mécène – comprend la même chose du bâtiment à construire. L’invention de la perspective est ainsi celle du projet, de l’anticipation.

Cependant, ce n’est pas seulement en vue de faire agir dans la même direction des menuisiers et des tailleurs de pierres que Brunelleschi invente un mode de représentation unifié liant l’approche sensible offerte à tous et le codage universel. Par la mise en œuvre du chantier de l’immense coupole de la cathédrale de Santa Maria dei Fiore à Florence, il a su se rendre indispensable auprès des Fabriciens. La construction commencée dans l’extraordinaire aventure technique d’un dôme sans cintre et sans échafaudage, ne pouvait rester inachevée. La perte de prestige eût alors été immense. En instituant un meneur de jeu unique (l’architecte), en favorisant l’émergence du couple fameux du prince et de l’architecte, la perspective fait du monument à la fois une performance technique et l’emblème du pouvoir. Simultanément, elle renforce sa fonction politique au cœur de la cité.

Un lien logique lie à la Renaissance ce monument moderne et la réactivation du monument antique.

Les techniques de construction du grand dôme de Florence sont directement héritées de celles des dômes romains hémisphériques. Pour Brunelleschi et les architectes de la Renaissance, sauter à pieds joints par-dessus le Moyen Age, c’est se débarrasser du poids de la tradition pour inaugurer, par la transmission, la notion d’héritage architectural. Alberti insiste sur ce fait dans son *De re aedificatoria* : les lois de l’esthétique architecturales sont à chercher à Rome, dans les édifices antiques. Eux-mêmes sont le terminus achevé d’une histoire de l’architecture qui, débutant en Asie, se poursuivrait en Grèce avant d’atteindre à Rome sa perfection. Les architectures du Quattrocento prennent place dans la continuité directe de ces prémisses.

L’imprimerie naissante facilite ces sauts de moutons. On oublie souvent qu’avant de diffuser les nouvelles représentations, la gravure et l’impression ont relancé la connaissance des traités anciens. La première édition illustrée du *De Architectura* de Vitruve est réalisée ainsi en 1511. Quoi qu’il en soit, dans les années 1420-1430, après le retour du pape à Rome et le grand schisme qui a suivi, on reconsidère d’un œil neuf les ruines antiques :

on voit les statues et les colonnes qui jonchent le sol des grandes demeures patriciennes et, profitant des voyages pour affaires, on dessine les monuments antiques de Grèce ou de Sicile, proposant ainsi de « nouveaux » motifs aux architectes. En contrepoint, le Moyen Age évolue en un sombre corridor ⁵.

L'autonomie de l'image et l'envol du message

Au XVIII^e siècle, la maîtrise de la gravure sur métal, mais aussi l'épuisement de ces grammaires de formes constituées par les projections orthogonales de façades antiques conduisent au plein épanouissement d'une économie propre de l'image. On sait émouvoir par la gravure. La grande maîtrise technique facilite la mise en œuvre d'un langage de l'image. Au moment où l'architecte Jean-Baptiste Piranèse se lance dans le dessin des archéologies, la gravure sur cuivre est à son apogée.

Le « commerce de l'image » atteint alors autant la zoologie, l'anatomie que l'archéologie ou l'architecture. Il importe peu, finalement, pour Piranèse, que le monument figuré ait un correspondant réel. L'image doit émouvoir et le graveur s'inscrire dans l'histoire. La gravure qui se vend, se collectionne, s'encadre et s'accroche au mur, peut constituer sa propre fin.

Jean-Baptiste Piranèse est la figure emblématique d'une telle évolution. Architecte, archéologue, il est en outre fin commerçant. Son habileté technique est telle qu'il en vient à graver directement sur la plaque de cuivre, sans schéma préalable. Il pose ainsi en 1743 la première pierre de ce que

certaines considèrent comme une « œuvre », d'autres comme une « opération commerciale », et qui comportera plus de mille planches originales. Les mises en scène monumentales, les perspectives exacerbées, réactivent la *ruinomania*. Ces gravures sombres, que l'on collectionnait alors comme des « vues », ont une influence considérable : « Partout où des archéologues ouvraient des chantiers [...], nous trouvons la trace des Piranèse, soit par leur présence concrète, soit par l'intermédiaire des gravures et des publications ⁶. » Les peintres de ruines et d'architectures, les décorateurs, les architectes, puisent abondamment dans ces catalogues que leur livre Piranèse.

5. Cf. F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, 1992.
6. W. Oeschlin.

Giovanni-Battista Piranesi, *Mausolée antique*, 1743, Médiathèque de Metz.

Avant 1755, cependant, la ruine est reçue comme une curiosité; elle étonne par ses formes étranges. Après le tremblement de terre de Lisbonne et la mise en œuvre des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, les murs déchiquetés se font métaphores de la fragilité et de la vanité humaine. La gravure facilite ce passage de la ruine de la forme au message.

À partir de 1780, l'influence de Piranèse décroît. Les envois de Rome, devenus obligatoires, font naître une critique de ses fantaisies. On devient soudain attentif à l'exactitude. Critiqué pour les excès de ses perspectives, Piranèse est accusé « d'avoir travaillé avec trop de fougue, d'avoir créé ce qu'il n'était pas possible de découvrir ». Si son influence décroît, l'atelier de chalcographie ouvert à Paris rue de l'Université par ses propres enfants, continue à produire et diffuser les gravures paternelles jusqu'en 1839.

La lithographie, née à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, sera un meilleur outil pour les traités pédagogiques d'architecture et les ouvrages illustrés de grande diffusion que la gravure sur cuivre aux tirages limités par la fragilité des plaques.

Cette part belle de l'image marque les architectures de la fin du XVIII^e siècle. Dans les dessins de Boullée, de Fontaine, des personnages minuscules errent au sein de colonnades gigantesques inondées de lumière ou envahies d'ombres obscures. Des éclairs vigoureux fendent le ciel. Les monuments, eux, évoluent en temples de la liberté et de la vertu. Métaphores, ils fonctionnent déjà comme des images. Le projet d'architecture n'a plus besoin de la fabrication pour exister. Il prend son autonomie.

Nombreuses sont les sphères de la liberté, les géométries de l'égalité qui resteront à l'état de lavis et d'utopie. Les architectures de la raison ont surtout besoin d'images convaincantes : « La destination du bâtiment intéresse tous les citoyens. Par conséquent, elle doit leur être annoncée en clair ⁷. » « À architecture simple mais parlante, image simple mais parlante ⁸. » À images simples mais parlantes, architectures simples mais parlantes. Le message acquiert une belle place. Cénotaphes, mausolées, statues et monuments à la gloire des grands hommes se multiplient. Monumentalité nue, dirait Jean Starobinsky. Monumentalité qui n'aurait guère besoin de monuments pour exister mais se nourrirait d'images et d'inscriptions.

7. Jean Starobinsky, *1789 Les Émblèmes de la raison*, Milano, 1973, Flammarion, 1979 pour l'édition française.
8. A. Jacques, J.-P. Mouilleseaux, *Les Architectures de la liberté*, Gallimard, Paris, 1996.

Étienne-Louis Boullée, *Temple de la Renommée*, 1783, BNF.

Le déplacement du monument

Les images sont susceptibles de modifier le sens spontanément accordé au monument, de le déplacer.

Aux environs de la Révolution française, les commentaires enchantés des voyageurs au pays d'Égypte alternent avec ceux des témoins qui voient là un pays d'obscurantisme et d'exercice du pouvoir absolu. Pour Quatremère de Quincy, les temples sont lourds et laids, leurs décors sont « le fruit du hasard ou d'un goût capricieux ». Les hommes des Lumières sont nombreux qui voient dans les sphinx et les pyramides la manifestation du despotisme et l'ombre de la misère.

L'ouvrage et l'atlas illustrés par Vivant Denon, publiés au retour de sa participation à l'expédition d'Égypte organisée par Bonaparte, connaissent un succès foudroyant : plus de quarante éditions successives, des traductions rapides. L'ouvrage, devenu référence à l'échelle mondiale, lance la mode de l'*Egyptomania*. La qualité de l'écriture mais aussi celle des dessins jouent un rôle important dans ce succès.

Les gravures aux traits souples transforment en charme la lourdeur des monuments. Surtout, elles semblent s'ériger contre les violences des armées en campagne, commises contre des civilisations différentes de la nôtre. La quête des origines, l'intérêt nouveau porté à l'histoire, servent d'antidote à la guerre. Les architectures ne fonctionnent plus comme expression des pouvoirs despotiques, les monuments comme affirmation d'un ordonnancement social : ancrant les Lumières dans une histoire lointaine, ils soulignent le chemin de progrès parcouru par l'Europe éclairée.

La mort, les massacres font horreur. On ne comprend plus les monuments en se projetant dans un passé transformé en présent, on les voit au présent comme héritiers d'un passé. Les sympathies pour l'Égypte peuvent s'installer.

Bonaparte désigne alors deux commissions de savants chargés de dessiner et de mesurer les monuments repérés par Vivant Denon. En leur sein, les deux jeunes ingénieurs Jollois et Devilliers. Jamais peut-être les plans, les projections, les relevés n'ont été effectués avec autant de rigueur et d'exactitude. Simultanément, un nouveau monument prend forme : celui de la *Description de l'Égypte*. Soit neuf volumes de textes et onze volumes de planches dont la publication s'échelonne de 1809 à 1822.

Il ne s'agit plus de voir dans les monuments l'ombre du pouvoir des an-

ciens rois, ni même d'être pétri d'émotion et de sympathie, mais bien d'inventorier, de repérer avec exactitude, de compléter des connaissances. Les planches du livre mêlent les figures réalistes, les relevés topographiques, les projections lisses dans ce que l'on pourrait appeler une « esthétique de la reconstitution ». Entre l'Orient, « berceau de nos civilisations » et l'Europe nouvelle, les liens s'affermissent. Le premier dispose de monuments massifs ; la seconde, de livres. La *Description de l'Égypte* apparaît comme une forme hautement civilisée de l'héritage monumentaire transmis par les anciens Égyptiens à leurs descendants.

La précision des relevés contribue à l'installation d'une évidence : les grands sites sont fragiles, les monuments dépositaires de la mémoire ne sont pas immortels. Ils doivent être protégés. Lorsque, trente ans après Vivant Denon, Champollion visite l'île Éléphantine, le petit temple dessiné par le premier est introuvable. Rayé de la carte, disparu pierre après pierre dans les fours à chaux locaux.

À partir des années 1820, les dessins et aquarelles rapportés par des voyageurs de plus en plus nombreux multiplient encore le nombre de monuments.

L'utopie du clic-clac et l'excès d'inventaire

La divulgation des procédés de la photographie a lieu en 1839, deux années seulement après la création d'une Commission des monuments historiques. L'époque, celle de la pleine expansion des chemins de fer, cristallise la rencontre des utopies touristiques, photographiques et d'une nouvelle conscience patrimoniale. Si le touriste « fait » le monument, comme le dit Catherine Bertho-Lavenir⁹, l'image « fait » le touriste. Lui, ne fait jamais qu'aller vérifier sur place qu'elle a dit vrai.

La photographie, pourtant, ne crée pas le même monument que le dessin ou la gravure. N'isolant plus son objet avec tant de perfection, elle accorde à l'espace une importance nouvelle. Plus exactement, elle crée un nouvel espace, construit l'Orient plus que la pyramide. L'utopie du « clic-clac¹⁰ » précipite sur les chemins d'Égypte les spécialistes de la daguerréotypie, puis ceux de la calotypie. La photographie « a déterré le pays des nécropoles, affirme Maxime Ducamp, compagnon de

9. Communication effectuée lors des Entretiens du patrimoine, palais de Chaillot, novembre 1998.

10. En réalité, le slogan lancé par la firme Kodak, « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste ! », est lancé beaucoup plus tard, à la fin des années 1880.

route de Gustave Flaubert en Orient, et nous l'expose en une encyclopédie complète. [...] Elle ne dissimule ni les exfoliations du temps, ni les éraflures de la pierre, transmet tout sans supercherie. » Le monde, ses monuments, s'offrent comme un jeu de cartes. Photographier, inventorier, n'est pourtant pas si simple : les photographes sont en proie à des tourments éthiques. Que faut-il rapporter à ses contemporains de ces pays lointains où ils n'iront jamais ? Quelle « image » convient-il d'en construire ?

La photographie témoigne de l'état des monuments avant leur éventuelle dégradation (« plus solide qu'eux » dira d'elle Prosper Mérimée). Elle alimente l'utopie d'une réversibilité : grâce à elle, il sera toujours possible – du moins en théorie – de revenir en arrière, de restaurer les monuments dégradés.

Parade au vandalisme, mémoire de la mémoire, « document », elle abandonne pour un temps au monument peint la fonction prestigieuse de théâtre de la vie politique et sociale. Sous la monarchie de Juillet, pendant que des centaines de voyageurs photographes gagnent la Grèce ou l'Égypte, les peintres romantiques racontent l'histoire politique du Louvre, seul monument à avoir suscité au XVIII^e siècle des mesures de protection. Philippe-Auguste posant devant sa grosse tour, Charles V entrant au palais après la révolution d'Étienne Marcel, Charles VII regagnant le palais orneront les murs de la galerie d'Apollon.

La photographie n'est pas monument aux grands hommes, mais elle offre du monde à la fois l'ensemble et le détail. Facilite l'interprétation des hiéroglyphes que l'on copiait autrefois à la main – très mal, parce que sans les comprendre. L'image photographique est amie de l'inscription.

La mission héliographique, première commande ¹¹ de l'État français à des photographes, fut pourtant plus l'occasion de promouvoir et de dynamiser la photographie elle-même que de créer un outil de référence sur l'état des monuments du territoire national. La modernité est clairement du côté de l'automatisme de la prise de vue, et même si le XIX^e siècle se présente aussi comme un siècle de la tradition, les cathédrales gothiques ne suscitent pas alors autant d'intérêt que la machinerie de prise de vue. Les calotypes rapportés tombèrent à l'époque dans un relatif oubli et ne furent guère exploités.

Rapidement d'ailleurs, l'espoir suscité par les possibilités de recensements exhaustifs retombe. Il faudra attendre près d'un siècle pour qu'une nouvelle commande officielle de couverture des monuments du territoire national par la photographie voie le jour. Les inventaires apparaissent comme des outils à double tranchant : loin d'être les outils efficaces des restaurations, ils condui-

11. Effectuée en 1851.

sent surtout, comme le dirait Pierre Nora ¹² « à étaler au grand jour le cimetière des édifices sacrifiés ». Moins élans que culpabilités.

Ils sont aussi le pendant logique des entreprises coloniales ou militaires (en Algérie, au Mexique). D'où l'emportement de Viollet-le-Duc lorsqu'il s'efforce, à partir des photographies rapportées du Mexique par Désiré Charnay, d'établir des filiations entre les monuments de Grèce, d'Inde, d'Assyrie et d'Amérique : « [...] Ces études ne seront complètes que lorsque l'on aura pu faire [...] une série de photographies entreprises avec méthode, des relevés de plans dressés avec exactitude et ces observations comparatives à l'aide desquelles l'archéologie peut formuler des conclusions certaines. À nos yeux, l'architecture antique du Mexique se rapproche, sur bien des points, de celle de l'Inde septentrionale : mais comment ces rapports se sont-ils établis ? Est-ce par le nord-est ? Est-ce par le nord-ouest ? »

Lorsque Charles Marville entreprend, dans les années 1850, à la demande du baron Hausmann, l'inventaire photographique systématique des rues de Paris avant leur transformation, les fondements de la commande possèdent un caractère singulier. Il ne s'agit plus de porter témoignage de splendeurs susceptibles – malheureusement – d'être altérées par le temps et le vandalisme, mais à l'inverse, de rapporter l'insalubrité, la saleté, l'étroitesse des rues avant les travaux de voirie. Les images sombres de Charles Marville, les cadrages verticaux utilisés pour les ruelles, fonctionnent comme des sur-enchères. À l'opposé, les chantiers, le percement des nouvelles avenues donnent lieu à l'usage de cadrages horizontaux.

Avec les photographies d'Eugène Atget – réalisées cette fois en dehors de toute commande officielle –, les insuffisances de l'inventaire deviennent flagrantes. Il apparaît que ce que ne montre pas un cliché est finalement plus important que ce qu'il découvre. On commettrait une erreur d'interprétation en identifiant avec précision telle rue, telle boutique, telle église : ils doivent être reçus comme des leurres à l'intention de lecteurs naïfs. Les rues vides camouflent des enjeux plus secrets ; les monuments réduits à des façades fonctionnent comme des décors de théâtre. Le vide même de l'image est une dramaturgie. Un inventaire « rêvé » se superpose ainsi à la collection matérielle de documents.

12. P. Nora, *Entretiens du patrimoine*, Fayard, 1997.

Eugène Atget, *Entrée de la cour, 9 rue Thouin, Paris 5e*, vers 1910. © Photothèque des Musées de la Ville de Paris.

L'édition de l'image : le monument démultiplié

Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que soient enfin maîtrisées les techniques d'édition de la photographie. Avant la découverte de la trame, il n'était pas possible d'imprimer – au même titre qu'un texte – une photographie conservant ses qualités de photographie.

Dans la seule année 1910 sont éditées en France plus de cent millions de cartes postales. L'Exposition universelle de 1900 en avait inauguré la phase de production massive. On écrivait en 1905 : « Où que vous soyez, à deux cents lieues de la France, à cent mille lieues de Paris, au Pôle nord, près du désert, sur un glacier, au sommet d'une roche prétendue inaccessible, dans la crique la plus abandonnée, vous ne trouverez peut-être pas un morceau de pain si vous avez faim, ni un verre d'eau si vous avez soif, mais vous trouverez sûrement des cartes postales. Le territoire national se couvre d'un réseau de clochers, de mairies, d'écoles, de châteaux moyenâgeux et de monuments aux morts. » L'engouement tient, certes, à l'importance des migrations internes, mais il est aussi le symptôme d'une revendication des communes à une appartenance historique et géographique. On dit de la carte postale qu'elle « est l'appât jeté au loin pour amener le touriste », mais aussi qu'elle « fait sortir de l'isolement, [...] et marque, sous la République, une étape dans la marche vers la fraternité des peuples ». En ce début de XX^e siècle, elle est investie des mêmes rêves que le chemin de fer cinquante ans plus tôt.

La carte postale, d'utilisation plus simple que celle d'une lettre sous enveloppe, de réception plus immédiate, a quelque chose à voir avec l'urgence née de la guerre. Les premières cartes – qui n'étaient pas alors illustrées de photographies – furent émises sur les champs de bataille du dernier tiers du XIX^e siècle. Elles entretenaient pourtant plus de liens avec la survie qu'avec la mort. Ainsi ce texte écrit en pleine guerre, au dos d'une carte, quelque part dans le nord de la France et cité par Gwenaël Delumeau¹³ : « Le 21 décembre 1916 : mon cher ami, je remarque en arrivant dans ce petit patelin, but de notre première étape, un beau château d'eau en ciment armé [...]. J'ai pensé qu'il t'intéresserait et je te l'envoie. » Les sens aiguisés par la proximité du danger trouvent ici un répondant dans la carte postale. Ainsi se crée le monument. Avec l'industrialisation de l'édition cependant, le point de vue s'homogénéise. Il y a désormais *une* manière de photographier une

13. G. Delumeau (sous la direction de), *Le Béton en représentation, la mémoire photographique de l'entreprise Hennebique 1890 – 1930*, Hazan, 1993.

Carte postale, 1902.
« Ma chère Marcelle, mes amis de Paris m'ont apporté 2 collections de cartes postales et il s'est trouvé que j'ai eu 2 fois les pyramides. Je profite de cela pour te les envoyer », Document L. Merzeau.

église ; elle s'érige en norme. Le clocher du village devient un emblème national, abandonnant en cours de route ses connotations religieuses. Le monument affirme ses valeurs de laïcité. La loi de 1906, mise en place un an après la séparation de l'église et de l'État, classe ainsi pour la première fois comme monuments historiques des sites naturels : grottes, arbres centenaires, sites pittoresques, demoiselles coiffées.

Au cours de la Première Guerre mondiale, l'émission de cartes postales s'amplifie. Certains éditeurs n'hésitent pas à confier des appareils photographiques aux poilus. Jamais aucune guerre ne donnera plus jamais lieu à une telle profusion de cartes postales. La ruine, symbole du mal fait par l'ennemi, n'est plus ce qui est à protéger, mais à reconstruire : le monument qui fuit l'institution religieuse se rapproche de la nation.

La carte postale, outil d'une telle évolution, a pour effet de rapprocher la guerre et le village groupé au pied du château. Faisant cela, elle monumentalise la première et confère au second une valeur nationale. La censure mise en place avec la guerre opère à partir de 1917 une distinction essentielle qui n'est pas seulement d'ordre sémantique : à la demande des éditeurs de cartes postales, elle autorise finalement que ne soient soumises à ses fourches caudines que les cartes figurant les champs de bataille. Les villages et leurs châteaux peuvent lui échapper. Un tri essentiel se réalise : d'un côté les monuments du souvenir, de l'autre, les monuments du patrimoine.

Monumentalisation, démonumentalisation

C'est en jouant sur des caractères intrinsèques contradictoires que la photographie contemporaine fait le mieux le jeu du monument.

Photographie, et donc *reproductible*, elle possède quelque habileté à faire du monument l'affaire de tous. Signée, œuvre d'artiste, elle se présente paradoxalement comme un *objet unique*, renforçant par là le caractère singulier (artistique) du bâtiment, son objet. (Œuvre de commande enfin, elle est garante d'une *rigueur*.)

Les textes d'escorte des photographies d'architecture réalisées sur commande le précisent : « Les choix photo-

S. Couturier,
*Usines
Renault, Île
Seguin*,
© Archipress/
CAUE 92.

graphiques n'ont obéi à aucun critère esthétique, mais uniquement à des enjeux d'ordre architectural et patrimonial. » Cette objectivité rassurante renforce le caractère monumental du bâtiment : ce dernier existe bien, hors du photographe, hors des usagers.

La photographie fonctionne ainsi, à la fois multiple et unique, subjective et objective, artistique et scientifique : elle tire son pouvoir de son extraordinaire capacité à concilier des caractères contradictoires. Ainsi, les photographies du site industriel de Billancourt réalisées par Stéphane Couturier, commanditées par le Conseil d'architecture et d'urbanisme d'Ile-de-France. Ancrant le bâtiment dans le territoire, elles créent entre l'usine et l'île Seguin des liens indéfectibles. L'usine est un navire qui ne sombre pas malgré sa fermeture définitive. Le monument n'existe que par une série d'images. Ne serait-ce que parce que, sans elles, nous n'aurions pas accès à l'intérieur du bâtiment.

La photo joue le jeu du passé-présent. Invitation au souvenir, elle fait resurgir les mémoires enfouies. Elle semble figer pour toujours un lieu vide – qui existe encore, certes, mais dont les usages ne sont plus. Ce vide même est une condition de la monumentalisation. L'image qui épure transforme en vandalisme toute action qui viserait à réintroduire la vie, le bruit, la saleté et la poussière. La photographie des ateliers vides crée un objet nouveau, ni usine, ni image d'une usine mais un entre-deux autonome et monumental, fonctionnant en double symbole de la vie ouvrière et des empires industriels.

Les photographies comparatives des artistes allemands Bernd et Hilla Becher monumentalisent moulins à grain et châteaux d'eau. Le noir et blanc

donne à l'ensemble un ton nostalgique inhabituel en ce qui concerne les architectures de béton. De la même manière que la carte postale dont le caractère répétitif arrachait le clocher du village au territoire, les séries de Bernd et Hilla Becher délocalisent le château d'eau, rendent manifeste son caractère emblématique et formel (on n'ose parler de son essence). Elles le font exister comme une catégorie monumentale à part entière. Le château de béton bascule du statut d'objet technique à celui de monument, à la fois forme et trace. Le béton apparaît soudain fragile, menacé, culpabilisant comme une espèce en voie de disparition. À protéger car témoin d'une histoire.

La distance nécessaire à tout glissement de l'édifice vers le monument naît aussi d'une *spectacularisation* à laquelle excelle l'image qui, « naturellement » introduit une distance entre l'objet et le spectateur. Les photographies qu'Emmanuel Galante réalise de nuit, toutes fenêtres éclairées, renforcent encore cette barrière spectaculaire. L'exigence de la prise de vue conduit à cette mise en scène du bâtiment, mais l'effet monumentaire se renforce lorsque l'objet de l'image joue en synergie avec les mises en scène du photographe.

Aux séries noir et blanc de Bernd et Hilla Becher convenaient les formes diurnes des châteaux d'eau. Aux jets de lumières et d'ombres colorés d'Emmanuel Galante, convient mieux l'École de l'opéra de Paris réalisée à Nanterre par Christian de Portzamparc. Ou même, la maison spectacle de Jacques-Émile Lecaron, rue des Fougères, à Clamart, celle qui scrute le visiteur nocturne de son unique œil de verre et le convie à grimper son échelle de meunier pour jouer avec ses murs tournants et ses changements de décor.

Entre la fée électricité, la photographie et la monumentalisation se traitent des accointances particulières. Ce qui est vu, ce qui fut vécu, s'éloigne dans une représentation. Les usagers deviennent spectateurs à part entière. La définition du monument pourrait s'en trouver facilitée : *serait monument ce qui, de nuit, est illuminé.*

Au mois de juillet 1900, on estimait à près de 51 000 le nombre d'objectifs photographiques en activité dans l'enceinte de l'Exposition universelle. Sur 100 personnes qui franchissaient les guichets, 17 étaient munies d'appareils photographiques. Et déjà, les premières photographies nocturnes : « un rare tour de force ». La lumière qui permet de saisir la nuit, transforme la ville en décor théâtral et la transforme en lieu du drame. Et ce sont ces mêmes lumières que décrira plus tard André Breton dans *L'Amour fou*, que captera Brassai dans ses vues de nuit.

Cette photographie qui semble douée d'une aptitude essentielle à la monumentalisation ne posséderait-elle pas, à l'inverse, quelque capacité à la démonumentalisation ? Ainsi, la photographie d'un simple bord de mer signée Thibaut Cuisset, fruit d'une commande de l'Observatoire du paysage. En légende : Pleubian, sillon de Talbert, photographié le 16 septembre 1996 à 12 heures 50. Le lieu n'a pas été choisi pour son charme ou sa photogé-

E. Galante,
*La maison
Bardage à
Clamart,*
© E. Galante /
CAUE 92.

nie, mais comme témoin trivial d'une évolution des bords de mer sous l'effet de facteurs anthropiques. La photographie, déjà diffusée par voie d'affiche, monumentalise le lieu. Elle est susceptible de le transformer rapidement en référence, inaltérable, intouchable. Peut-être même, dans quelques années, viendra-t-on à Pleubian, dans les Côtes-d'Armor, pour voir non la mer, mais

le lieu qui fut l'objet de tant d'attentions photographiques et médiatiques. Pour voir « la photographie », comme l'on fait aujourd'hui des pèlerinages sur les lieux de tournage des plus fameuses séries télévisuelles (« ici a été tournée *La rivière Espérance* »).

Mais ce lieu qu'elle contribuait à monumentaliser, la photographie – par une seconde image – le *démonumentalise* aussitôt. En obéissance à la commande, une seconde prise de vue est réalisée sur le même lieu un an plus tard, utilisant rigoureusement les mêmes techniques, le même cadrage : « Pleubian, sillon de Talbert, 2 septembre 1997 à 14 heures ». Un panneau de stationnement anime désormais le bord de mer. Le « bar » s'est transformé en « café ». Infimes changements trahissant la présence d'acteurs invisibles. De décor, le paysage devient objet d'un façonnement par ceux qui l'habitent et auxquels s'identifie aisément le lecteur de l'image. De spectateur, ce dernier devient acteur. De l'enregistrement brut naît une nouvelle esthétique et de nouveaux effets. Il a fallu pour cela que s'articulent les exigences de la commande et la personnalité d'un artiste. Ainsi, l'image fait le monument contemporain. Tout en conservant le singulier pouvoir d'en désactiver les procédures symboliques, elle le rend vivant, actif, déplace à l'occasion son statut, sa signification.

L'efficacité symbolique du monument ne peut se penser en dehors de ses images – et notamment de ses photographies. En corollaire, au-delà du duo formé par l'image et le monument, se cache un trio formé du prince, du photographe et de l'architecte, pendant du couple prince-architecte né à la Renaissance avec l'invention de la perspective centrale et du monument moderne.

Le pouvoir d'action d'une image naît du fonctionnement articulé des personnages d'un tel trio : l'auteur du projet monumentaire, l'auteur de l'image, le(s) commanditaire(s). La commande photographique exacerbe l'aptitude d'une image à faire valoir des propriétés contradictoires. La photographie apparaît à la fois subjective et objective, unique et reproductible,

Thibaut
Cuisset,
Pleubian,
sillon de
Talbert, le
16 septembre
1996 à
12 heures 50,
Commande de
l'Observatoire du
paysage.

œuvre d'art et objet industriel..., atteint des publics d'une grande diversité, agit avec une belle ampleur. Une nouvelle économie du monument s'installe, qui prend en compte ses images. Action symbolique pour action symbolique, ces dernières se confondent avec leur objet. Elles fonctionnent alors en doubles mises en scène : simultanément représentations des monuments et représentations politiques (des auteurs et commanditaires). L'image montre et fait valoir : ces deux fonctions sont intimement mêlées.

**Thibaut
Cuisset,**
*Pleubian,
sillon de
Talbert,
2 septembre
1997 à
14 heures,*
Commande de
l'Observatoire du
paysage.