



## LE PARCOURS DE L'INEFFABLE

DE LA FIGURATION À L'ABSTRACTION,  
DE LA CONTEMPLATION À L'EXPÉRIMENTATION

Le cas du mémorial commémoratif de la déportation

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.5
I / LA MUTATION DE LA TRADITION COMMÉMORATIVE	p.11
1 / Une religion iconoclaste : le judaïsme	p.11
2 / Les limites de la figuration : le concours pour le Mémorial des Martyrs de la Déportation de Paris	p.17
3 / L'abstraction et le contexte allemand : le concours du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe	p.25
4 / Le rapport dialectique entre architecture et sculpture	p.29
II / MATÉRIALISER LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT : UNE INTÉGRATION URBAINE DU MÉMORIAL	p.37
1/ Le symbole d'une commémoration nationale	p.37
2 / Un socle pour Notre-Dame de Paris	p.45
3 / Territorialiser la stèle : suturer une cicatrice urbaine	p.51
4 / Une esthétique de l'enfouissement	p.55

III / PARCOURIR L'ESPACE DU SOUVENIR : DE LA VILLE AU MÉMORIAL	p.63
1 / La sacralité par la centralité	p.65
2 / La nappe profane	p.73
3 / La « phase de silence »	p.79
4 / L'évocation carcérale	p.81
5 / Des lieux inhospitaliés	p.85
6 / La « phase de dépaysement »	p.95
IV / LA SPATIALITÉ DE LA MÉMOIRE : UN TÊTE À TÊTE AVEC LE SOUVENIR	p.103
1/ Une juxtaposition des temps	p.103
2/ La promenade solitaire	p.107
3/ Des « tensions phénoménales » à l'espace indicible	p.113
4 / Le symbole mis en espace : la « phase de présence »	p.121
CONCLUSION	p.131
BIBLIOGRAPHIE	p.136
ANNEXES	p.143
INCONOGRAPHIE	p. 150





## INTRODUCTION

Les mémoriaux sont des témoins intemporels, médiateurs de la mémoire. Commémoration, glorification, pédagogie ou encore avertissement sont certains des nombreux enjeux des mémoriaux dans la société. Ces différentes valeurs du monument sont exprimées dans la langue allemande. Il existe tout d'abord le « *Denkmal* », qui se présente tel un objet d'art pour se souvenir. Le « *Ehrenmal* » est le monument qui glorifie une personnalité, une nation ou un évènement. Enfin, le « *Mahnmal* » confère une autre notion, celle d'avertissement. En effet, il s'agit d'un monument qui non seulement se souvient, mais qui a aussi pour rôle de prévenir les générations présentes et futures, quant aux situations dramatiques. Ainsi, si la tradition commémorative a jusque-là mis en intrigue les évènements historiques par un témoignage d'une victoire sur la barbarie, comme on peut communément le voir à travers les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale, il semble qu'un tournant dans la tradition commémorative s'est opéré après la Seconde Guerre mondiale. Alors soumis à une évolution culturelle, la matérialisation du souvenir se transforme au cours de ces années d'après-guerre et tend vers une conception plus spatiale du mémorial. Alors, la mémoire réapparaît progressivement dans le paysage de la ville, prenant une nouvelle forme, celle du mémorial architectural.

Ainsi, dans ce travail, nous nous intéresserons au parcours architectural émotionnel et mémoriel à travers l'étude du mémorial commémoratif de la déportation. Cependant, si la déportation a engendré l'édification de nombreux musées et cimetières, j'ai choisi de concentrer

mon travail sur l'étude des mémoriaux spatiaux. Dès lors, nous ne questionnerons pas les lieux de documentations, ni les lieux de sépultures liés à la question de la déportation, mais uniquement les lieux de mémoire. D'ailleurs, de nombreux mémoriaux architecturaux disposent d'une partie muséale pédagogique. Sans pour autant l'ignorer, elle ne sera pas l'objet d'étude majeur du travail, qui se concentrera sur le parcours architectural émotionnel.

J'é mets l'hypothèse dans ce mémoire, que le drame de la déportation place la société dans une nouvelle ère de la commémoration, et que la nécessité de se souvenir d'un tel évènement aurait fait basculer le mémorial du « *Ehrenmal* » au « *Mahnmal* ». Ainsi, alors que les soldats, comme les résistants, peuvent être commémorés avec fierté, le souvenir des déportés ne peut absolument pas se matérialiser par une illustration figurative victorieuse. Dès lors, la question de la forme que doit prendre ce souvenir apparaît. Le mémorial devra non seulement répondre à un devoir de mémoire mais aussi mettre en garde les générations futures. Cependant, il y a là un vrai enjeu quant au moyen par lequel l'inconcevable, l'ineffable, doit être matérialisé. L'architecte, par les outils dont il dispose, semblerait capable de construire une mémoire collective et individuelle à long terme, conférant à l'espace architectural un langage. Ainsi, je fais l'hypothèse dans ce travail, que par son caractère spatial, l'architecture serait en capacité de remémorer la déportation, de rendre active la commémoration et de transmettre un message par l'expérimentation du lieu. Je pars du postulat que le parcours fabriquerait des images mentales par les perceptions sensorielles, et qu'ainsi, l'architecture pourrait s'abstraire de toute figuration afin de suggérer la déportation.

Afin de pouvoir vérifier cette hypothèse, mon travail prend la forme d'une comparaison, mettant en dialogue deux mémoriaux commémoratifs de la déportation : le Mémorial des Martyrs de la Déportation à Paris, réalisé par Georges-Henri Pingusson en 1962, et le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin, construit par Peter Eisenman, en 2005. La réflexion se fonde sur une pratique personnelle des deux lieux, ainsi que sur des appuis théoriques, notamment « *L'espace et l'architecture* », ouvrage de G-H. Pingusson, dans lequel les questions d'espace et de perceptions sensorielles sont largement abordées et questionnées. Il semble par ailleurs évident que la pensée des Modernes viendra nourrir la réflexion, enrichir le cheminement du mémoire et vérifier certaines des hypothèses émises au cours du travail. Choisir deux mémoriaux édifiés en France et en Allemagne, c'est faire dialoguer deux exemples que tout semble opposer. Dès lors, la mise en balance de projets si différents, tant dans leurs formes, dans leurs échelles que dans leurs conceptions, et au regard de références complémentaires, nous permettra de saisir les enjeux architecturaux fondamentaux de la spatialisation de la commémoration.

Ainsi, à travers le mémoire, nous nous demanderons : En quoi l'incarnation de l'abstraction dans l'architecture permet-elle de générer une expérience spatiale remémorative de la déportation ?

Pour y répondre, nous commencerons par nous questionner sur les raisons de la déportation comme origine d'une mutation de la commémoration vers le domaine architectural. Nous essayerons de comprendre l'incompatibilité des enjeux de la culture juïque et de la tradition commémorative, afin de prendre conscience des raisons d'une telle évolution du mémorial.

Puis, nous interrogerons le monument commémoratif comme élément urbain, dialoguant avec la ville, afin de savoir de quelle manière le mémorial architectural matérialise le passé dans le présent. Dès lors, nous nous attacherons aux histoires des lieux afin de comprendre les enjeux urbanistiques de tels projets, et nous questionnerons leurs capacités à conjuguer des temporalités distinctes.

Dans un troisième temps, nous étudierons le parcours mémoriel afin de comprendre comment les architectes, par l'implication du corps du visiteur, réussissent à le déconnecter de la ville, afin de le rendre acteur de la commémoration. Nous nous attacherons à saisir les qualités du parcours émotionnel afin de comprendre sa capacité à transformer l'attitude du promeneur.

Pour terminer, nous interrogerons l'intériorité du mémorial architectural et sa capacité à isoler le promeneur de la ville. Nous questionnerons les outils mis en œuvre par les architectes afin de présenter l'ineffable, en nous attachant au caractère symbolique, métaphorique et émotionnel du lieu.





## I / LA MUTATION DE LA TRADITION COMMÉMORATIVE

### 1 / UNE RELIGION ICONOCLASTE : LE JUDAÏSME

Après la Seconde Guerre mondiale, naît un besoin de représentation et de commémoration de la déportation, en Europe comme en Amérique du Nord, mais la forme que doit prendre cette commémoration demeure un questionnement complexe et polémique, que de nombreux champs disciplinaires essaierons de résoudre. Claude Lanzmann dira d'ailleurs que *« L'holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation<sup>1</sup> »*. L'art, qu'il s'agisse de la peinture, du cinéma ou de la sculpture, représentera très rapidement l'Holocauste, avec spontanéité et effroi dans les années qui suivront de peu la guerre, sans qu'il ne s'agisse pour autant d'un geste commémoratif.

*« Tu ne te feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre<sup>2</sup> »*. Comme on peut le lire dans les textes religieux, la religion juive, se raconte dans les livres et dispose d'un caractère iconoclaste. Elle donnera lieu aux premiers mémoriaux dédiés à l'Holocauste, qui prendront la forme de récits narratifs. On note dès lors un mode de commémoration livresque,

1. Lanzmann Claude, réalisateur du documentaire « Shoah », à propos du film de S. Spielberg « La Liste de Schindler »

2. Exode, 20, 4



Fig. 1 : Eugène BEUNET - Le poilu victorieux - Monument aux morts  
1914-18 - Troisvilles (Nord-Pas-de-Calais) - 1920  
La sculpture d'Eugène Beunet est la plus répandue en France.



en accord avec les valeurs du judaïsme. Ces récits commémoratifs sont appelés les « *Yizkor Bûcher* », les livres du souvenir, « *Yizkor* », signifiant en hébreu « *qu'il se souviennne* ». Il s'agit en somme, de prières récitées à la mémoire des disparus qui se présentent comme un moyen de faire lien entre les vivants et les défunts. Afin de répondre au syndrome de la « *tombe absente*<sup>3</sup>», les survivants de la déportation commencèrent donc par créer des lieux de mémoire intérieurs, par le biais de ces livres du souvenir, transformant l'espace de la lecture en espace commémoratif.

On comprend que le recueillement se fait par le biais d'une narration, et que toute représentation figurative est bannie. Ces préoccupations semblent ainsi être un point primordial pour la compréhension du mode de commémoration judaïque et prendront certainement une place importante, voire majeure, dans la conception des mémoriaux architecturaux que nous étudierons par la suite.

Selon Jean-François Lyotard, philosophe français du XX<sup>ème</sup> siècle, « *La représentation doit avoir lieu ; mais quand elle est, elle devrait être le témoin de l'effondrement même des formes de représentation traditionnelles*<sup>4</sup> ». J-F. Lyotard, dans son livre « *Heidegger et les juifs* » démontre que l'on ne peut pas échapper au besoin de représenter, afin de sauver la mémoire et faire que de telles choses ne se reproduisent plus. Cependant, il explique aussi que la « *pensée de Juifs* » se singularise par l'interdit de la représentation, comme nous venons de le voir. Dès lors, il témoigne de la nécessité absolue de remettre en question les formes traditionnelles quant à la représentation

---

3. Young James E., Tomiche Anne. Écrire le monument : site, mémoire, critique. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 48e année, N. 3, 1993. p. 729-743

4. « Représentation must take place ; but when it does, it should witness the very shattering of traditional representational forms. » Traduction personnelle - Godfrey, Mark. 2007. Abstraction and the Holocaust. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press. p.13

d'un tel évènement. Question que Theodor W. Adorno<sup>5</sup> avait déjà évoquée dans les années 1960, en exprimant la nécessité d'un bouleversement culturel en Allemagne après le passage du nazisme. Il avait par ailleurs émis des doutes quant à la capacité de l'abstraction à parler d'Auschwitz : « *En ramenant l'abstraction dans le tableau, [...] premièrement, elle pourrait s'apparenter à de la poésie lyrique, une continuation fade de la «culture» d'avant-guerre, et deuxièmement, elle pourrait apparaître comme un art de « silence», ne participant pas au projet de prévention quant à la répétition d'Auschwitz<sup>6</sup>* ». Ainsi, les préoccupations philosophiques d'après-guerre semblent être en partie liées à la questions de la représentation de la Shoah, prônant une remise en question de la tradition. Alors, si cette dernière doit être bouleversée, il convient de se poser la question de la forme qu'a pris la commémoration jusque-là.

La tradition commémorative a toujours été étroitement liée à l'art de la sculpture jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. En effet, les monuments à cet effet n'existent que sous une forme sculptée, figurative et narrative. Ils prennent souvent la forme d'un soldat victorieux (Fig. 1), trônant sur un piédestal, où sont écrits les noms des victimes mortes à la guerre. Dès lors, on constate une sacralisation de ce personnage, par sa mise en scène, témoignant de la fierté de la nation face à son acte de bravoure et de courage. Ainsi, la tradition commémorative a produit des mémoriaux bavards, manifestant une concrétude et une littéralité, ignorant toute question architecturale. D'ailleurs, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, les témoignages commémoratifs continueront à prendre

5. Theodor W. Adorno est un philosophe allemand qui fuit le pays durant le nazisme. Il retourne en Allemagne après la guerre, et s'investit dans la vie politique et intellectuelle de la RFA. Il questionne dans ses travaux philosophiques principalement l'esthétique, en s'appuyant sur E. Kant et G. W. F. Hegel.

6. « Bringing abstraction back into the picture, [...] first, it could appear akin to lyric poetry, a bland continuation of pre-war « culture », and second, it could appear an art of « silence », failing to take part in the project of preventing the repetition of Auschwitz » - Traduction personnelle - Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press. p.10-11

cette forme. En effet, rapidement on se souviendra des résistants, en leur manifestant fierté et reconnaissance. Si dès le départ la nécessité de commémorer les déportés était une évidence pour la communauté juive, comme nous l'avons vu, ce besoin naîtra plus tardivement dans la société, de la part des États comme des citoyens.

Avec l'apparition du devoir de mémoire dont témoigne la société, surgit un ensemble de questions complexes quant à la représentation de la déportation. Comment figurer l'infigurable ? Comment représenter un tel drame sans l'amoindrir ? Comment atteindre la sensibilité, générer l'émotion ? Comment matérialiser l'ineffable ?

Dès lors, on comprend que la sculpture traditionnelle n'est pas en capacité de commémorer un évènement pareil et qu'il faudra se tourner vers un autre médium, capable de transcender celui qui vient se recueillir, et apte à lui transmettre un message sans pour autant l'horrorifier. De plus, il semble évident que par sa nature même, la sculpture n'implique pas le promeneur. Il est spectateur d'une commémoration illustrée. Or si la figuration disparaît, car bien trop effroyable (dans le cas précis de la déportation), la transmission du message disparaît donc aussi. Afin d'atteindre le promeneur, de le rendre acteur de la commémoration, et de lui transmettre un message sans le moyen de l'illustration, la tradition commémorative tendra à s'éloigner du domaine sculptural pour se tourner vers l'architecture, bien plus à même de remplir ce devoir. Quand G-H. Pingusson essaie de définir l'Espace dans son ouvrage « *L'espace et l'architecture* », il nous explique que « *Ce qui fait la spécificité de l'architecte, c'est la possibilité qu'il a d'animer une construction et de lui conférer un langage, un pouvoir de communication*<sup>7</sup> ». En somme, on comprend que pour G-H. Pingusson, ce qui fait tout l'art de l'architecture,

7. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.23

c'est sa possibilité à exprimer et à transmettre des sentiments, elle permet de « *faire l'expérience de l'indicible*<sup>8</sup> ». Ainsi, la pensée de l'architecte nous confirme les réflexions menées précédemment quant à l'habileté de l'architecture à pouvoir remémorer un tel drame.

---

8. Ibid. p.17

## 2 / LES LIMITES DE LA FIGURATION : LE CONCOURS DU MÉMORIAL DES MARTYRS DE LA DÉPORTATION DE PARIS

En s'intéressant à l'histoire du concours du Mémorial des Martyrs de la Déportation de Paris, on s'aperçoit que le raisonnement mené précédemment s'est fait progressivement, tout au long de l'élaboration du projet de Georges-Henri Pingusson et Raymond Veysset. En effet, si l'association du Réseau du Souvenir fait un appel à projet en 1953 pour la construction d'un mémorial pour commémorer les Martyrs de la déportation, la volonté d'un monument au caractère principalement sculptural est assez clair. Souhaitant un mémorial au programme architectural et à l'esthétique sculpturale, l'association choisit trois équipes pour concourir, toutes composées d'un sculpteur et d'un architecte<sup>9</sup>. Par ailleurs, on note qu'au regard des sculpteurs sélectionnés, pour certains très académiques, la question de l'abstraction n'est pas une évidence pour le jury de l'association.

Ce n'est qu'à la vue du projet proposé par G-H. Pingusson et R. Veysset, et compte tenu des esquisses très figuratives des autres équipes ( Annexe 1), que l'association prendra conscience que le mémorial exige un travail sur l'absence, qui ne peut être transmis par la figuration. G-H. Pingusson et R. Veysset se démarquent des autres concurrents grâce à un projet principalement architectural, questionnant la perception du visiteur afin d'atteindre sa sensibilité. Ils souhaitent générer l'émotion, et commémorer la déportation sans avoir à amoindrir le drame par l'usage de la figuration.

---

9. Les trois couples architecte-sculpteur sont les suivantes : G-H. Pingusson et R. Veysset, André Arbus et Robert Couturier, et Jean-Charles Moreux et Emmanuel Auricoste.

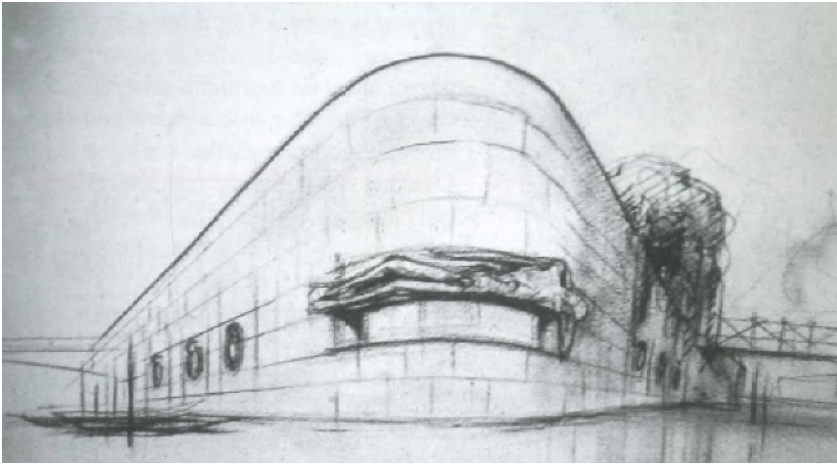


Fig. 2 : Georges-Henri PINGUSSON et Raymond VEYSSET - Avant-projet de 1954 - Déporté crucifié à la proue du mémorial

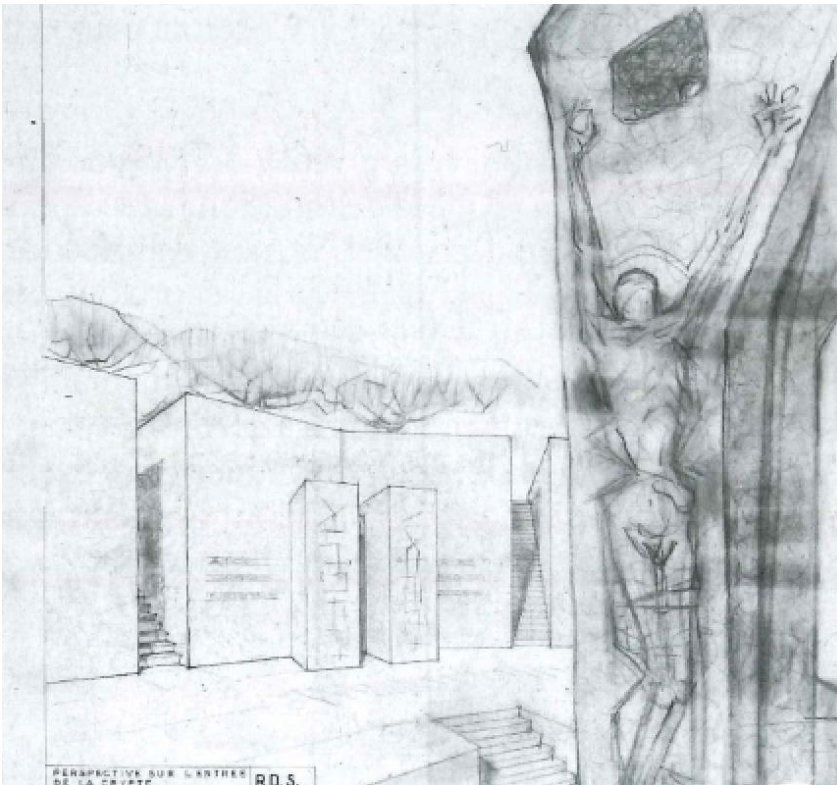


Fig. 3 : Georges-Henri PINGUSSON et Raymond VEYSSET - Projet de sculpture du 5 mars 1953 - Déporté crucifié sur une stèle

Pour autant, se heurtant à de nombreuses reprises aux autorités, Raymond Veysset sera amené à faire plusieurs propositions de sculptures figuratives (Fig. 2 et 3). La faiblesse de la figuration face à la puissance évocatrice de l'architecture finira par faire accepter au jury la disparition de toute sculpture illustrative et bavarde, parasitant l'atmosphère architecturale.

Alors que l'évènement est impossible à concevoir, est-il possible de représenter l'inconcevable ? Ainsi, au regard de la proposition de R. Veysset et G-H. Pingusson, se pose la question de la représentation et évidemment celle de la figuration. En effet, le réalisme en tant que style esthétique est complexe. Il est souvent considéré comme une vraisemblance simpliste, recréant ce qui est perçu comme une réalité. La distinction entre la « vraie » réalité et la réalité représentée n'est pas une évidence pour l'observateur non aguerri. Le réalisme reste donc fictif, malgré qu'il renvoie à une référence réelle. La représentation, même figurative est en somme une abstraction. De plus, la question de la légitimité quant à la représentation de la déportation sous une forme réaliste se pose donc, et l'exigence d'un nouveau langage de l'ordre de l'abstrait devient une évidence. Si cela semblait déjà l'être pour l'architecte, ça le devient alors pour les membres du jury.

On se rend compte que les préoccupations de G-H. Pingusson s'avèrent être assez similaires à celles qu'avaient les pionniers de l'art abstrait dans les années 1910. On verra par la suite que Peter Eisenman se souciera de la même façon de ces questions, lors de la conception du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, à Berlin. En effet, Piet Mondrian considérant que *« pour approcher le spirituel en art on fera usage aussi peu que possible de la réalité, parce que la réalité est opposée au spirituel<sup>10</sup> »*, la mise en parallèle des projets étudiés et de l'art abstrait semble assez évidente. À l'instar de

---

10. Mondrian, Piet

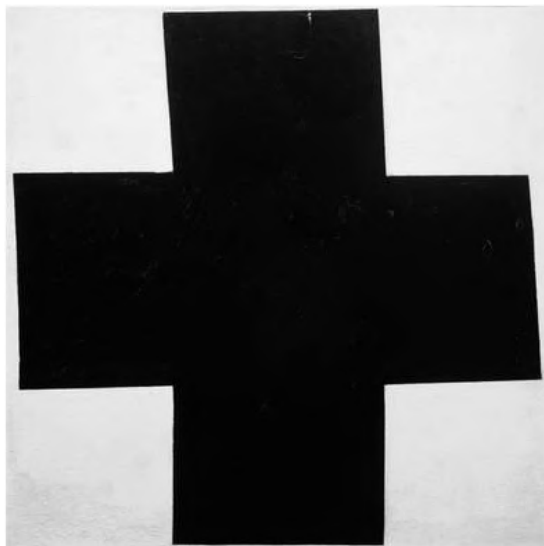


Fig. 4 : Kasimir MALEVITCH - Croix ( noire ) - 1915



V. Kandinsky, qui combine des formes et des couleurs pour s'adresser à la sensibilité, les gestes commémoratifs de la déportation s'orienteront aussi vers l'abstraction, génératrice d'un langage émotif. Le contexte des années 1910, voyant l'apparition de la physique quantique et de la théorie de la relativité, pousse les artistes à chercher une nouvelle forme d'art, en adéquation avec la conception moderne et naissante du monde. Après la Seconde Guerre mondiale, la société est bouleversée, le monde a de nouvelles préoccupations. Le besoin de trouver une représentation singulière et appropriée, afin de commémorer les victimes de la déportation, voit le jour.

Pour autant, il semble que l'abstraction des deux architectes diffère. Comme dans l'art, les abstractions sont multiples. L'architecture de G-H. Pingusson est bien plus symbolique que celle de P. Eisenman, comme nous le verrons. Elle semble se rapprocher de l'abstraction lyrique, dont V. Kandinsky est le pionnier. En effet, le peintre attribue des sensations aux formes, aux couleurs, aux lignes, conférant un langage à sa peinture. Il met d'ailleurs en place une table de valeurs, un lexique qui permet de comprendre ses formes et couleurs. Ses oeuvres émeuvent par un certain symbolisme. À l'inverse, l'oeuvre de P. Eisenman semble se rapprocher du suprématisme, représenté par K. Malevitch. L'artiste comme l'architecte, rejettent tout modèle existant, afin de créer la pure sensation. L'abstraction du suprématisme est totale, on ne peut pas y lire de référence à la réalité, et c'est ce vers quoi tend P. Eisenman. Il s'agit d'une peinture métaphysique et conceptuelle. Afin d'atteindre l'état « *suprême* » de l'art, K. Malevitch manipule principalement le carré, qu'il appelle la « *Forme zéro* ». De cette forme élémentaire découlent les autres formes comme le cercle, par la rotation du carré, ou la croix, par son addition (Fig. 4).

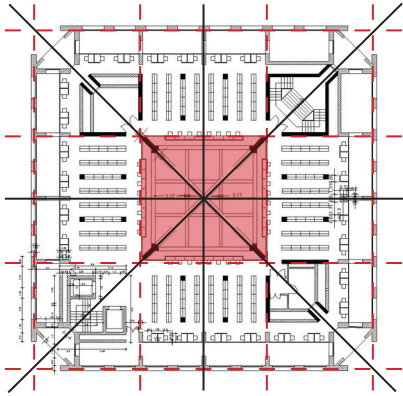


Fig. 5 : Louis KAHN - Plan d'étage - Bibliothèque Exeter - 1965-1972

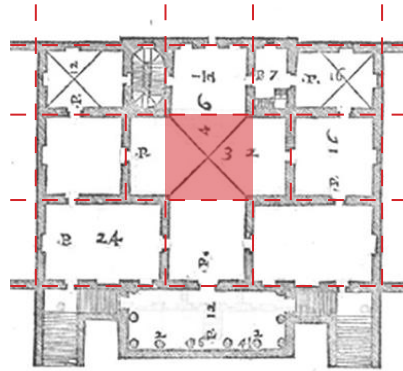


Fig. 6 : Andrea PALLADIO - Plan de la villa Malcontenta - 1560

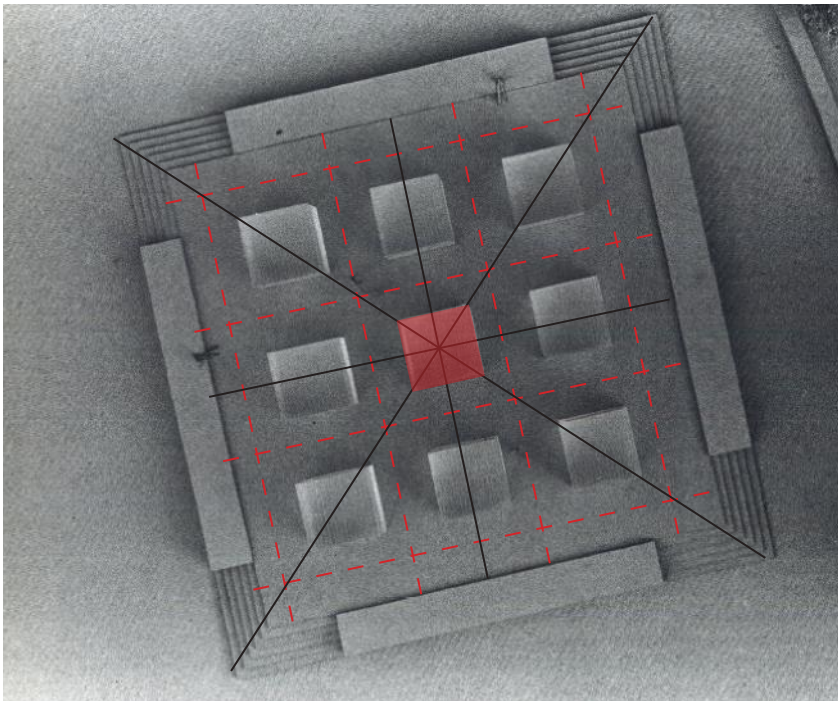


Fig. 7 : Louis KAHN - Maquette du Memorial to the Six Million Jewish Martyrs à New York - projet initial - 1966

Dès lors, le travail de Louis Kahn, me semble-t-il, peut faire écho à la peinture de K. Malevitch. En effet, dans son projet pour le Memorial to the Six Million Jewish Martyrs (Non réalisé), en 1968, Louis Kahn travaille, comme dans nombreux de ses travaux le carré à 9 cases. Partition très palladienne, la division en 9 du carré crée une centralité dans le projet. Comme dans la bibliothèque d'Exeter (Fig. 5), le mémorial a 4 cotés similaires et les angles disposent d'un traitement singulier. Ouverts, ils permettent l'accès au lieu de mémoire. Dès lors, par la mise en place de cette symétrie bilatérale, apparaît la forme de la croix, qui nous renvoie une fois de plus à A. Palladio (Fig. 6) et à K. Malevitch. On retrouve cette partition dans plusieurs projets de l'architecte, comme dans les Bains de Trenton par exemple. Ainsi, on comprend que L. Kahn, comme P. Eisenman font écho au suprématisme, car leur architecture est dénuée de symbolisme direct. Ils y travaillent la forme élémentaire simple afin de transcender l'espace. Cependant, ils se heurteront à la réticence de la société par leur parti-pris. « *Les tortures que nous avons subies, l'assassinat de nos familles n'ont pas été une abstraction disent les survivants, c'était réel*<sup>11</sup> ». Le vœu d'une architecture symbolique et métaphorique est souhaité à l'époque. Alors que Louis Kahn conçoit un mémorial composé de neuf volumes (Fig 7), il lui sera demandé de réduire son projet à six volumes afin de signifier les six millions de juifs décédés, sacrifice qu'il n'acceptera pas. Nous reviendrons par la suite sur ce projet.

---

11. Young James E., Tomiche Anne. Écrire le monument : site, mémoire, critique. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 48e année, N. 3, 1993. p. 729-743

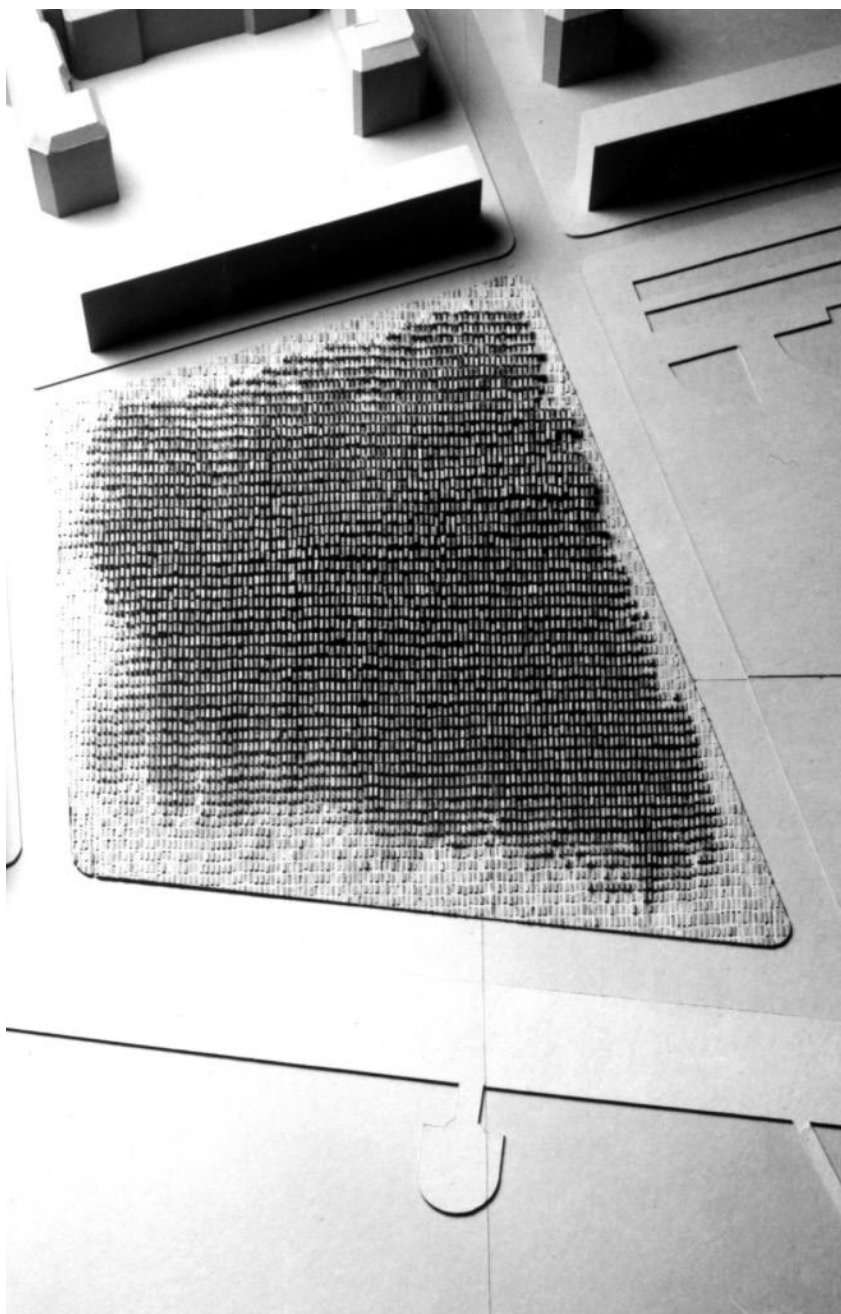


Fig. 8: Peter EISENMAN et Richard SERRA -Maquette du concours du mémorial aux juifs assassinés d'Europe à Berlin- 1997

### 3 / L'ABSTRACTION ET LE CONTEXTE ALLEMAND : LE CONCOURS DU MÉMORIAL AUX JUIFS ASSASSINÉS D'EUROPE

Dans le contexte allemand, la question de l'abstraction prend encore plus de sens. En effet, lors de la guerre froide, la figuration et l'abstraction sont considérées comme deux modes d'art opposés et ennemis. La figuration apparaît comme l'instrumentalisation des arts par la politique alors que l'art abstrait est associé au progrès, à la liberté et à l'universalité. L'abstraction est donc particulièrement rejetée par la République Démocratique d'Allemagne, car fondamentalement opposée aux valeurs du régime autoritaire. Son usage fait alors particulièrement sens dans le cadre de mémoriaux commémoratifs de la déportation.

Si l'on s'intéresse maintenant au concours pour le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, on remarque que Peter Eisenman et Richard Serra se démarquent par la radicalité de leur abstraction, comme nous venons de le voir. Après une première phase de concours sans succès, malgré les propositions de 528 candidats, les projets de la seconde session s'avèrent à nouveau relever de la figuration<sup>12</sup>. À l'inverse des propositions concurrentes (Annexe 2), le projet gagnant (Fig. 8) n'est pas métaphorique ni littéral, le nombre de stèles ne renvoie pas à une référence précise, la forme et les matériaux n'ont pas de connotation absolue. On peut imaginer que Peter Eisenman et Richard Serra, outre leurs pratiques personnelles qui questionnent déjà l'abstraction, sont particulièrement sensibles à la question de la représentation de l'Holocauste en raison de leur culture

12. On trouvera notamment dans les projets une statue à l'effigie de la Matriarche Rachel, un projet en étoile de David brisée, ou encore des panneaux marqués de l'inscription « Warum », signifiant « Pourquoi ».

juive. P. Eisenman travaillera d'ailleurs avec Jacques Derrida, philosophe français juif<sup>13</sup>.

Malgré leur éloignement géographique, dû à leur nationalité américaine, P. Eisenman et R. Serra manifestent une sensibilité quant à la question de la mémoire de l'Holocauste et témoignent d'une connaissance des enjeux complexes liés à la représentation d'un tel drame. On le remarque d'ailleurs dans leur production, comme dans le projet du mémorial pour les victimes juives à Vienne de P. Eisenman (Annexe 3), ou encore dans l'œuvre « The Drowned and the Saved » de R. Serra (Annexe 4). Lors de l'inauguration du mémorial en 2005, il est demandé à Peter Eisenman si son projet est une abstraction. Sa réponse sera la suivante : « *Quelqu'un qui pense que c'est de l'art abstrait devrait faire une promenade dans ces stèles. Il n'y a pas d'abstraction là. Il y a beaucoup de sentiments ... Vous ressentirez ce à quoi cela ressemble d'être perdu dans un espace. Quand vous y marchez ce n'est pas une abstraction*<sup>14</sup> ».

Dès lors, on note une ambivalence autour du terme d'abstraction. Le mémorial n'est pas abstrait car il n'est pas « *purement imaginaire*<sup>15</sup> », et qu'il ne « *traduit [pas] des idées abstraites*<sup>16</sup> ». En revanche, il est abstrait dans le sens où il « *évite la référence directe à un être identifiable du monde réel*

---

13. Dans son ouvrage « De la grammatologie », J. Derrida questionne l'origine du langage, et explique que selon lui, le signifiant précède le signifié. Pour lui, la trace génère le sens, et donc la parole. Dès lors, ces questionnements influenceront considérablement P. Eisenman, qui travaillera beaucoup sur la question de la trace dans son travail, comme témoignage du passé.

14. « Anyone who thinks this is abstract art should take a walk in those piers. There is no abstraction there. There is a lot of feeling ... You will feel what it is like to be lost in space. When you walk in this it is not an abstraction » Traduction personnelle - Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press. p.249

15. Jeuge-Maynard, Isabelle ( Directeur de publication), Larousse [ En ligne ], Paris : 2008. (Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abstraction>

16. Pierrel, Jean-Marie (Directeur de publication), Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [ En ligne ], Nancy : 2013. (Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/abstrait>

*ou imaginaire*<sup>17</sup> ». En somme, il est non-figuratif, n'illustre pas. L'abstraction de P. Eisenman n'est pas une réduction d'une forme à une abstraction. Elle n'est pas considérée comme un art de pureté et de forme, mais comme un art qui s'adresse à la réalité et qui peut donc représenter l'Holocauste de manière réelle mais différente. De ce fait, l'architecture devient non-abstraite dans sa transmission. Le mémorial n'est pas dénué de sens, il matérialise, évoque. Comme on le voit, P. Eisenman dissimule intentionnellement tout référent figuré ou même reconnaissable et signifiant. Ainsi, ce manque d'images tourne notre attention sur les matières, la composition, les sensations ou encore les perceptions. Tous ces éléments génèrent du sens. On y trouve une atmosphère propice à l'introspection, à la méditation, à la concentration et donc au souvenir et à la commémoration. Dès lors, on comprend que l'art abstrait, par sa nature, est complexe. Parce qu'il n'est pas un amoindrissement ni une simplification de la figuration, il sera donc en capacité de communiquer et de commémorer.

Afin de clarifier cette ambiguïté autour du terme d'abstraction, on peut expliquer que le mémorial est indiciel, en se référant à la théorie sémiotique de Charles Peirce dans les années 1870. Il fait référence à l'objet, ici la déportation, non pas par sa similarité ou son analogie, mais parce qu'il est associable à l'objet, notamment dans la mémoire des personnes auxquelles il fait signe<sup>18</sup>. La référence à l'Holocauste n'est ni symbolique ni imagée, mais elle est perceptible. La relation avec la déportation s'opère par la création d'environnements mnémoniques, qui stimulent la pensée et génère une réflexion transcendante. Il n'y a pas de significations faciles. Nous verrons par la suite les procédés mis en œuvre par P. Eisenman afin de favoriser ces associations.

---

17. Ibid.

18. Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.

Le mémorial aspire à la condition de non-art, il est réel, il n'est pas une représentation de la mémoire mais fait partie de cette mémoire. En effet, comme nous le verrons ensuite, il n'a pas de sens ni de vocation mémorielle, sans le visiteur qui le parcourt. En somme, il oblige à une commémoration active, car sans le visiteur il ne fonctionne pas. Un mémorial classique proposerait certainement, par sa figuration, une façon de regarder le passé, un point de vue. Au contraire, le mémorial de P. Eisenman ne prétend pas donner de sens et d'obligation quant à la façon de se souvenir. La réalisation de P. Eisenman peut s'inscrire dans la veine des contre-monuments<sup>19</sup>.

On comprend donc une prise de position des architectes, qui suggèrent de rendre non assimilable et non réductible la déportation par une figuration, afin qu'elle reste une mémoire vive. Ainsi, les mémoriaux ne figurent pas un évènement passé dans un présent mais rendent présent un drame passé. Par cette prise de position, la question même du monument est remise en cause. On comprend que les mémoriaux architecturaux seront des monuments qui n'auront ni valeur d'ancienneté, ni valeur historique, mais une valeur commémorative. « *Dès l'érection du monument, [...] le moment désigné n'appartienne jamais au passé et qu'il demeure toujours présent dans la conscience des générations futures*<sup>20</sup> ». C'est-à-dire que ce qui importe c'est la valeur d'actualité du lieu, et non sa valeur historique en tant que tel.

---

19. Le terme «Contre-monument» est défini par Jochen et Esther Gerz afin de présenter le « Monument contre le fascisme » à Hambourg (Annexe 5). Ces derniers prennent le parti qu'ils ne peuvent pas représenter la Shoah, ni s'adresser à la collectivité, optant plutôt pour un message individuel et personnel.

20. RIEGL, Alois. 2009. Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine. Paris : L'Harmattan. p. 89



## 4 / LE RAPPORT DIALECTIQUE ENTRE ARCHITECTURE ET SCULPTURE

Si en théorie le monument est un « *Ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement*<sup>21</sup> », en pratique, nous avons pris conscience que la tradition commémorative est uniquement liée à la discipline sculpturale. Pour autant, l'étude des mémoriaux de la déportation nous permet de constater qu'une mutation de cette tradition est en train d'opérer. On observe dans à travers ces édifices un dialogue entre les disciplines sculpturales et architecturales.

La sculpture est l'« *Action de tailler une matière dure, de façonner une matière selon des techniques appropriées [...] afin de dégager, dans un but utilitaire ou esthétique, un objet, une figure*<sup>22</sup> ». L'architecture est l'« *Art [...] de la construction*<sup>23</sup> ». Construire signifiant « *Assembler à partir d'un plan les diverses parties d'un ouvrage d'architecture*<sup>24</sup> », on remarque un paradoxe, une opposition. Par définition, la sculpture est associée à un geste d'extraction alors que l'architecture renvoie à un geste d'addition. Par ailleurs, la sculpture pose la question de l'objet alors que l'architecture celle de l'espace. Mais, si l'on regarde les exemples du corpus, ils semblent osciller entre les deux disciplines. Les deux mémoriaux sont bien évidemment

---

21. Pierrel, Jean-Marie (Directeur de publication), Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [ En ligne ], Nancy : 2013. (Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/monument>

22. Ibid. Adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/sculpture>

23. Ibid. Adresse : <http://www.cnrtl.fr/definition/architecture>

24. Jeuge-Maynard, Isabelle ( Directeur de publication), Larousse [ En ligne ], Paris : 2008. (Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/construire>

architecturaux puisqu'ils fabriquent de l'espace, ce sont des lieux à même de recevoir des usages et des usagers. Pourtant, le mémorial de G-H. Pingusson est aussi très sculptural, il témoigne d'un travail sur la matière tel un sculpteur, par un geste de soustraction, révélant l'idée du monolithe évidé. Il ne donne absolument pas l'illusion d'une addition d'éléments construits. Sa matérialité renforce cette idée, elle ne semble pas malléable, elle donne l'impression d'avoir été creusée. Sur le plan constructif, tous les murs et dalles sont massifs et tous les éléments sont porteurs, il n'y a pas de refends secondaires. On crée les espaces en enlevant de la matière, à la façon d'un sculpteur. Ainsi, dans sa partie intérieure, le mémorial dispose d'une spatialité, pour ainsi dire, voisine de celle des caves ou des catacombes.

À l'inverse, le mémorial de P. Eisenman résulte d'une addition, d'une multiplication. C'est la répétition d'un objet, d'une figure qui donne lieu à l'espace, à la nappe. C'est la territorialisation d'un module multiplié, répété, qui génère et fabrique l'espace. Ainsi, on comprend que les projets, dans leur conception, ne se positionnent pas en rupture avec la tradition, mais témoignent d'une mutation de cette dernière. Les architectes et sculpteurs réinterprètent la tradition sculpturale. D'ailleurs la composition des deux équipes est assez révélatrice de cette évolution. En effet, les deux projets sont conçus par des équipes mixtes.

Pour autant, si G-H. Pingusson et R. Veysset sont assez radicaux dans leur pratique et se cantonnent à leur discipline propre, ce n'est pas le cas de Peter Eisenman et Richard Serra. Peter Eisenman est un architecte qui travaille systématiquement dans la manipulation et l'investigation autour de la question de la sculpture des rectangles, des plans et des réseaux. Il structure, déforme, tourne, duplique et dissèque des formes régulières. Il joue avec, les chevauche, les entremêle. D'ailleurs, ses architectures sont

certaines fois assez inhospitalières<sup>25</sup>. P. Eisenman questionne beaucoup le langage, en particulier dans sa collaboration avec Jacques Derrida<sup>26</sup>, ou encore dans son travail sur le bégaiement, en référence à Ghérasim Luca<sup>27</sup>. Dès lors, ces thématiques se retrouvent assez clairement dans son mémorial, et révèlent une pratique oscillant entre architecture et sculpture, fabriquant de l'espace par la multiplication d'un module. On observe aussi cette ambivalence dans l'œuvre de Richard Serra. Ses sculptures, par leurs proportions et leur formes, génèrent une certaine spatialité, impliquent le corps et provoquent le mouvement<sup>28</sup>.

Assez inévitablement, on prend conscience que le travail de l'architecture et de la sculpture simultanément pose des questions d'échelles. Comment concilier la dimension de l'objet et celle de l'édifice ? Ces questions apparaissent dans les deux mémoriaux étudiés. Si en apparence ils répondent au problème de façon totalement opposée, le procédé mis en place s'avère finalement être assez similaire. Les deux mémoriaux opèrent un changement d'échelle progressif : le visiteur se trouve dans un premier temps face à une sculpture, puis il parcourt une architecture. Dans les deux cas, le sol du mémorial est situé sous le niveau de référence de la ville, et le visiteur, en pénétrant le lieu, s'enfonce progressivement. Le mémorial gagnant petit à petit en hauteur, il devient architectural.

---

25. Si l'on regarde les House I à House X, on comprend qu'elles sont traitées telles des folies. L'espace est généré par des mouvements, des croisements, des répétitions, et l'habitant occupe les interstices. La préoccupation de P. Eisenman dans ces maisons est liée au langage de l'architecture bien plus qu'à l'habitabilité et à l'usage des espaces.

26. Lors du concours pour le Parc de La Villette de Paris, P. Eisenman et J. Derrida travailleront ensemble, proposant un "Jardin thématique" à la demande de Bernard Tschumi. Une fois encore P. Eisenman fait bégayer les trames, travaille le langage de l'architecture et ne se préoccupe pas nécessairement des fonctions liées au parc.

27. Peter Eisenman s'inspire notamment beaucoup du livre "Le chant de la carpe" de Ghérasim Luca, dans lequel il travaille le mécanisme et le bégaiement du langage.

28. Par exemple, dans son oeuvre « La matière du temps », installée au musée Guggenheim, à Bilbao, la forme elliptique des sculptures, ainsi que leur oblicité, mettent en mouvement l'espace, rendant le parcours presque vertigineux, influant considérablement sur les perceptions du visiteur.



Fig. 9 : Georges-Henri PINGUSSON -Mémorial des Martyrs de la Déportation - 1962



Fig. 10 : Peter EISENMAN - Mémorial aux juifs assassinés d'Europe à Berlin- 2005

Dans le cas du projet de Paris, l'entrée au mémorial se fait par un jardin. Face au promeneur se présente une dalle d'un mètre d'épaisseur (Fig. 9). Son regard file par dessus, il voit le paysage et l'horizon. Le contexte urbain alentour donne une échelle sculpturale au mémorial. Le projet se veut discret et sans emphase. À Berlin, le promeneur peut entrer dans le mémorial par tous les cotés. Les stèles en périphérie sont basses, elles varient entre 0,20m et 1m. Le promeneur peut s'y assoir, puis progressivement s'y accouder, s'y appuyer (Fig. 10). Elles ont l'échelle de l'objet. Pour autant, plus il avance dans la promenade, plus le visiteur est dominé par les volumes, plus il perd ses repères et plus la dimension architecturale est évidente.

Ainsi, la combinaison de deux échelles rend le mémorial hybride, mixte. Il se positionne en adéquation avec les enjeux de la commémoration : « *Étant donné la nature singulière du crime, ils cherchaient [les architectes] un nouveau type de mémorial, et voulaient que ce mémorial joue un certain nombre de rôles<sup>29</sup>* ». Par cette citation, on comprend que le mémorial doit être capable d'être polyvalent, d'endosser des rôles variés. Cette ambivalence influence considérablement la réception du message transmis. En effet, tandis qu'il débute dans une position passive, qu'il domine le lieu, le visiteur passe progressivement dans une position active et devient dominé par l'espace. Par ce geste, les architectes incorporent la notion d'espace-temps et font apparaître l'idée d'un parcours mémoriel. Ils placent progressivement le visiteur dans une temporalité distincte, propre à la commémoration. Le rapport dialectique entre les deux disciplines permet une transition séquencée entre l'espace de la ville et celui de la mémoire, et positionne progressivement le promeneur dans une posture adéquate au souvenir.

---

29. « Given the singular nature of the crime, they were looking for a new type of memorial, and wanted that memorial to perform a number of roles » - Traduction personnelle - Foundation for the memorial to the Murdered Jews of Europe. 2005. Materials on the memorial to the murdered Jews of Europe. Berlin: Nicolai. p.9

Ainsi, on comprend que la spatialisation du mémorial lui permet de jouer un rôle concret dans le présent, et de ne pas seulement illustrer un évènement passé, en rendant le visiteur acteur de la commémoration. Ces architectures commémoratives sont un moyen de façonner une mémoire passée afin de la rendre présente, mettent en intrigue le temps et la mémoire. Elles sont alors en capacité non seulement d'émouvoir, mais aussi de transmettre un message charnel, corporel, qui s'ancre dans la mémoire à long terme du visiteur. Le mémorial devient interactif et fonctionne dans un dialogue avec le promeneur, il est tributaire de ce dernier pour produire une mémoire. Juani Pallasmaa, dans « *Le regard des sens* » explique d'ailleurs que l'oeuvre architecturale ne s'apprécie pas comme « *une série d'images rétinienne isolées, mais dans son essence matérielle, corporelle et spirituelle*<sup>30</sup> ». Le corps devient le lieu de la perception, et transforme « *les formes rétinienne en expériences spatiales et corporelles*<sup>31</sup> ». Alors que la sculpture ne fait appel qu'à la « *vision ciblée*<sup>32</sup> », nous en sommes simplement spectateurs. À l'inverse, la vision périphérique liée au parcours est inconsciente et nous intègre à l'espace.

---

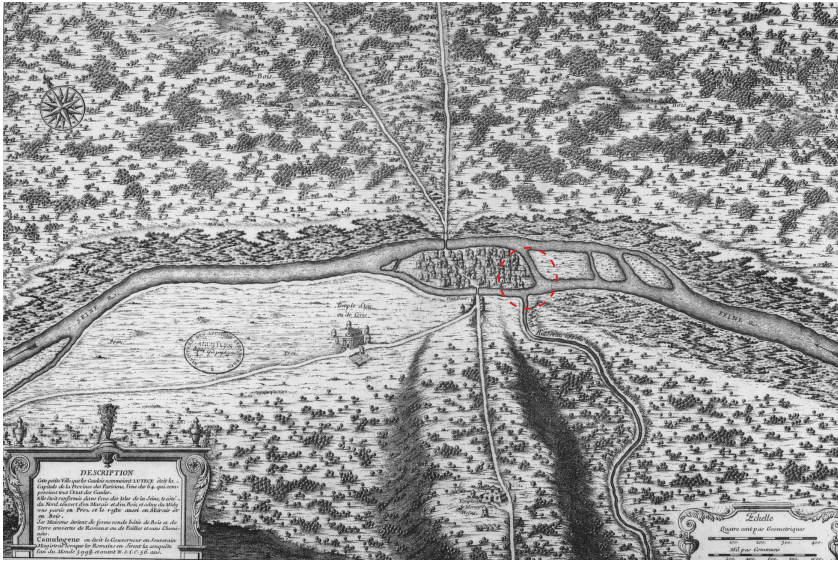
30. Pallasmaa, Juhani. 2010. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Linteau. p.12

31. Ibid. p.14

32. Ibid. p.14







Fig/ 11 : Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville - Reconstitution du plan de Lutèce au IIIème siècle - 1705



Fig. 12 : Plan de Paris actuel - 2018



## II / MATÉRIALISER LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT : UNE INTÉGRATION URBAINE DU MÉMORIAL

Les mémoriaux étudiés découlent donc d'un rapport dialectique entre architecture et sculpture. Cependant, s'ils disposent d'une esthétique hybride, leurs échelles globales se détachent considérablement de celle de la sculpture et s'inscrivent totalement dans celle de l'architecture. Alors que l'importance qu'ils avaient préalablement était minime, celle d'un objet au centre d'une place, l'espace et l'ampleur que prennent les mémoriaux architecturaux étudiés conduisent à se poser la question de leur statut dans la ville. Ils sont désormais résolument urbains et contribuent à fabriquer cette dernière.

### 1 / LE SYMBOLE D'UNE COMMÉMORATION NATIONALE

La comparaison des mémoriaux de G-H. Pingusson et de P. Eisenman semble, sur le plan urbain, particulièrement intéressante, puisque les deux mémoriaux prennent place au cœur des deux villes, dans les centres historiques. Dès lors, on peut imaginer que les parcelles sur lesquelles ils se situent sont emplies d'histoire et que le choix de tels emplacements est absolument symbolique et primordial dans la compréhension de ces lieux de mémoire. Il semble donc judicieux de se poser la question du passé de ces lieux afin de comprendre leur impact sur les mémoriaux et réciproquement.

Si l'on regarde dans un premier temps le Mémorial des Martyrs de la Déportation de Paris, il est érigé au chevet de la cathédrale Notre-Dame, sur



Fig. 13 : Pointe amont de l'île de la Cité, 1595

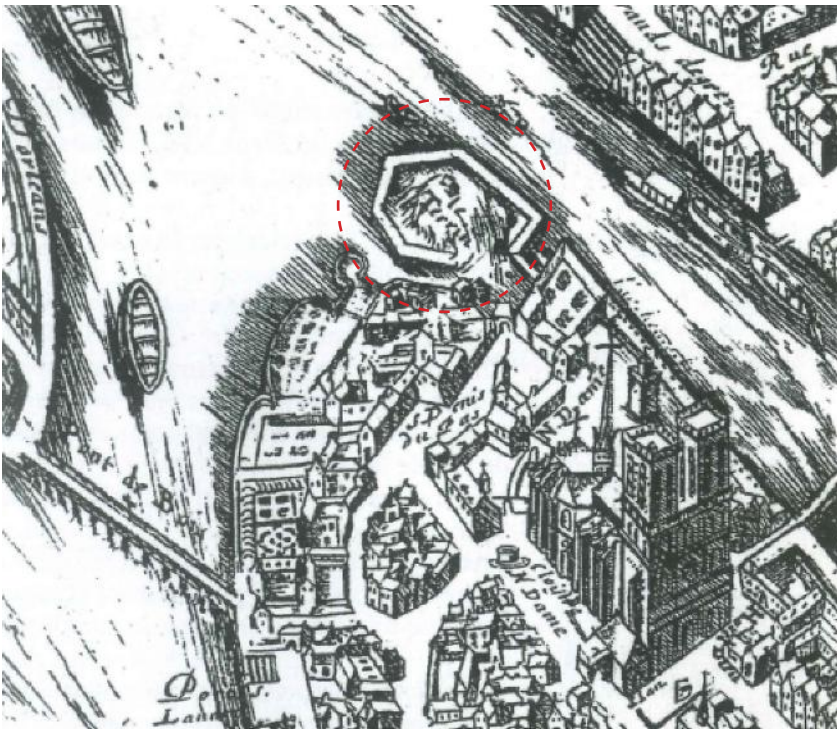


Fig. 14 : Pointe amont de l'île de la Cité - XVII ème siècle

la pointe Sud-Est de l'île de la Cité, au milieu de la Seine, colonne vertébrale de Paris. La parcelle est située au cœur même de la cité antique, sur le lieu de la naissance de la ville, et donc par extrapolation, celui de la naissance de la France (Fig. 11 et 12). Ainsi, le choix de ce site est donc porteur d'un message fort, celui d'une commémoration à l'échelle d'un pays entier, au nom des Français.

Incrusté dans le sol, le mémorial vient dessiner la pointe de l'île de la Cité, telle la proue d'un bateau. Alors que l'île est saturée de constructions, la parcelle du mémorial apparaît comme un véritable non-lieu, puisqu'elle ne sera construite qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle (Fig. 13 et 14). L'emplacement sera dépourvu d'affectation pendant des années et même Napoléon III n'y touchera pas, alors qu'il a modifié presque l'ensemble de l'île. Ce n'est qu'en 1861 qu'elle recevra pour la première fois une fonction, celle de morgue. On note qu'il s'agit d'une parcelle dont l'unique fonction passée est liée à la question funéraire. La morgue ne sera pas longtemps en activité, ayant un usage considéré comme trop indigne pour prendre place au chevet de Notre-Dame. Par ailleurs, si l'on regarde la Figure 10, on remarque que l'esthétique du mémorial tel un socle massif pourrait faire écho au vocabulaire formel de l'ancienne morgue. G-H. Pingusson témoigne d'une compréhension parfaite du site et de son histoire, qui imprègnent considérablement le mémorial.

Si la ville ordonnance de façon évidente le mémorial de G-H. Pingusson, le mémorial de Peter Eisenman est bien différent, et ne semble pas être autant assujetti à l'environnement urbain. Pour autant, si la parcelle du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe est certainement moins contraignante que celle du Mémorial des Martyrs de la Déportation, le projet n'en est pas moins résolument urbain.

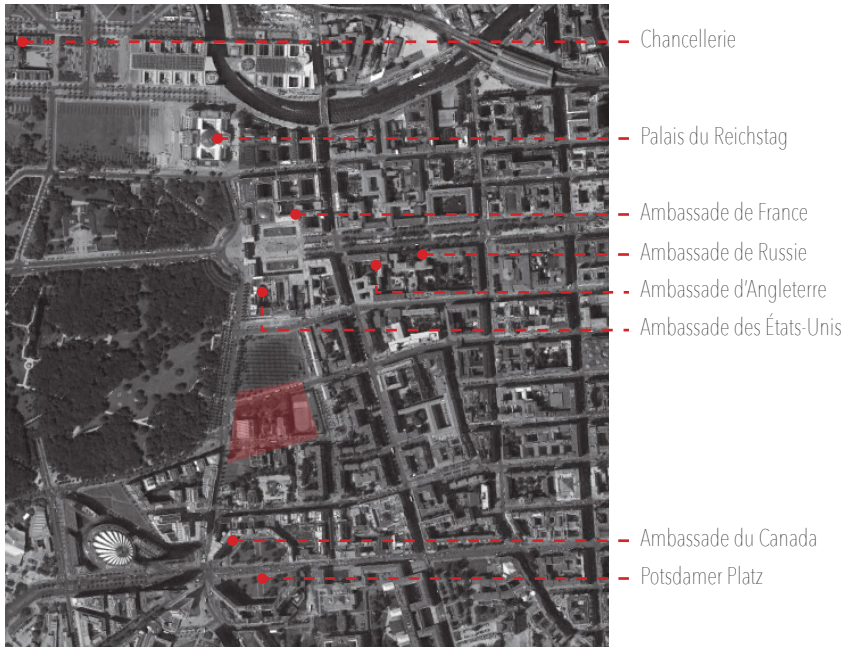


Fig. 15 : Plan actuel de Berlin - Quartier des ambassades - 2018



Fig. 16 : Mur de Berlin autour de la porte de Brandebourg - Juillet 1973

Situé au cœur de Berlin, le mémorial est entouré d'édifices majeurs de la ville. Entre le Palais du Reichstag, la porte de Brandebourg, la Potsdamer Platz, et le quartier des ambassades, le mémorial s'inscrit dans un lieu très symbolique et marqué de l'empreinte du nouveau Berlin (Fig. 15). En effet, jusqu'en 1989, Berlin est divisé en deux, et la porte de Brandebourg marque l'ancienne limite entre l'Ouest et l'Est. Le mémorial s'insère donc en bordure de l'ancien mur de Berlin (Fig. 16) et engage inévitablement une réflexion autour de l'articulation entre « lieux de pouvoir », « lieux de mémoire » et « lieux d'évènements ».

*« Élever un monument aux martyrs juifs sur les ruines de ce centre du pouvoir nazi, c'est exhausser les victimes au-dessus de leurs bourreaux, les massacrés au-dessus de leurs meurtriers<sup>33</sup> ».* En effet, le mémorial n'est pas seulement au cœur des pouvoirs actuels mais aussi des pouvoirs anciens. Il se situe à l'endroit même où se trouvait le bunker d'Hitler, haut lieu de l'autorité nazie. Dès lors, non seulement le mémorial est empli de la mémoire du nazisme thématiquement, mais aussi géographiquement. Le mémorial endosse donc presque un rôle conjuratoire en s'installant sur les lieux même de l'émanation du nazisme. Le choix d'un tel lieu est donc hautement symbolique, il renvoie un message de commémoration de la part d'un pays uni. En effet, la transition de la république de Bonn à la république de Berlin place l'Allemagne dans une prise de conscience de sa responsabilité quant à l'histoire, et la nation est plus que jamais sensible aux enjeux de la commémoration, à l'échelle nationale, telle un unique pays réuni.

Par conséquent, on comprend que dans les deux mémoriaux étudiés, le choix du site est primordial. Il témoigne d'une responsabilité et d'une

---

33. Léa Rosh, journaliste de télévision allemande

commémoration nationale. Pour autant, alors que le mémorial de G-H. Pingusson est situé en dehors des lieux du drame, l'édifice de P. Eisenman croise des enjeux mémoriels et historiographiques, en prenant place sur un territoire chargé de sens, en raison des évènements qui s'y sont passés. James E. Young expliquera d'ailleurs, en parlant du mémorial de P. Eisenman, qu'aucune autre nation jusque-là n'a tenté de construire un monument de cette ampleur sur les lieux même de la mémoire, sur les lieux des crimes.<sup>34</sup>

D'autre part, Peter Eisenman élabore un travail topographique très important qui figure comme l'essence même du mémorial. Il semble judicieux de se poser la question de la raison de cette nouveau relief. Pourquoi ne pas utiliser le sol nu et originel de Berlin ? Alors que P. Eisenman travaille régulièrement la question de la trace dans ses projets à travers le concept du palimpseste<sup>35</sup>, il ne rend absolument pas compte de l'ancien contexte dans ce projet-ci. Symboliquement, on peut imaginer que Peter Eisenman ne souhaite pas ancrer son mémorial sur des fondations anciennement nazies, et sans pour autant faire table rase du passé, il enracine son édifice sur de nouvelles bases.

Par ailleurs, la parcelle du mémorial était un « no man's land » dans Berlin depuis la Seconde Guerre mondiale. Certainement en raison du poids trop fort de son histoire, rien n'a jamais été construit sur ces lieux. Le parallèle

---

34. Foundation for the memorial to the Murdered Jews of Europe. 2005. Materials on the memorial to the murdered Jews of Europe. Berlin: Nicolai.

35. Le palimpseste est une oeuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures. En effet, P. Eisenman travaille beaucoup la question de la trace dans ses projets. Par ce travail, il juxtapose le présent et le passé, utilisant les vides comme témoins de l'absence. Par exemple, dans son projet de logements sociaux à Berlin, la géométrie de l'édifice relève à la fois d'un alignement sur la rue actuelle et à la fois de la positionnement du mur de Berlin qui traversaient l'îlot. Dès lors, on comprend que P. Eisenman témoigne et fait coexister plusieurs réalités dans ses projets. Dans son esquisse de mémorial à Vienne pour les victimes juives, il questionne aussi la trace référente en formalisant l'édifice selon les traces de cartes historiques des ghettos viennois.

avec le mémorial de Paris semble une fois de plus assez frappant. Les deux projets sont réalisés sur des lieux aux enjeux complexes, sur lesquels personne n'a jamais réussi, ou même essayé de construire auparavant.



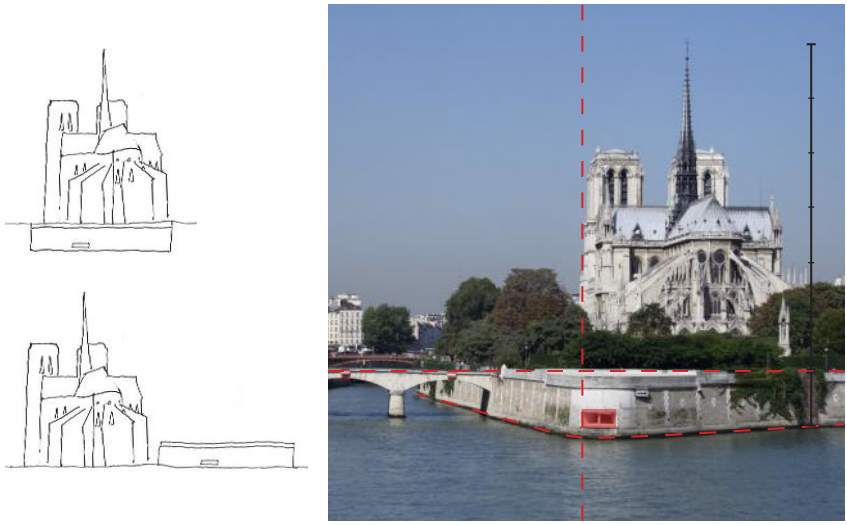


Fig. 17 : Le mémorial comme socle pour Notre-Dame

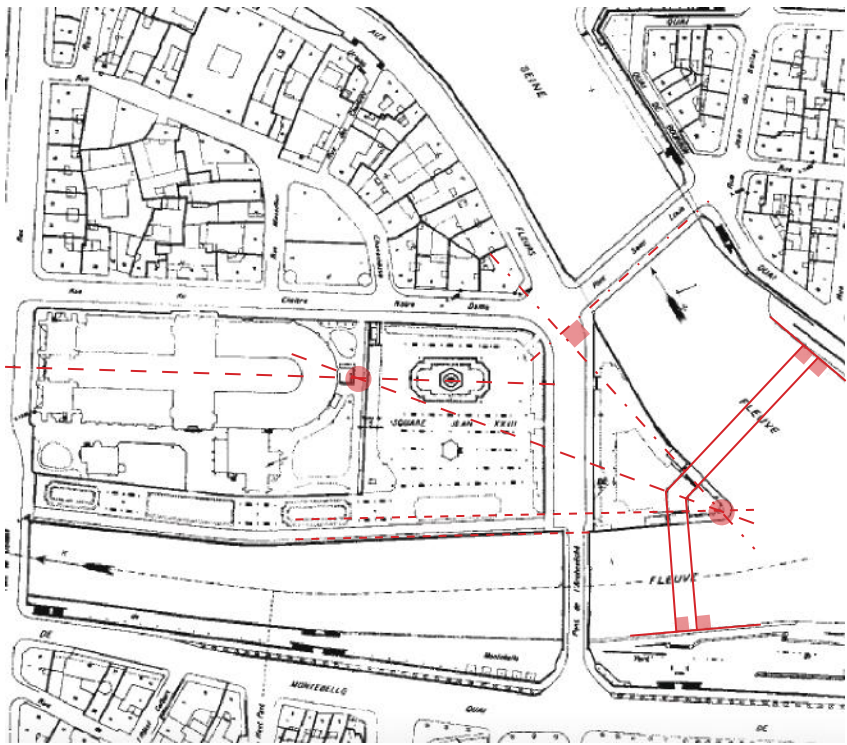


Fig. 18 : Plan des axes ordonnateurs du mémorial



## 2 / UN SOCLE POUR NOTRE-DAME DE PARIS

On note dans le projet de G-H. Pingusson, une compréhension totale du site de la part de l'architecte. En dissimulant presque son mémorial, il fait preuve d'une éthique de la disparition, inscrivant l'édifice dans le site tel un piédestal pour la cathédrale (Fig. 17). On remarque alors une ambivalence. L'édifice commémoratif s'efface à la fois, face à l'imposant monument, mais gagne en puissance, par sa radicalité. Étant donnée la petite échelle du mémorial, G-H. Pingusson témoigne d'une posture tout à fait judicieuse, celle de penser l'édifice comme un socle pour la cathédrale. Le mémorial gagne en prestance et joue un rôle important dans le paysage urbain. S'il était sorti de terre, le mémorial n'aurait pas pu exister face à la présence écrasante de Notre-Dame, et serait venu parasiter la vue du monument. Le mémorial se fait discret, presque muet, ne prônant ni monumentalité, ni démesure, et témoignant d'une modestie quant au geste mémoriel. Il forme la proue de l'île et ne s'élève pas, soulignant au contraire l'horizontalité, et s'accordant harmonieusement avec les lignes caractéristiques du site. Le mémorial prolonge les berges de l'île et est presque indécélable, seule une petite fenêtre au bord de l'eau suggère l'existence d'un espace dissimulé derrière le mur.

Pour autant, malgré cette imperméabilité perçue, le mémorial n'est pas totalement hermétique à l'extérieur. Sa composition intrinsèque est même totalement dictée par les axes majeurs du site. (Fig. 18). Si l'on regarde l'organisation du plan, les espaces sont disposés autour de la bissectrice de l'angle de la pointe de l'île de la Cité, axe qui conduit directement à la pointe

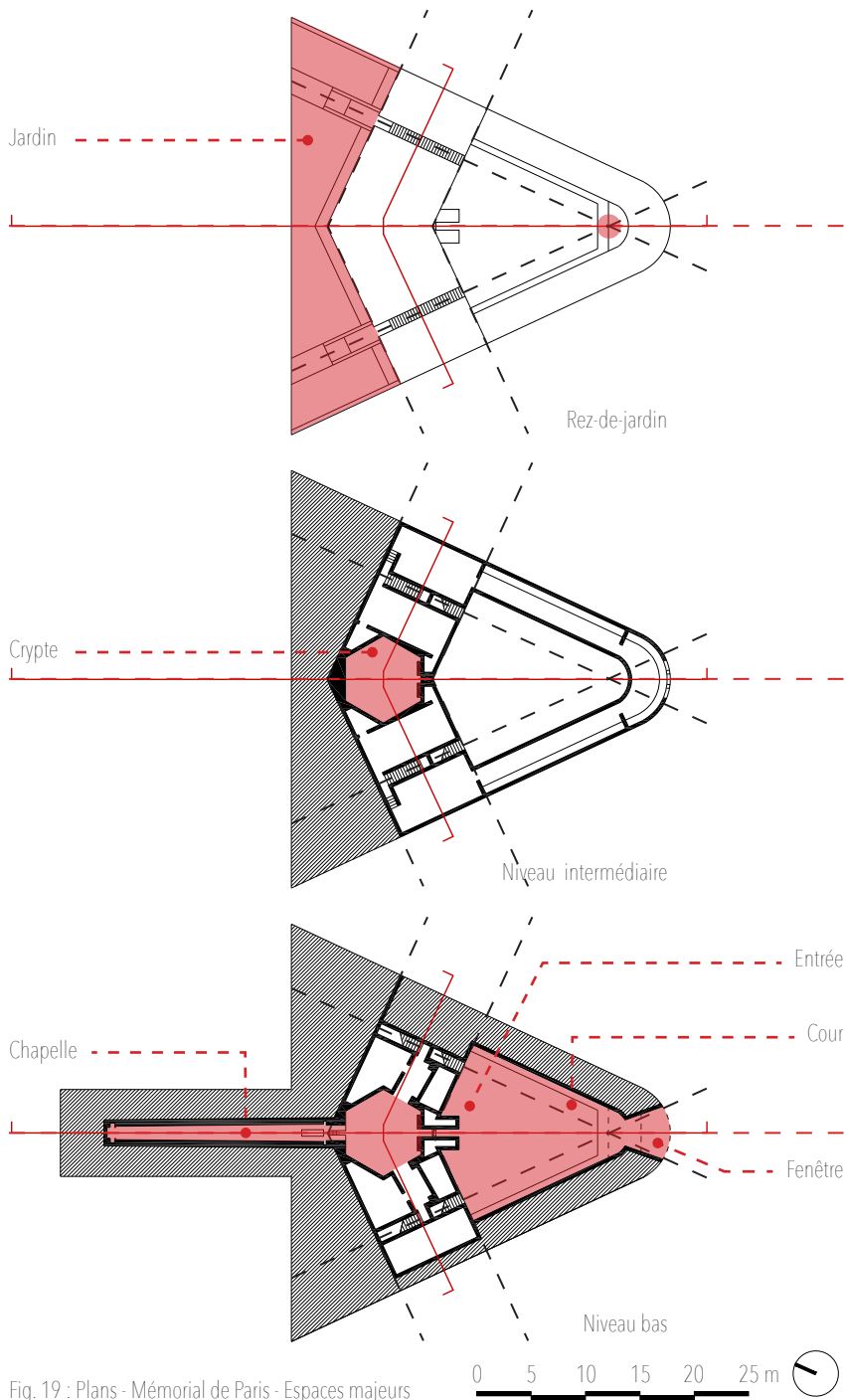


Fig. 19 : Plans - Mémorial de Paris - Espaces majeurs

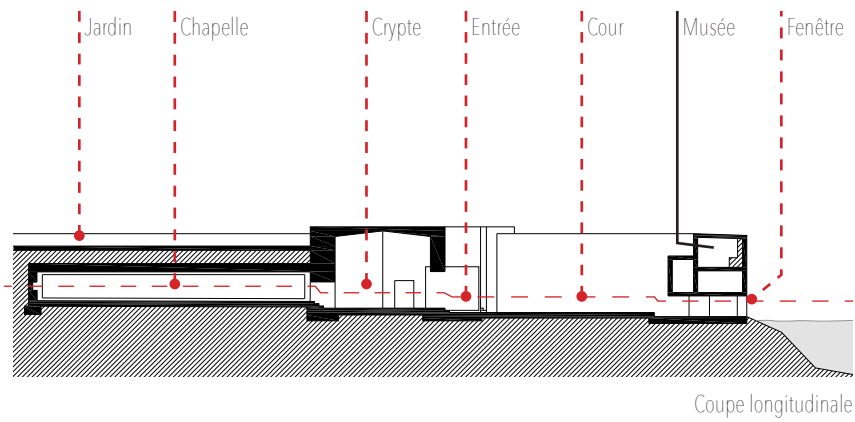
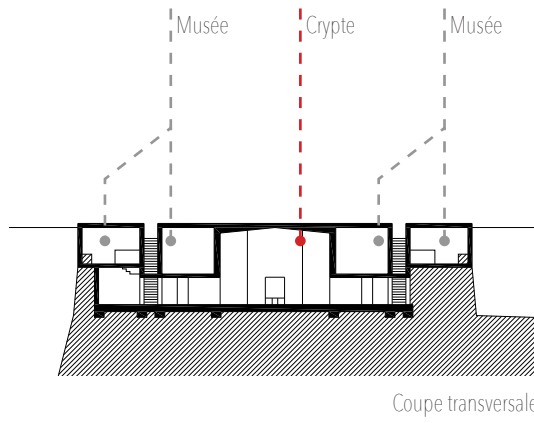


Fig. 20 : Coupes - Mémorial de Paris - Espaces majeurs



de Notre-Dame. Un lien fort s'établit entre le mémorial et la cathédrale. Les escaliers du mémorial sont aussi disposés selon deux axes, qui sont, pour l'un parallèle à la Seine, pour l'autre perpendiculaire au pont Saint-Louis. Les trois axes se rejoignent en un point, qui deviendra essentiel dans la construction du parcours initiatique, comme nous le verrons par la suite. Par ailleurs, l'axe central est orientée par rapport au soleil. La crypte, premier espace intérieur, s'ouvre donc sur le soleil levant, à l'est. La mise en place d'un tel scénario nous renvoie fortement au temple d'Abou Simbel, en Égypte. Conçu autour de l'axe du soleil, le temple laisse entrer les rayons, uniquement deux fois par an, par la modeste porte (proportionnellement au temple). Le sanctuaire et la statue de Ramsès II s'illuminent et le lieu dispose alors d'une sacralité incomparable. On peut imaginer que le schéma de G-H. Pingusson renvoie à celui de ce temple, et qu'à un moment précis et éphémère de la journée, la crypte est illuminée par un rayon de soleil, traversant la masse et offrant au lieu une dimension éminemment sacrée.

Les espaces majeurs se situent tous sur cet axe (fosse, crypte, chapelle ardente) (Fig. 19 et 20). Les espaces mineurs quant à eux sont disposés de part et d'autre de l'axe, de façon symétrique. La séquence des espaces majeurs dispose d'une sacralité tandis que le labyrinthe des espaces mineurs renvoie à un parcours pédagogique et muséal. Mircea Eliade dans son ouvrage « *Le sacré et le profane* » explique que l'« *orientation rituelle [est nécessaire] pour la construction d'un monde sacré*<sup>36</sup> ». Le choix de positionner les espaces principaux selon un axe, qui de surcroît conduit à Notre-Dame, confère inévitablement une dimension sacrée et liturgique à ces lieux. L'organisation hiérarchique du mémorial témoigne des deux vocations du lieu. En effet les espaces principaux rendent le parcours sensible et traduisent la disparition des déportés par l'architecture, sans illustration.

---

36. Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. [Paris]: Gallimard. p.26

Ils invitent au recueillement. Les espaces mineurs sont principalement des salles pédagogiques qui documentent le visiteur de façon plus concrète. Une fois dans une posture de recueillement adéquate, le visiteur est à même de recevoir, comprendre et surtout de se souvenir des documents présentés dans la partie muséale. Il semble alors que G-H. Pingusson ne considère absolument pas la partie pédagogique au même titre que le parcours architectural mémoriel. Elle apparaît comme secondaire. D'ailleurs, les salles supérieures liées à la fonction muséale ne seront inaugurées qu'en avril 1975, soit 13 ans après l'inauguration du mémorial en 1962 par le Général de Gaulle.

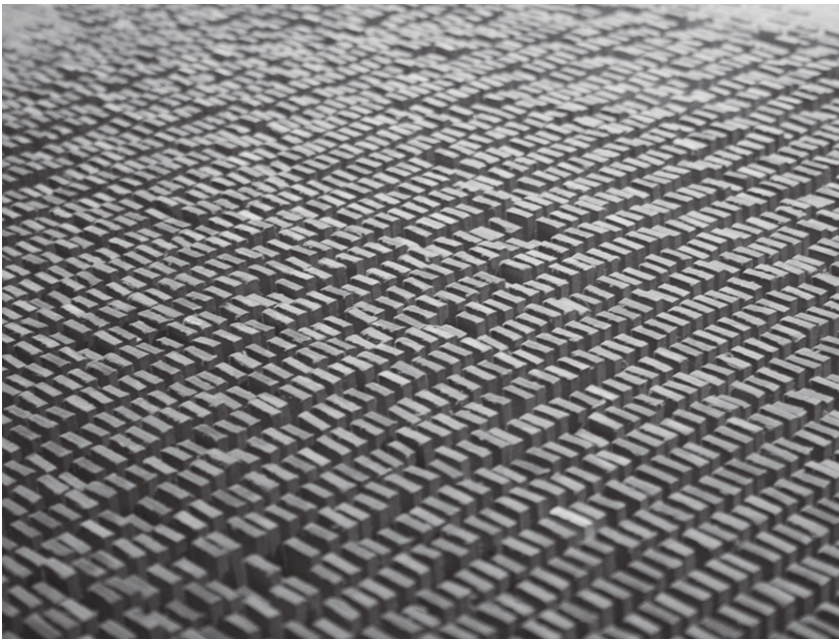
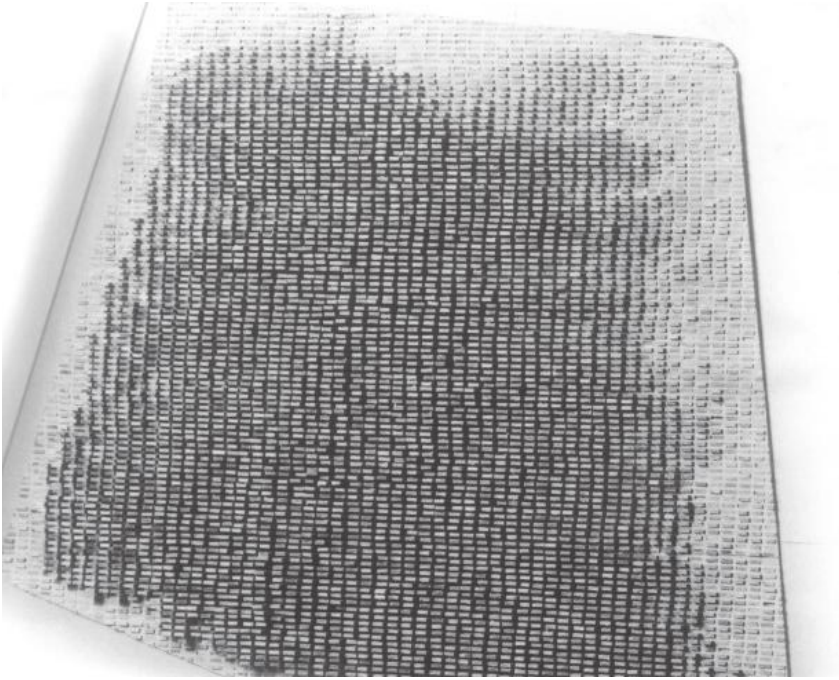


Fig. 21 : Maquette du projet de concours - Richard Serra et Peter Eisenman - 1998

### 3 / TERRITORIALISER LA STÈLE : SUTURER UNE CICATRICE URBAINE

Si l'étude de l'évolution des concours nous a permis de comprendre la complexité de telles réalisations, elle permet aussi de voir la progression des projets. Peter Eisenman et Richard Serra remportent le concours lors de la seconde phase, en 1998, en proposant une immense sculpture ouverte, composée initialement de 550 000 blocs de béton répartis sur la parcelle de 20 000 m<sup>2</sup>. Progressivement le nombre de modules réduira considérablement, leur taille augmentera, et la sculpture ouverte gagnera en spatialité. Malgré la réduction à 2711 stèles, 54 passages Nord-Sud et 87 passages Est-Ouest, le projet maintiendra une ampleur et une spatialité incroyables, qui justifieront l'usage du terme de « *Champ de stèles* » du début à la fin du projet.

Dans les premières esquisses de P. Eisenman et Richard Serra, toute la parcelle est utilisée et elle est remplie de stèles. Ces dernières viennent jusqu'à la limite du terrain, qui par sa densité excessive et brutale, n'appartient pas vraiment à l'espace urbain (Fig. 21). Au cours des modifications du projet<sup>37</sup>, on note l'apparition de rangées d'arbres périphériques et d'une mise en retrait des stèles par rapport à la limite de la parcelle. Le monument s'inscrit avec plus de courtoisie et de complaisance dans la forme irrégulière du terrain. Par l'usage d'un vocabulaire propre à la ville, le mémorial gagne en urbanité et dialogue progressivement avec son environnement. L'allée plantée à l'Est

37. En effet, Peter Eisenman produira des variations nombreuses du projet, allant de Eisenman I à Eisenman IV. Ces nombreuses modifications conduisant à l'éloignement du projet initial seront d'ailleurs à l'origine de l'abandon de Richard Serra.





Fig. 22 : Maquette du projet construit - Peter Eisenman - 2005



vient répondre au parc de Tiergarten, et l'ajout d'un trottoir intègre le projet à la promenade urbaine (Fig. 22). L'entrée au mémorial devient progressive, il n'apparaît plus comme une sculpture gigantesque et hermétique à la ville. Alors que le projet disposait presque d'un caractère insulaire, il devient plus poreux, et instaure un dialogue avec l'environnement.

En créant ces traversées, en tramant l'espace, l'architecte manifeste une intention de retisser des parcours là où, pendant des années, il n'y avait plus rien. Si l'on regarde les dessins, d'Eisenman, on peut même supposer qu'il vient comme suturer une cicatrice de la ville (Fig. 23).

Ainsi, le mémorial de P. Eisenman prend part au parcours du citoyen. Il est possible de s'y promener, ou juste de le contourner, de faire quelques pas dedans et de le quitter aussitôt. Les blocs de béton naissent progressivement, sortant du sol presque par hasard sur notre chemin, à peine à la hauteur des chevilles, puis progressivement à celle des genoux. On comprend doucement en s'approchant qu'il peut se passer quelque chose à l'intérieur. Le monument s'ouvre sur l'ensemble de ses côtés, il n'y a pas d'entrée ni de sortie et le parcours n'y est pas prédéfini. Il n'y a ni un point de départ ni un point d'arrivée déterminé. L'accès s'y fait à toute heure. Il n'est pas conçu autour d'une centralité, ni même d'une symétrie ou d'une hiérarchie. Aucun élément ne vient rompre la nappe et créer une polarité. Il n'y a pas d'évènement vertical. Il semble que le positionnement de G-H. Pingusson est opposé à celui de P. Eisenman puisque le mémorial répond à des contraintes dictées par le contexte et est totalement orienté et hiérarchisé. Il reste résolument urbain dans sa capacité à servir la ville.

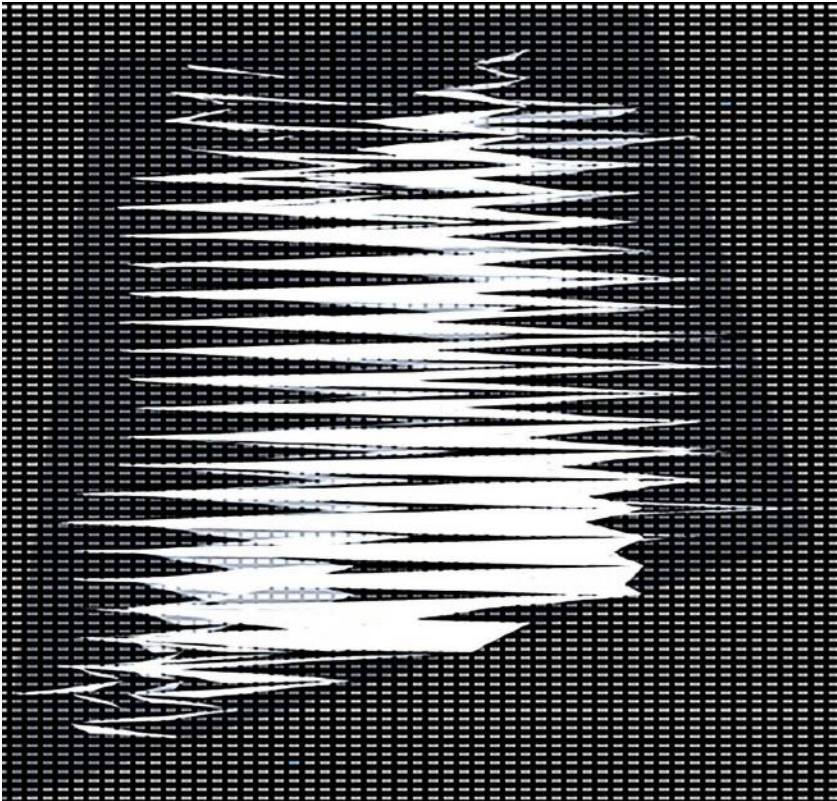


Fig. 23 : Dessin de concept de Peter Eisenman

#### 4 / UNE ESTHÉTIQUE DE L'ENFOUISSEMENT

Si l'on regarde le mémorial de Paris depuis la Seine, on comprend instantanément l'intelligence de la position urbaine de son édifice. Afin de commémorer un drame indicible, l'architecte construit un espace du silence, quasi invisible, qui appartient à une composition d'ensemble autour de la cathédrale. Cependant, si cette posture discrète sert totalement la ville, elle ne dessert pas pour autant le mémorial en tant que tel, bien au contraire. En s'enterrant, le monument vient s'isoler de l'agitation parisienne et générer une atmosphère tout à fait singulière comme nous le verrons par la suite. Le mémorial adopte donc une posture ambivalente, presque paradoxale. Alors qu'il est extrêmement silencieux et semble totalement imperméable à la ville, il entretient pourtant un dialogue avec l'environnement. C'est notamment le travail de sa volumétrie qui permet une telle duplicité. Il dispose d'un «endroit» et d'un «envers». C'est par le travail d'excavation de la masse que le mémorial peut à la fois se révéler comme un plein construit, composant de la ville, et un vide, espace du souvenir, mis à distance de l'extérieur par une enceinte massive. Cette dernière est à la fois une frontière et un lieu partagé par les deux univers.

Si l'on observe le mémorial à l'échelle du piéton, on note que sa perception diffère de celle de l'échelle urbaine. Si la vision du mémorial depuis la Seine est tout à fait discrète, elle l'est aussi depuis la rue. Cependant, alors que nous venons de voir que le mémorial se présente comme un élément appartenant à une composition et une perspective urbaine, depuis la rue adjacente, l'édifice est ramené à une échelle bien moindre. Une fois

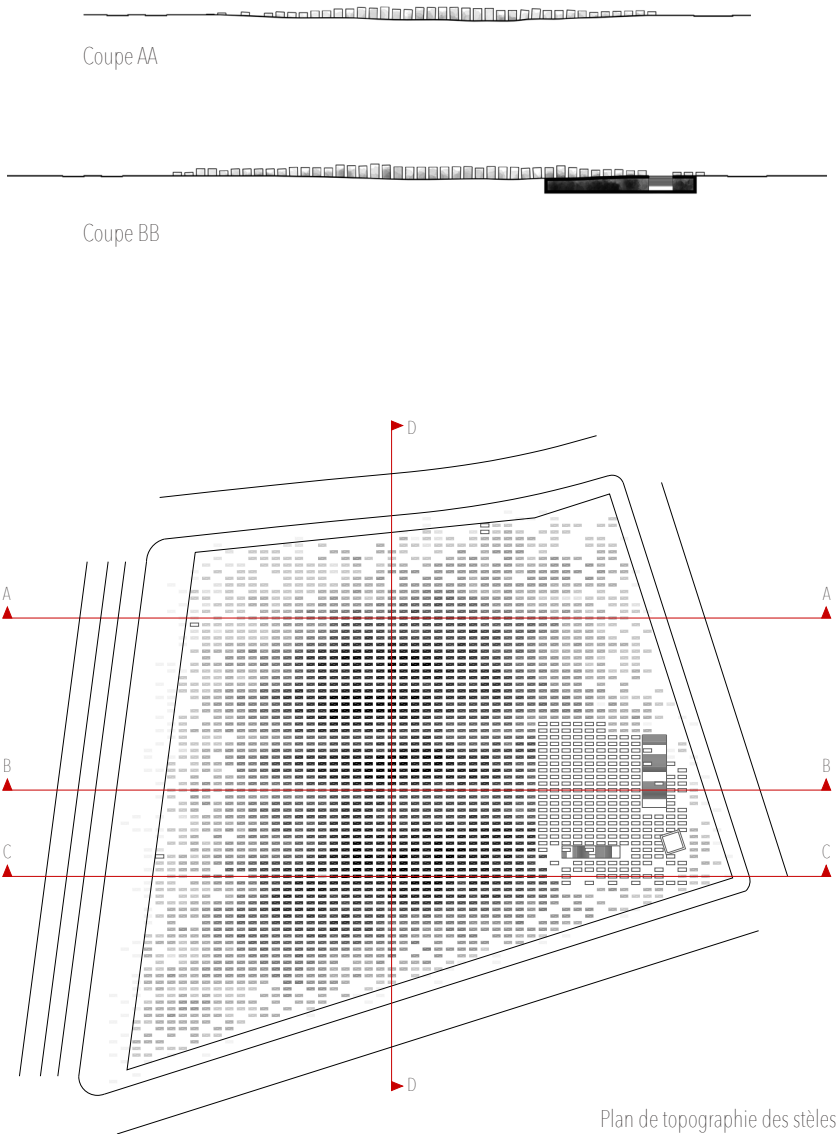


Fig. 24: Plans et coupes du mémorial de Berlin

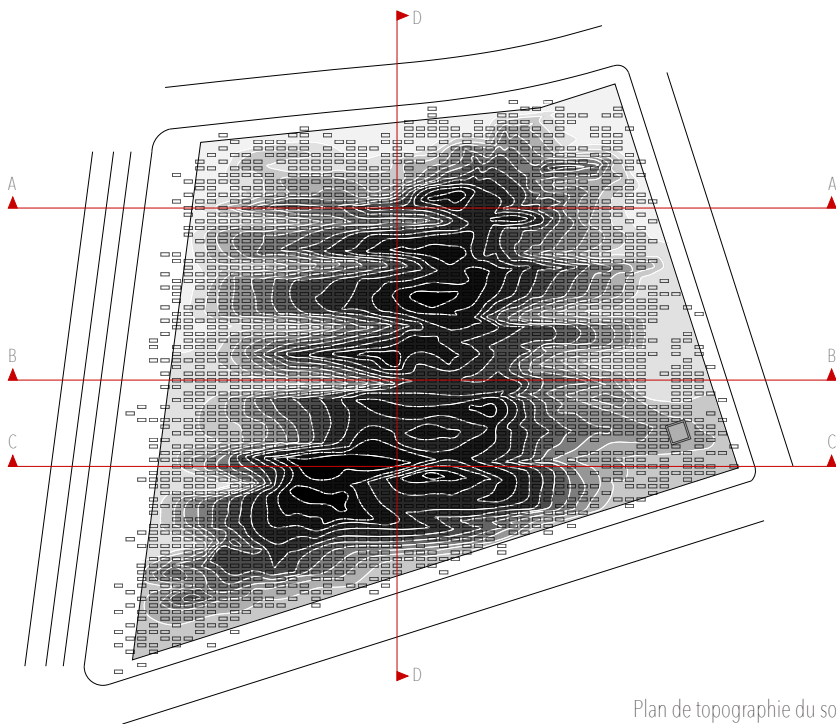
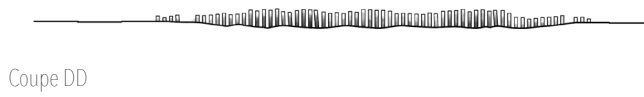




Fig. 25 : Photographie du mémorial de Berlin

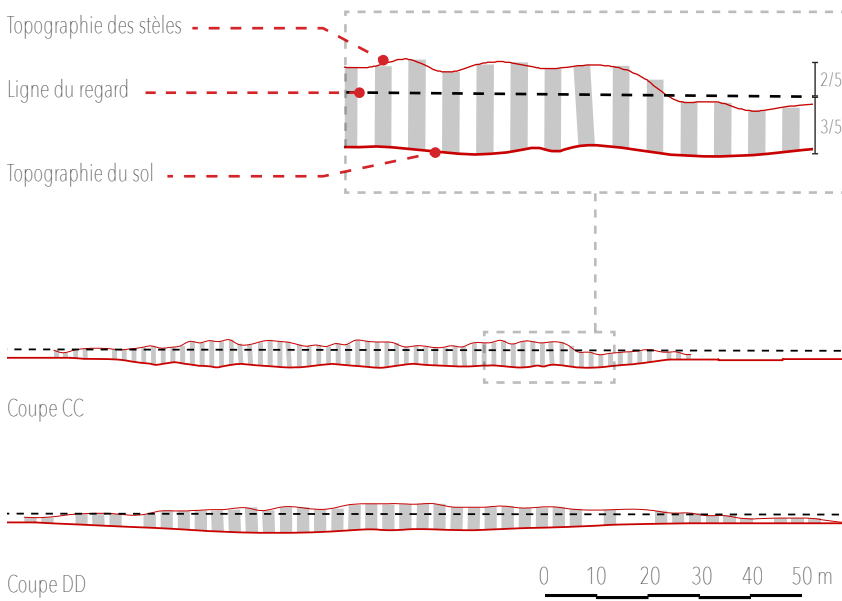


Fig. 26 : Photographie du mémorial de Berlin

encore, on peut voir le dialogue entre architecture et sculpture. Alors que le mémorial apparaît comme architectural, il semble sculptural dans l'autre. Comme nous l'avons vu, dans le second cas, il est extrêmement horizontal et prend place dans la composition d'un modeste square, apparaissant dans ce jardin comme une dalle épaisse. Pour autant, il continue d'entretenir un rapport fort à la ville. Il souligne par sa massivité, ses formes saillantes et son horizontalité, les immeubles des rives voisines, qui apparaissent en fond, formant à nouveau un socle. Il reste silencieux et ne dévoile absolument pas son intérieur.

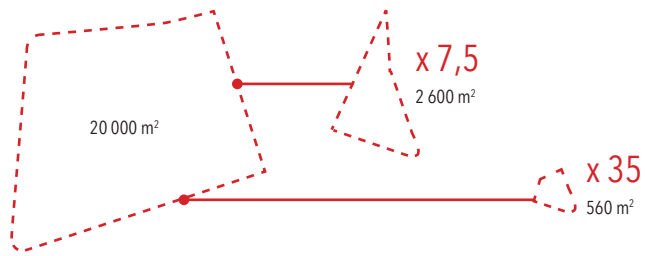
Deux failles qui scindent la surface du mémorial en trois. Elles nous incitent à le pénétrer. La lecture et la compréhension de l'espace sont progressives et séquencées. Si de loin on suppose la présence d'un espace par l'existence de la fenêtre, comme nous l'avons vu précédemment, ce n'est que depuis le square que la destination du lieu se précise. Par la présence de cette dalle ayant presque l'allure d'une pierre tombale, on peut comprendre l'évocation de l'univers funéraire.

Alors que le mémorial de Paris est entièrement assujéti à un axe de symétrie, P. Eisenman conçoit une grille qui n'est pas dictée par le contexte. D'ailleurs, si cette dernière est particulièrement rigide et rationnelle en plan (Fig. 24), elle est paradoxalement peu perceptible en volume (Fig. 25). Perturbée par le travail d'une double topographie, du sol et des stèles, la grille n'est plus lisible à hauteur du piéton. Ce travail de double nappe rend aussi quasiment invisible la spatialité intérieure du mémorial depuis l'extérieur, car au fur et à mesure que montent les stèles, le sol descend. Ainsi, la hauteur maximum perçue depuis l'extérieur est de 2,40m, alors que les stèles mesurent jusqu'à 5m. Il est donc impossible de prendre conscience de l'impact du mémorial depuis la ville, sachant que l'on ne perçoit que la moitié de la profondeur du lieu (Fig. 26).

L'image extérieure du mémorial est presque paradoxale par rapport à sa perception intérieure, phénomène que l'on retrouve dans le mémorial de Paris. On s'aperçoit de l'ambivalence des mémoriaux spatiaux. Si une fois à l'intérieur, ils sont très prénants, même perturbants, depuis l'extérieur, il se font assez discrets, tout au moins, ne témoignent pas d'une monumentalité. Par son horizontalité, le mémorial de Belin entretient un rapport très surprenant avec le contexte. La ville se présente comme un écrin autour de ce dernier. Son esthétique est singulière et se détache de l'esthétique de la ville. Il n'apparaît pas comme un plein construit tel un édifice, mais plutôt comme une grande esplanade, ondulée, plantée de pierres grises rectangulaires, plus ou moins hautes. Le mémorial s'apparente, de par son ouverture, à un espace public bien plus qu'à un espace clos et édifié. En le voyant, le passant peut déjà supposer qu'il s'agit d'une architecture funéraire qui commémore des morts en masse. Du fait de la situation géographique, et malgré une esthétique abstraite, il n'est pas aberrant de passer que le promeneur associera le mémorial à la Seconde Guerre mondiale assez facilement.







Comparaison des échelles des deux mémoriaux



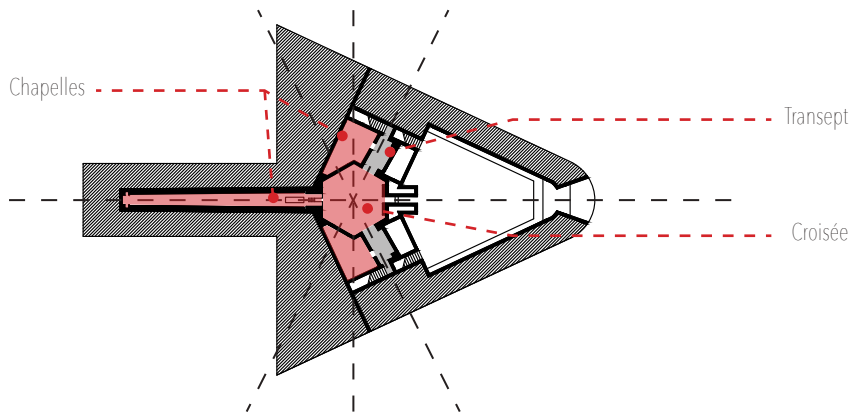
Fig. 27 : Échelle du mémorial dans la ville - Georges-Henri PINGUSSON - Mémorial des Martyrs de la Déportation - 1962



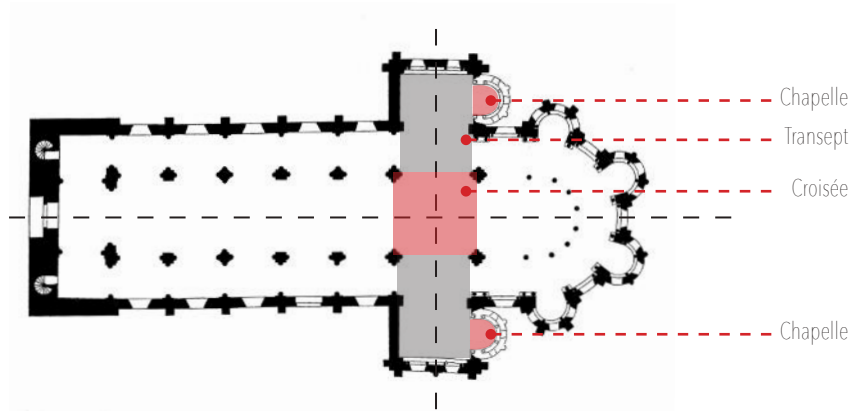
Fig. 28 : Échelle du mémorial dans la ville - Peter EISENMAN - Mémorial aux juifs assassinés d'Europe à Berlin- 2005

### III / PARCOURIR L'ESPACE DU SOUVENIR : DE LA VILLE AU MÉMORIAL

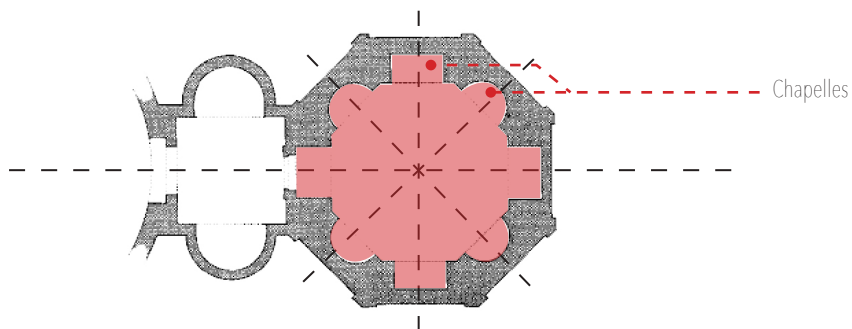
Nous venons de voir que les mémoriaux, par leur situation géographique, sont imprégnés de l'histoire des lieux, et même s'ils commémorent tous les deux la déportation, leur mise en espace est tout à fait différente. Cette disparité se ressent dans un premier temps dans le parti-pris urbain choisi par les architectes. Alors que le mémorial de Paris obéit totalement à la logique du site, le mémorial de Berlin développe une logique propre, qui ne dépend pas du lieu. Si cette prise de position découle majoritairement de la localisation des projets, elle aura obligatoirement un impact considérable sur le parcours dans les espaces commémoratifs et la mémoire des lieux conditionnera le parcours mémoriel. Alors que les deux mémoriaux ont des dimensions extrêmement différentes (Fig. 27 et 28), il semble judicieux de se demander si à l'échelle du promeneur, les architectes usent d'outils architecturaux similaires. G-H. Pingusson conçoit un projet contraint par le site, à la mise en forme assez rigide. Il semble évident que l'assujettissement du visiteur au parcours est inévitable et devient le parti-pris quant au mode de remémoration. Le visiteur n'a pas de choix quant à la direction du chemin à prendre. À l'inverse, P. Eisenman fuit toute autorité de la parcelle dans la conception de son mémorial, se détachant ainsi de l'histoire du lieu marqué par la dictature. En s'émancipant ainsi, le parcours mis en œuvre est bien plus libre. Des choix de cheminement infinis s'offrent au promeneur. Les architectes font donc l'usage d'outils de conception en apparence bien différents afin d'arriver à un but commun, celui de remémorer et commémorer la déportation.



Plan schématique - Mémorial



Plan schématique - Église



Plan schématique - Mausolée

Fig. 29 : Comparaison de plans - Mémorial de Paris - Mausolée - Église

## 1 / LA SACRALITÉ PAR LA CENTRALITÉ

Le mémorial des Martyrs de la Déportation de G-H. Pingusson s'organise autour d'un schéma narratif et utilise le parcours comme outil de projet, comme mode opératoire. Parce que nous ne nous mouvons pas avec notre corps objectif, mais avec notre corps phénoménal, le parcours s'adresse à l'affect<sup>38</sup>. Dès lors, le parcours architectural ne raconte pas l'histoire objective, il amène au souvenir subjectif, à l'émotion. Régi par des règles, il devient liturgique, telle une cérémonie et procure immédiatement au lieu une certaine sacralité (Fig. 29). En effet, le travail de la centralité du mémorial de G-H. Pingusson s'apparente particulièrement au travail d'organisation des églises ou des mausolées autour de la question du rite liturgique. D'ailleurs, dans son ouvrage « *Le sacré et le profane* », M. Eliade explique que la centralité est primordiale dans la sacralisation d'un lieu et que l'espace est le lieu d'une communication entre la terre et le ciel. Ainsi, « *l'espace sacré à l'inverse de l'espace profane est extrêmement structuré, et non amorphe*<sup>39</sup> ». Cette définition fait totalement écho à l'architecture du mémorial de Paris, lieu de rencontre du ciel, de la terre et de l'eau, espace centré et structuré. C'est le cheminement qui ordonnance et sculpte le projet architectural, offrant alors à l'œuvre une force suggestive.

---

38. Merleau-Ponty, Maurice. 1985. L'Œil et l'esprit. Paris : Ed. Gallimard. Collection Folio Essais. 123 p.

39. Eliade, Mircea. 1965. Le sacré et le profane. [Paris]: Gallimard. p.60



Fig. 30: Vallée des rois - Egypte - Entrée des hypogées

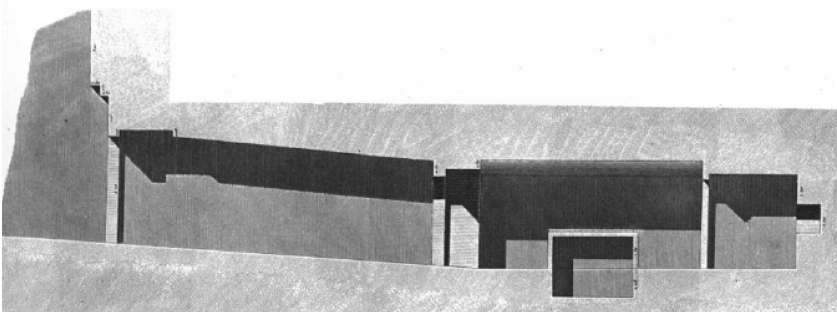


Fig. 31 : Coupe d'un hypogée

On distingue la question de la narration et celle de l'abstraction, deux points majeurs dans le processus de conception, qui semblent faire écho au judaïsme. G-H. Pingusson conçoit le mémorial comme un parcours organisé selon une succession de séquences, qu'il juge nécessaire au processus de remémoration. Ces séquences s'apparentent à des rites et organise l'architecture selon un parcours initiatique. Ainsi, l'architecte dessine un parcours mémoriel en générant un continuum spatial. Une interprétation de la commémoration de la déportation, par le biais de l'architecture, est présentée au visiteur.

Parce qu'il fait appel à la marche et à l'ensemble de ses sens, l'espace s'adresse à sa mémoire corporelle. Le Corbusier dira d'ailleurs que la marche commande la mémorisation des lieux<sup>40</sup>. Le message qui lui est adressé s'inscrit dans sa mémoire, par la perception kinesthésique du lieu. Le mémorial architectural est donc en capacité de créer un travail de mémoire à long terme. Dans « *L'espace et l'architecture* », G-H. Pingusson explique que dans la compréhension de l'espace, « *Les perceptions partielles s'ajoutent et se mémorisent pour en laisser dans l'esprit une synthèse*<sup>41</sup> ». Même si le phénomène est inconscient, le promeneur enregistre des atmosphères, associant les diverses perceptions de l'espace selon son cheminement. Afin de compléter ce raisonnement, il semble judicieux de s'appuyer sur l'oeuvre de Juani Pallasmaa, qui explique que la capacité mémorielle de l'homme serait impossible sans mémoire corporelle. Il affirme que « *nous nous souvenons à travers le corps autant qu'à travers notre système nerveux et notre cerveau*<sup>42</sup> ». Ainsi, par le biais des expériences spatiales mémorisées, le

---

40. Gubler, Jacques, et Roger Henri Guerrand. 2003. *Motion, émotions: thèmes d'histoire et d'architecture*. Gollion: Infolio.

41. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.133

42. PALLASMAA, Juhani. 2010. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Linteau. p.52

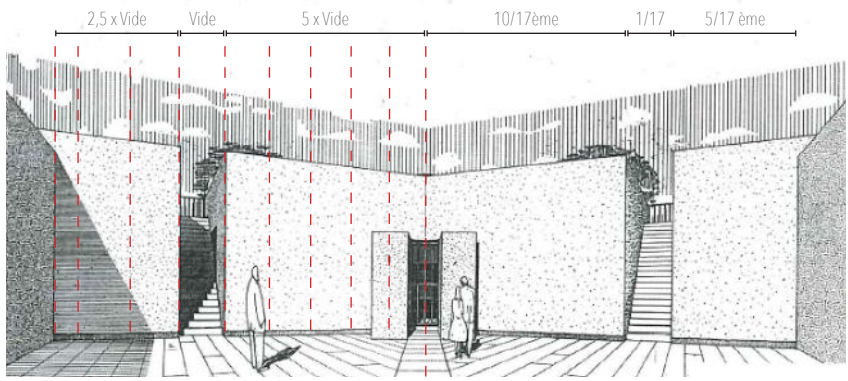


Fig. 32 : G-H. PINGUSSON - Croquis du mémorial - Proportion Plein / Vide

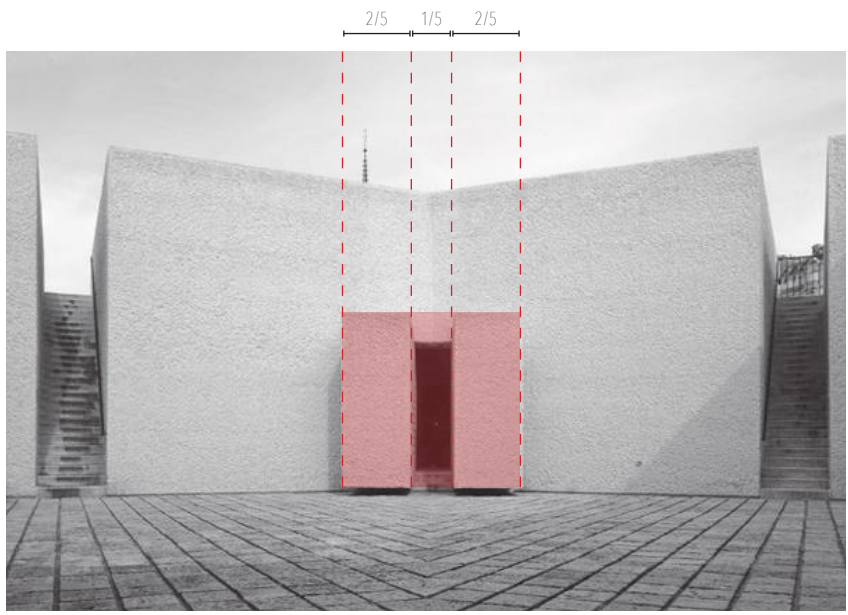


Fig. 33 : Photographie de l'entrée de la crypte - Proportion Plein / Vide



temps, la matière, l'espace ne font plus qu'un pour le promeneur et pénètre sa conscience.

Le mémorial est organisé autour d'une succession d'atmosphères diverses accordant une intimité croissante au visiteur et le plaçant dans une attitude propice au souvenir. G-H. Pingusson met en place dans son mémorial un système de références faisant partie de la mémoire collective, qui impactent et parlent à celui qui y parcourt. Il évoque notamment les milieux carcéraux, funéraires et concentrationnaires comme nous le verrons. La forme architecturale creusée, silencieuse presque secrète, mystérieuse et énigmatique, est évidemment une référence funéraire. Elle nous renvoie à l'Égypte ou la Mésopotamie. Dans ces cultures, elle est l'intermédiaire entre le monde des vivants et l'au-delà. L'architecture des hypogées (Fig. 30 et 31) s'apparente à un seuil entre deux mondes. Dans ces espaces, le vide à une place très importante et prend de la valeur par le contraste avec le plein imposant, écrasant. Parce que la masse est ressentie, perçue, le vide est plus perceptible. Il semble assez évident que G-H. Pingusson s'inspire de ces références funéraires pour son mémorial. Pour autant, malgré la dimension sacrée qui lui est conférée, le mémorial ne valide pas une logique classique. Il n'y a pas d'autel ni d'espace de cérémonie, juste un cheminement commémoratif. Cette notion de contraste entre le vide et le plein ponctue tout le mémorial. Le vide est constamment mis en valeur par le plein qui est omniprésent et dans des proportions majoritaires (Fig. 32, 33 et 34).

Le parcours est divisé en trois phases principales définies par l'architecte. Il s'organise autour de trois espaces majeurs que sont le jardin, la fosse et la crypte. Ces lieux sont reliés par des espaces mineurs transitionnels,

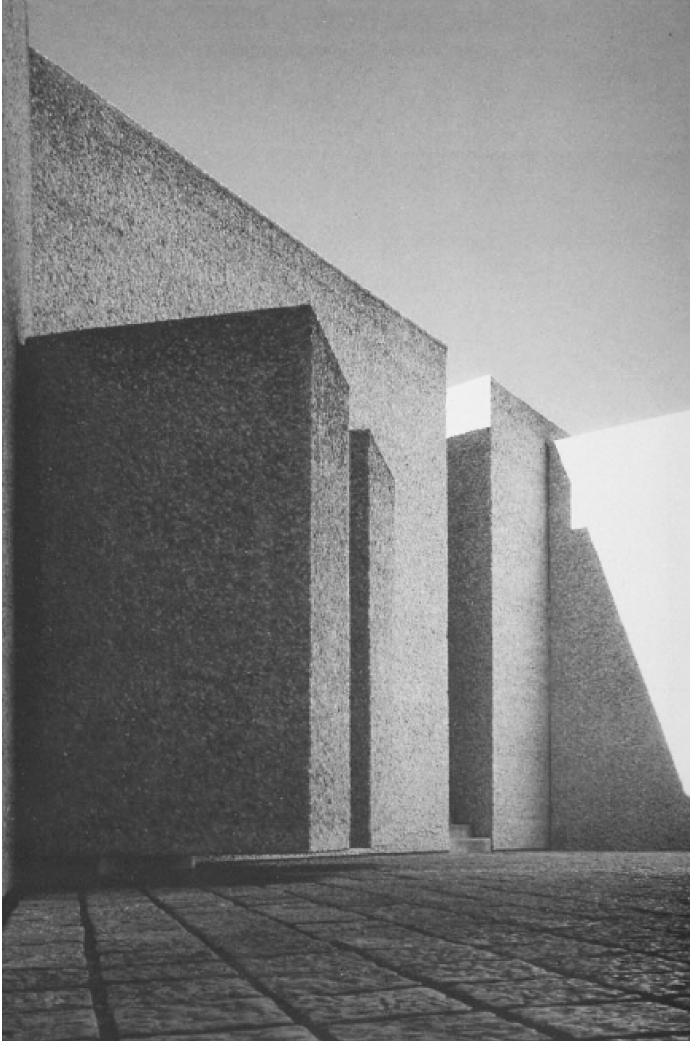


Fig. 34 : Photographie de l'entrée de la crypte - Stèles en lévitation

étroits, agissant comme des traits d'union entre les espaces majeurs. Ainsi les volumes semblent imbriqués les uns dans les autres, chaque espace prépare à vivre le suivant. Il s'agit en somme d'une dédale d'espaces enboîtés dans un ensemble clos. Des phénomènes de dilatations et de rétrécissements sont mis en oeuvre. Les espaces majeurs, parce qu'on y accède par ces espaces transitionnels, gagnent en sacralité et en spatialité. Louis Kahn, dans « *Silence et lumière* » explique que « *La nature de l'espace se caractérise aussi par les espaces plus petits qui le servent*<sup>43</sup> ». Le parcours est donc structuré autour d'éléments inséparables et indissociables les uns des autres. Les espaces sont hiérarchisés. C'est par le contraste que G-H. Pingusson scénarise ces lieux et les charge de sens. Ainsi, les espaces sont mis en relation de façon à renforcer leur personnalité unique. Dans son ouvrage « *L'espace et l'architecture* », G-H. Pingusson rend compte de cette nécessité du contraste afin de générer la sensibilité. « [Elle] est plus vive, plus notable lorsqu'une variation de distance se produit<sup>44</sup> ». Toute la sacralité conférée aux espaces majeurs est amplifiée par leur mise en tension avec les espaces mineurs. D'ailleurs, Le Corbusier traite aussi de cette question en expliquant que le parcours doit avoir une configuration dynamique, afin d'articuler des moments sensoriels qui génèrent une succession de réactions<sup>45</sup>. Ainsi, le parcours initiatique de G-H. Pingusson fait totalement écho à la promenade architecturale corbuséenne.

---

43. Kahn, Louis I., Mathilde Bellaigue, et Christian Devillers. 2010. *Silence et lumière: choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris: Ed. du Linteau. p.39

44. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.59

45. Gubler, Jacques, et Roger Henri Guerrand. 2003. *Motion, émotions: thèmes d'histoire et d'architecture*. Gollion: Infolio.

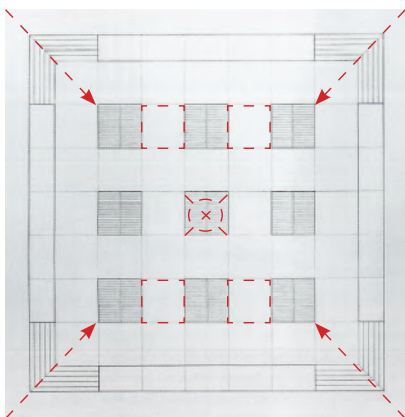


Fig. 35 : Louis KAHN - Plans du projet initial - Memorial to the Six Million Jewish Martyrs - 1966

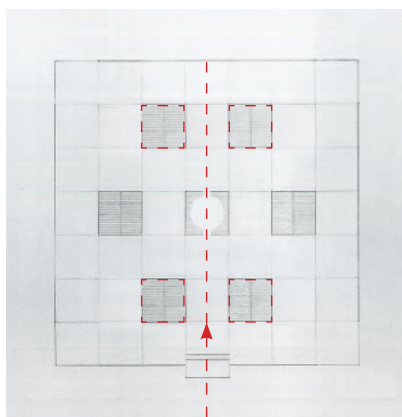


Fig. 36 : Louis KAHN - Plans du second projet - Memorial to the Six Million Jewish Martyrs - 1972

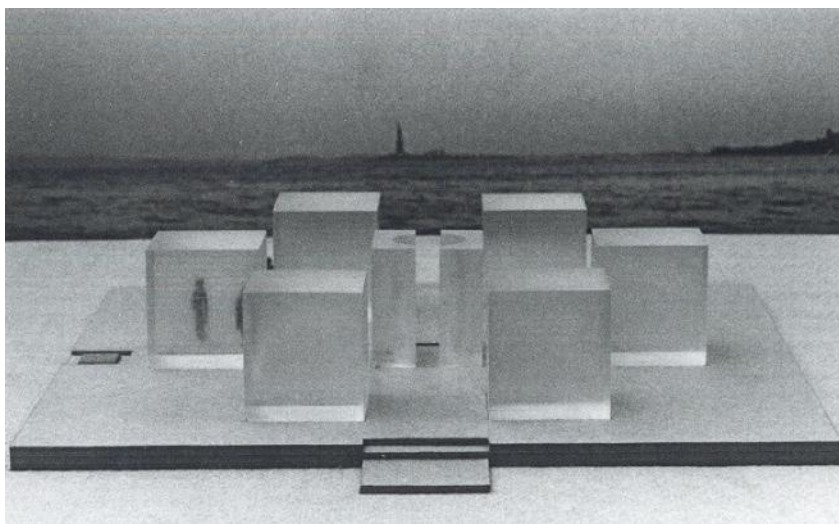


Fig. 37 : Louis KAHN - Maquette du second projet - Memorial to the Six Million Jewish Martyrs - 1972

## 2 / LA NAPPE PROFANE

P. Eisenman nous présente une œuvre qui s'émancipe de tout cérémoniel. Pour autant, ce n'est pas l'inexistence de cette dualité entre les espaces principaux et secondaires qui place le mémorial dans une certaine profanité. C'est le travail de la nappe et de son échelle. En effet, le projet n'a pas de centre ni d'axe majeur structurant. La comparaison avec le Memorial to the Six Million Jewish Martyrs de Louis Kahn qui nous permet de comprendre cela. En effet, l'architecte travaille aussi sur la répétition d'une forme élémentaire simple. Pour autant, comme nous l'avons vu précédemment, la disposition de ces formes se fait selon des axes ordonnateurs. Ainsi, s'il n'établit pas de direction rituelle, le mémorial dispose d'un centre lui conférant une sacralité. Pour autant, le mémorial de L. Kahn évoluera progressivement. En passant de 9 à 7 volumes, le travail deviendra orienté, privilégiant un des axes du projet (Fig. 35 et 36). Dès lors apparaît la notion de rite qui est d'ailleurs confirmée par la disparition des entrées en angle. Le projet deviendra directionnel selon l'orientation d'une entrée unique. D'ailleurs le travail du volume central témoignera de cette directionnalité ( Fig. 37).

À l'inverse, P. Eisenman nous présente une œuvre qui s'émancipe de tout cérémoniel. On ressent d'ailleurs cet aspect dans les références choisies par les deux architectes. Alors que G-H. Pingusson dessine une crypte à plan centré, plan résolument rattaché à une dimension sacrée, P. Eisenman, par l'esthétique de son édifice, se réfère au cimetière, référence funéraire bien



Fig. 38: Cimetière juif - Bayonne



Fig. 39 : Cimetière juif du Mont des Oliviers - Jérusalem



Fig. 40 : Cimetière juif - Prague

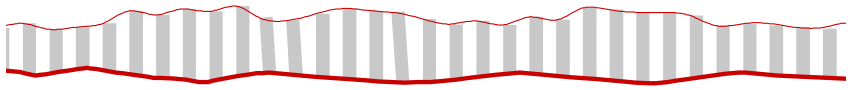
plus profane et commune. L'architecte américain explique que « *C'est trop précis pour être une étendue de ruines, trop pierreuse pour un champ de maïs, trop artificiel pour un paysage rocheux, trop monumentale pour un cimetière et trop pénétrable pour un labyrinthe de béton*<sup>46</sup> ». Le mémorial de Berlin est évocateur de nombreuses images pour les passants qui le regarde, mais par son inexactitude, il ne se réfère pas plus à une figure qu'à une autre. Dès lors, le champ de stèles questionne le passant, s'adresse à son intellect. Il est connoté. Mais parce qu'il n'illustre pas, parce qu'il ne figure pas, le promeneur ne serait capable d'associer avec certitude son image à une référence précise et concrète. Sa forme est hybride, elle n'est rien qui ait existé jusque-là. Cela renvoie inexorablement à ce que nous avons vu précédemment : les nouveaux drames nécessitent de nouvelles représentations. Pour autant, l'image du cimetière juif semble-t-il prime sur les autres (Fig. 38, 39 et 40). Il ne s'agit certainement pas d'un hasard. Le cimetière est le symbole universel de l'égalité entre tous les morts et présente donc le mémorial comme un lieu de commémoration pour l'ensemble des juifs assassinés d'Europe, sans aucune distinction. La forme horizontale de nappe du mémorial, et l'absence d'évènement sculptural monumental s'accorde parfaitement avec les valeurs prônées par cette référence funéraire.

Si cette profanité se ressent dans le caractère urbain, elle influe fortement sur la nature du parcours mémoriel. Le parcours du mémorial berlinois relève bien plus de l'errance que du rite. L'architecture ne dicte pas de parcours. Pour autant, même s'il n'est pas assujéti comme au mémorial de Paris, le visiteur, une fois plongé dans le lieu, n'a pas le sentiment de liberté. Le mémorial est

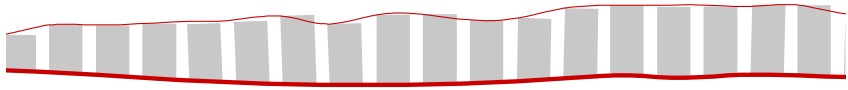
---

46. « It is too precise for an expanse of ruins, too stony for a field of corn, too artificial for a rocky landscape, too monumental for a cemetery and too penetrable for a concrete maze » - Traduction personnelle - Foundation for the memorial to the Murdered Jews of Europe. 2005. Materials on the memorial to the murdered Jews of Europe. Berlin: Nicolai. p.12





Coupe Nord-Sud



Coupe Est-Ouest

Fig. 41 : Coupes schématiques - Mémorial de Berlin - Double nappe



Fig. 42 : Vue d'une allée Nord-Sud - Berlin



Fig. 43 : Vue d'une allée Est-Ouest - Berlin



même presque inquiétant. À l'inverse de G-H. Pingusson qui accompagne le visiteur dans tout son parcours, P. Eisenman abandonne le promeneur, qui se retrouve seul face à une uniformité de choix directionnels, comme dans un labyrinthe, qui pourrait renvoyer à l'image de l'exil. Aucun sens n'est privilégié, et si les allées paraissent toutes similaires, elles ne sont pas pour autant uniformes, le lieu ne semble pas homogène. Le jeu de lumière et d'ombre et le changement de hauteur des modules atténuent la répétition, le temps altère inégalement le béton. Si les allées dans la direction Est-Ouest s'apparentent à un couloir froid en raison du rythme particulièrement répétitif et de la constance du sol, dans les allées Nord-Sud, la perturbation est plus grande, les stèles sont plus étroites, le rythme est plus saccadé, le sol est plus mouvementé, le lieu est moins stable et donc bien plus troublant (Fig. 41, 42 et 43).

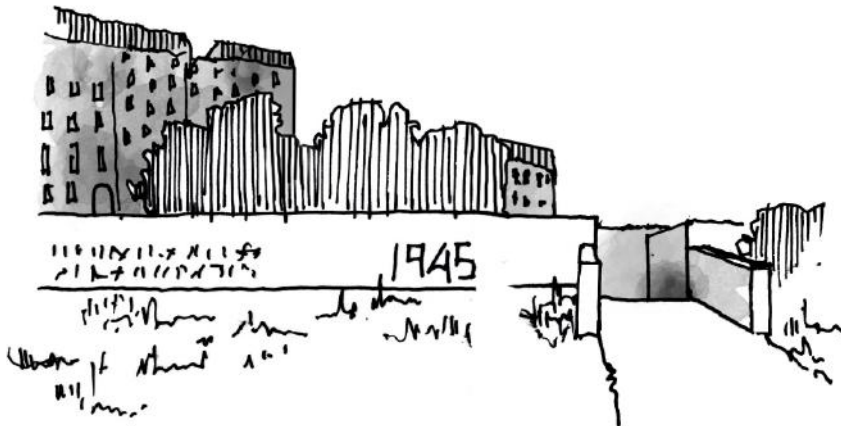


Fig. 44 : Croquis de la «Phase de silence» - Paris

### 3 / LA « PHASE DE SILENCE<sup>47</sup> »

Dans son mémorial, G-H. Pingusson définit trois étapes successives qui conduisent à la commémoration. La première phase est la « *Phase de silence* ». « *La traversée du jardin permet au visiteur de s'éloigner du mouvement et du bruit de la ville, de faire silence en lui comme autour de lui*<sup>48</sup> ». La « *phase de silence* » permet donc d'éloigner le visiteur de son contexte familier qu'est la ville. Il n'en est pas déconnecté visuellement, mais une mise à distance s'opère grâce au caractère insulaire du mémorial. Les bâtiments de la ville ne sont plus qu'un décor, un fond, qui apparaissent en retrait de cette grande dalle, seul élément visible de l'édifice (Fig. 44). Deux murets viennent fendre le béton en trois et indiquent l'entrée et la sortie de l'édifice commémoratif. L'accès se fait par une longue descente étroite dans la faille sud de la dalle. J. Pallasmaa explique d'ailleurs que « *Le silence de l'architecture est un silence sensible plein de souvenir*<sup>49</sup> ». Pour que l'expérience soit forte et qu'elle amène à se remémorer, il faut inévitablement, selon la pensée de G-H. Pingusson et J. Pallasmaa, convoquer le silence afin de concentrer l'attention du visiteur sur son expérience même.

Cette phase de pause considérée comme indispensable au parcours mémoriel selon G-H. Pingusson, est absolument inexistante dans le mémorial de P. Eisenman. En effet, si le parcours instauré au mémorial de

47. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction

mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau

48. Ibid. p.33

49. PALLASMAA, Juhani. 2010. Le regard des sens. Paris: Editions du Linteau. p.60

Paris est partitionné et séquencé, celui de Berlin est absolument continue. Il ne se caractérise pas par une succession d'espaces distincts mais par un seul et unique chemin sans rupture. Il n'y a pas non plus d'élément signifiant l'entrée ou la sortie, mais une multitude de choix possibles.

## 4 / L'ÉVOCATION CARCÉRALE

La logique de parcours mis en place par G-H. Pingusson semble déjà être une référence à la déportation. Il fait l'usage d'une mimétique architecturale renvoyant à l'univers carcéral. Le mémorial procure un sentiment d'emprisonnement, produit par une matérialité forte, une absence d'ouverture sur l'extérieur, accentuée par des dimensions étriquées et oppressantes. On remarque alors que l'absence totale de liberté dans l'ensemble du parcours instaure un malaise dans la visite. Cette gêne fait écho au mal-être des déportés. Alors, l'usage d'une telle mimétique architecturale aurait été inappropriée à Berlin. Une forme massive et durable, inévitablement évocatrice de l'image du bunker, aurait été impertinente sur les lieux du pouvoir nazi.

Une fois à l'intérieur de la cour, le visiteur se situe à 4,80 m en dessous du niveau du jardin. Cette dernière, aujourd'hui appelée parvis, est souvent nommée par G-H. Pingusson dans ses écrits<sup>50</sup> « La fosse ». Ce vocabulaire semble renvoyer à l'image de la fosse commune, qui évoque l'anonymat des déportés disparus. Ce parvis est surbaissé et fermé par de hautes murailles en béton blanc. Le visiteur est enfermé. Impossibles à franchir, les murs coupent du monde extérieur. « *De ce parvis aucun environ ne sera plus visible, ni les toits de maisons riveraines, ni les arbres, ni les vivants,*

---

50. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau.

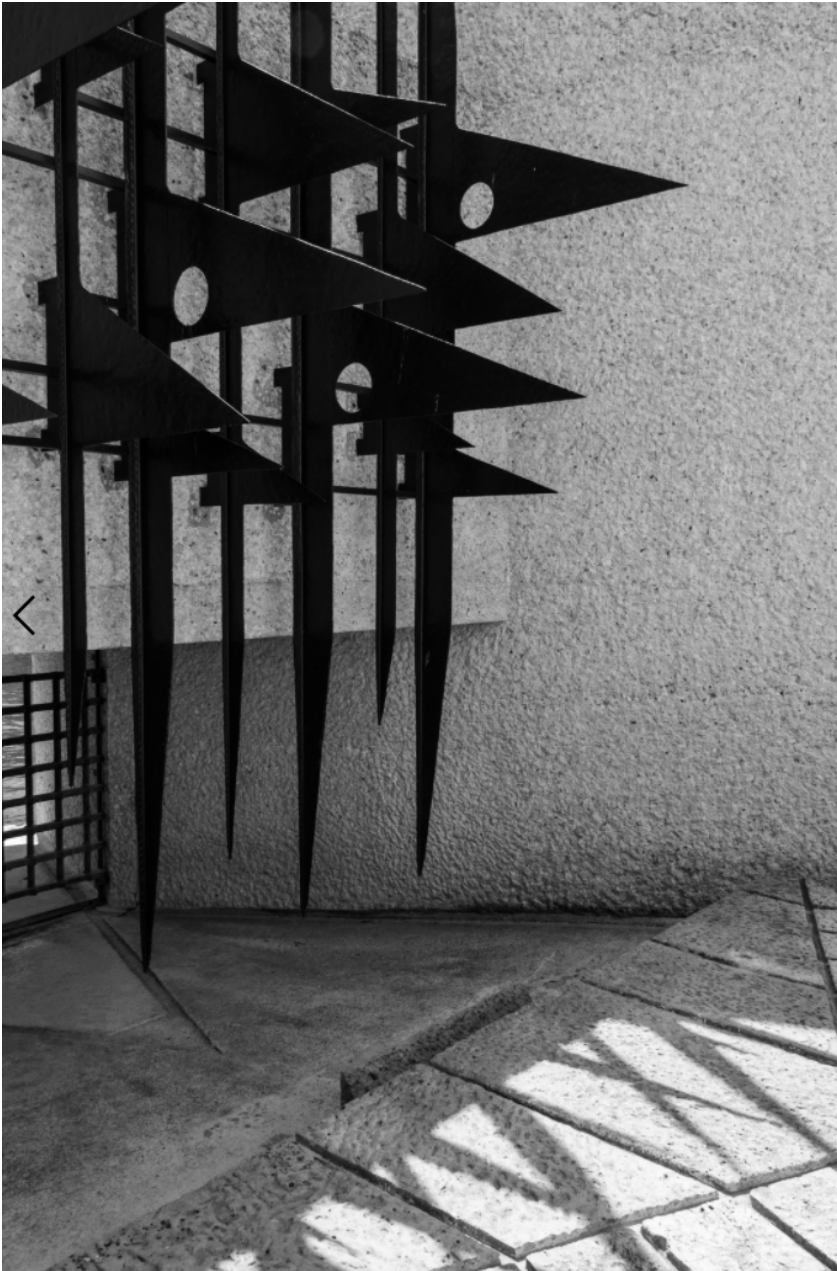


Fig. 45 : Vue de la herse du mémorial - Paris

*seuls le ciel et l'eau*<sup>51</sup> ». La présence de vues pourrait être une distraction, une déconcentration pour le visiteur. Le parvis est donc protégé des nuisances sonores comme visuelles. Cet isolement est surprenant compte tenu de son emplacement extrêmement central dans Paris. Il est permis non seulement grâce à sa situation encaissée, son caractère insulaire, mais aussi grâce à la masse et la l'inertie de la construction, qui protègent totalement la fosse.

Cette claustration forte est ponctuée par une fenêtre sur l'eau et une vue vers le ciel, qui pourraient évoquer une liberté possible. Cependant, l'idée d'évasion est rapidement freinée par une herse et une grille en ferronnerie noire épaisse, en contraste fort avec le béton blanc (Fig. 45). Cette dernière bloque tout passage. Elle est hostile, voire agressive. Cette impossibilité de s'échapper, cette fatalité, évoque semble-t-il, l'histoire des prisonniers déportés. Cependant, par leur mouvement, l'eau et le ciel sont les uniques indicateurs de temps au sein du mémorial. La mouvance du ciel et de l'eau, en contraste avec l'immuabilité du mémorial figé, lui confère un caractère éternel. Par ailleurs, la dimension infinie et transcendante du ciel augmente le sentiment de claustration, contrastant avec la fermeture de l'architecture.

---

51. Ibid. p.39



Fig. 46 : Vue sur les escaliers du mémorial - Paris



## 5 / DES LIEUX INHOSPITALIERS

Le monument de Paris dispose d'un caractère pathétique ayant pour but de traduire la souffrance des déportés. Il s'agit en somme d'un lieu peu hospitalier, qui trouble le visiteur, l'émeut et le marque, afin que naisse en lui l'envie qu'un tel évènement ne se reproduise jamais. Pour autant, le monument ne joue pas d'effets théâtraux mais témoigne d'une certaine pudeur, d'humilité, de simplicité. « *Têtu, rude, contenu et replié sur lui-même tel sera son aspect général*<sup>52</sup> ». Un esthétique qui accompagne l'idée de sacrifice qui est commémorée. « *Il ne convenait pas d'ériger un ostentatoire, grandiose monument évocateur de chevauchées victorieuses mais de rappeler dans l'austérité de l'ombre et du silence, le martyr innombrable*<sup>53</sup> ».

Les escaliers ne sont pas confortables. Ils engendrent la gêne du visiteur par leur incommodité (Fig. 46). Ils offrent un caractère agressif, dramatique et hostile au mémorial que la rampe ne serait en capacité de créer. Dans son ouvrage « *Vivre à l'oblique* », Claude Parent traite du sol topographique à travers la question de la rampe. Il y explique que la rampe n'emprunte pas le chemin le plus court, mais plutôt le plus lent, afin de laisser le temps destiné à mettre en éveil les sens de celui qui la parcourt. La rampe guide mais ne contraint pas. D'ailleurs, le mot « Rampe », vient du verbe ramper, qui renvoie à une progression par un mouvement lent. Le sol topographique

---

52. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau. p.119

53. Ibid. p.125-126



Fig. 47 : Escaliers de Mauthausen, 1939

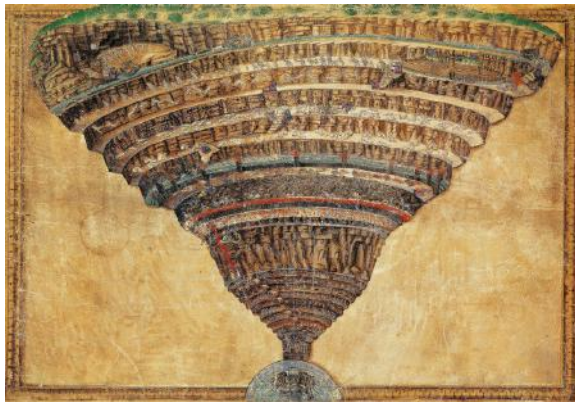


Fig. 48 : La carte de l'Enfer - S. Botticelli, illustration de la Divine Comédie - XVème siècle

nous permet un cheminement sans interruption, fluide. L'escalier est mécanique, la descente est rythmée d'à-coups et d'interruptions, la promenade est saccadée. À l'inverse, le mémorial de P. Eisenman, par son travail de topographie, ne dispose absolument pas de ce caractère gênant et agressif. Il ne rend pas le cheminement incommode, bien au contraire. Parce que le sol descend, le visiteur est entraîné et pénètre facilement le mémorial. Son équilibre est littéralement perturbé. Un effet de perspective puissant apparaît entre les rangées de stèles. S'y ajoute l'incurvation du sol et l'incitation au mouvement est inévitable. La pente ascendante étant plus physique, elle ralentit la marche du visiteur, qui prend plus de temps à sortir, revenant progressivement à la ville. Pour autant, ces phénomènes ne sont pas perceptibles par le visiteur, ils influent sur son cheminement de façon inconsciente. J. Pallasmaa<sup>54</sup> comme C. Parent<sup>55</sup>, dans les ouvrages cités précédemment, expliquent que l'oculocentrisme, la domination de l'oeil, tend à pousser le visiteur au détachement. Ainsi, les mémoriaux architecturaux sollicitent l'ensemble des sens, afin de pallier cette indifférence.

Il n'est pas inenvisageable que les escaliers dessinés par Pingusson, par leur incommode et le malaise qu'ils instaurent, fassent référence au calvaire des escaliers de Mauthausen (Fig. 47). Les prisonniers du camp de Mauthausen gravissaient les 186 marches de l'escalier chaque jour, portant des blocs de pierre de 50 kg jusqu'au camp, situé au-dessus d'une carrière de granite. Cette référence de l'architecte est d'autant plus probable car en Mars 1954, il parle des escaliers du mémorial comme une descente vers l'enfer, en référence à Dante<sup>56</sup> (Fig. 48). D'ailleurs cette connaissance de G-H. Pingusson de l'Enfer de Dante se ressent dans le travail du mémorial. On

54. PALLASMAA, Juhani. 2010. Le regard des sens. Paris: Editions du Linteau. p.52

55. Parent, Claude. 2012. Vivre à l'oblique. Paris: Jean-Michel Place.

56. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau p.119

retrouve l'idée d'une descente inexorable et d'une purgation progressive, selon les cercles de l'Enfer, appliquées à la condition du visiteur. En effet, le promeneur est amené à franchir une succession d'étapes dans son parcours initiatique ayant pour but de le détacher de sa condition de citoyen, afin de l'amener à commémorer la déportation. Ce dépaysement est produit par une descente brutale dans le mémorial par les escaliers. De plus, la forme d'entonnoir donnée par Dante à la structure de l'Enfer se retrouve dans la forme du mémorial, qui se resserre inévitablement vers la herse agressive.

Si le mémorial de Berlin ne joue pas de l'agressivité et de l'hostilité des escaliers, il use d'autres moyens afin de déranger le visiteur. Depuis l'extérieur on ne perçoit pas les perturbations subtiles du lieu et le mémorial apparaît comme une nappe uniforme, mais depuis l'intérieur, le promeneur est confronté à un ensemble de phénomènes indécélables par celui qui ne parcourt pas le lieu. Les stèles de béton qui apparaissent comme droites depuis la ville ne le sont pas. Une fois au cœur du mémorial le visiteur se retrouve successivement entre deux stèles qui se repoussent, puis entre deux stèles qui se rapprochent. Le parcours s'ouvre légèrement vers le ciel, laissant entrer un peu plus de lumière, puis se referme aussitôt. Bien évidemment cette ouverture et cette fermeture successives de l'espace perturbent le visiteur, laissant planer comme un sentiment d'insécurité. L'implantation instable des volumes, s'ajoutant à la double topographie questionne évidemment l'équilibre et la gravité du lieu comme du visiteur. Ce dernier est complètement dominé par l'espace, et voit la maîtrise de ses sens perturbée.

Si la spatialité des mémoriaux génère une atmosphère troublante, voir bouleversante, leur matérialité est primordiale quant à la perception des

lieux et à la réception du message transmis. Leur aspect monolithique confère un caractère immuable et éternel au monument et le place dans une intemporalité. Ils sont très compacts presque indestructibles, à l'image du souvenir qu'ils racontent. Cette matérialité illustre un souvenir inaltérable, et la robustesse lutte contre l'estompement de la mémoire. Par ailleurs, le nazisme ayant cherché à détruire toute trace de son passage, il semble que la matérialisation du souvenir par l'architecture prenne un sens particulièrement important dans le cas de la commémoration de la déportation.

Construites dans un béton cyclopéen<sup>57</sup>, les parois de béton du mémorial de Paris donnent l'illusion d'une masse extrudée grâce à la vision et le ressenti de l'épaisseur dans l'ensemble du projet. Ces murs témoignent non seulement d'une pérennité, mais sont aussi porteurs de messages commémoratifs forts. Ils sont construits avec des pierres venues de toutes les carrières de France, rappelant toutes les régions touchées par la Seconde Guerre mondiale et affirmant de nouveau un message de commémoration à l'échelle du pays. La puissance du matériau utilisé, dans sa texture comme dans son aspect, exprime la rudesse et la violence de l'histoire de la Shoah. Le matériau est en parfaite adéquation avec la destination du mémorial. Il est rugueux abrasif et désagréable, presque écorché. G-H. Pingusson a parfaitement conscience de l'impact d'un tel matériau sur la perception. En effet, il explique que « *Le toucher est le sens le plus directement et le plus fortement mis en action dans l'appréhension de l'espace [...]. [Il] peut soit provoquer des réactions d'agressivité et de défense [...], soit au contraire [...],*

---

57. Cette technique est utilisée à plusieurs reprises par l'architecte dans ses projets. En 1978, Georges-Henri Pingusson réalise 18 logements sociaux à Grillon. Les murs y seront aussi réalisés en « béton cyclopéen » utilisant les pierres provenant des démolitions du Vialle.



Fig/ 49 : Béton cyclopéen - Rugosité du Béton - Mémorial de Paris

*susciter l'amitié*<sup>58</sup> ». Dès lors, le choix d'un tel matériau augmente le caractère hostile du lieu, et plus intensément dans les lieux de transition étroits (Fig.49). Dans les escaliers, par exemple, le visiteur touche nécessairement les parois espacées d'un mètre. L'incommodité de l'escalier s'associe à la rudesse du matériau, conférant ainsi un caractère malaisant au lieu.

Le béton gris foncé utilisé par P. Eisenman est très lisse, sa couleur est plus sombre, et l'esthétique qu'il confère au mémorial évoque inexorablement l'univers funéraire. L'atmosphère se veut froide, presque angoissante. De plus, si l'inertie du matériau atténue le bruit extérieur, elle augmente la résonance intérieure. La sensation est assez perturbante, les voix et les cris des enfants sont amplifiés, le lieu en devient presque inquiétant. Alors que *«l'ouïe structure l'expérience et la compréhension de l'espace»*<sup>59</sup>, on s'aperçoit que la compréhension du lieu est perturbée par les perceptions acoustiques. Le mémorial dispose d'une caractéristique sonore particulièrement singulière qui complique son intelligibilité. En effet, le son permet, grâce à l'écho notamment, de prendre la mesure du lieu. Hors ici, le son et la vision se contredisent, la perception visuelle est réduite tandis que la perception auditive donne l'impression d'un lieu de grande échelle. Le jugement que l'on porte sur l'espace est confus. Par ailleurs, la matérialité et l'esthétique du béton procure à l'architecture un caractère dramatique. La masse est évidemment un corollaire architectural de la permanence et du souvenir, au même titre que dans le travail de G-H. Pingusson. La présence de la matérialité dans les deux mémoriaux est écrasante, elle pèse sur le visiteur, frêne son pas. Le caractère monolithique du lieu souligne le caractère tragique de la déportation. On remarque que l'aspect dramatique du souvenir et l'inhospitalité du mémorial ne sont pas toujours les partis-

---

58. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.73

59. PALLASMAA, Juhani. 2010. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Linteau. p.57

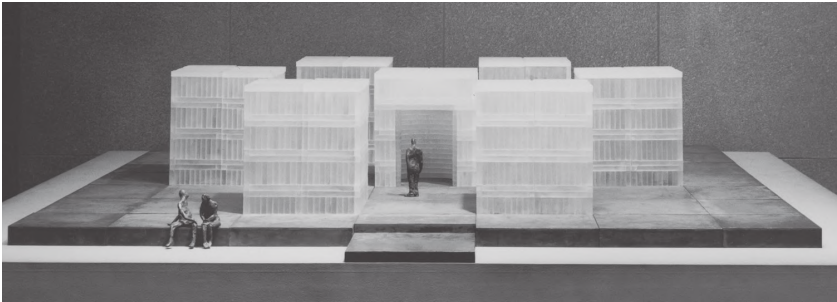


Fig. 50: Louis KAHN - Maquette du Memorial to the Six Million Jewish Martyrs à New York - Second projet - 1972

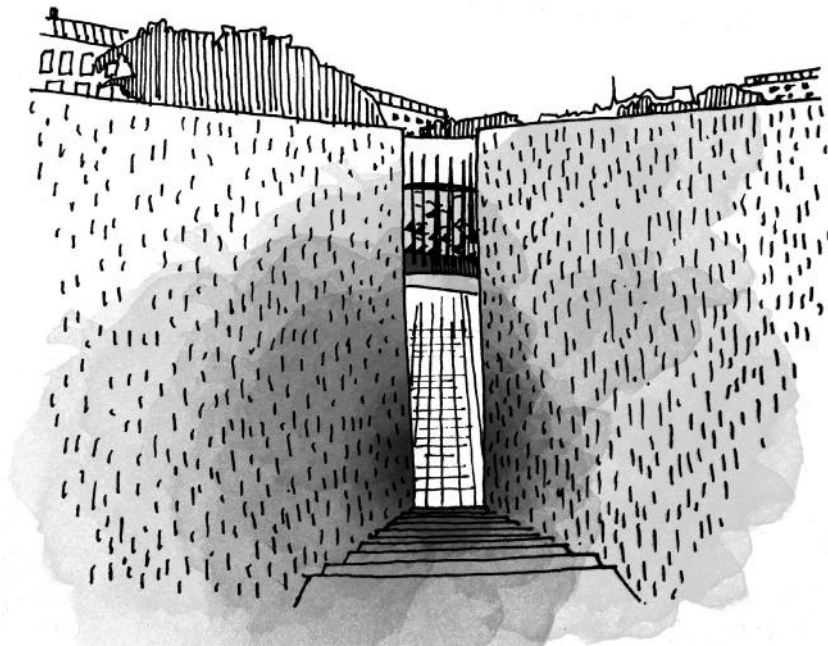
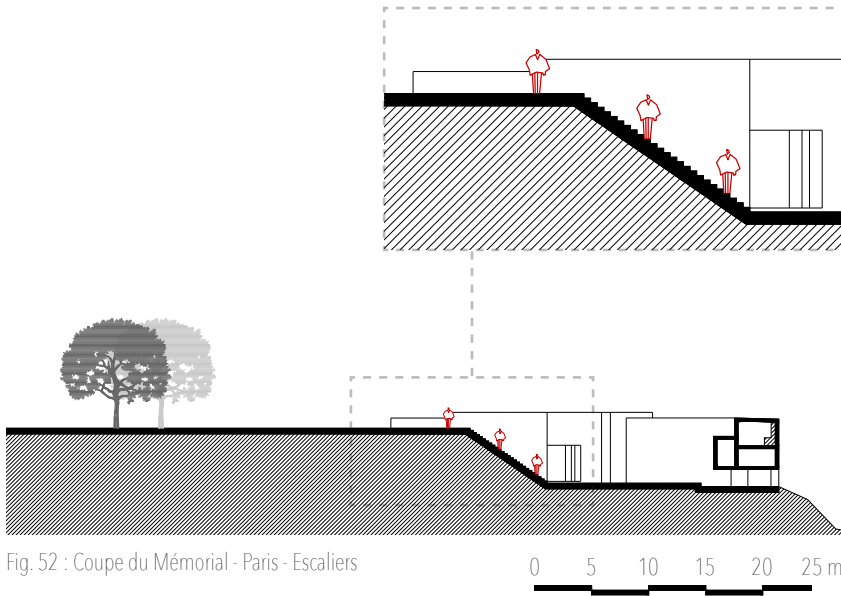


Fig. 51: Louis KAHN - Maquette du Memorial to the Six Million Jewish Martyrs à New York - Second projet - Vue de nuit - 1972



pris choisis par les architectes. Si G-H. Pingusson et P. Eisenman choisissent de perturber les sens du visiteur par la mise en place d'une atmosphère presque malaisante, certains architectes, comme Louis Kahn, préfèrent associer un caractère optimiste au mémorial, adressant un message d'espoir au visiteur.

En effet, si la question de l'abstraction perdure dans le projet du Memorial to the Six Million Jewish Martyrs à *New York*, et si l'architecture prend la forme d'une géométrie pure, rappelant presque les stèles de P. Eisenman, on remarque que la question de la matérialité est tout à fait opposée. Louis Kahn conçoit un mémorial constitué de blocs de verre, uniformes et sans aucune inscription. L'utilisation du verre contredit celle du béton, et si le monolithe traite d'isolement et de drame, la transparence traduit l'ouverture et l'espoir. Ainsi, l'étude de ce projet nous permet de comprendre le pouvoir suggestif de l'architecture, qui malgré une abstraction absolue, transmet un message (Fig. 50). En effet, G-H. Pingusson et P. Eisenman s'appuient sur l'horreur de la déportation, comme moyen de prévention, afin que cela ne se reproduise plus. À l'inverse, L. Kahn, transmet un message d'avenir, générant l'émotion par l'espoir par l'inexistence de matériaux sombres et négatifs accusateurs. En effet, les volumes pensés par K. Kahn s'apparentent à des chapelles, baignées de lumière par le travail de la brique de verre. Ainsi, l'architecte renvoie à la tradition juive, dans laquelle l'utilisation de la lumière est essentielle, notamment dans le deuil. L'atmosphère lumineuse de jour comme de nuit confère au lieu une grande sacralité, dématérialisant presque l'espace (Fig. 51). L'hostilité du lieu n'est pas une condition intrinsèque au mémorial architectural de la déportation et souligne un message commémoratif précis.



## 6 / LA « PHASE DE DÉPAYSEMENT<sup>60</sup> »

Si l'on revient sur le parcours initiatique du mémorial de Paris, la « Phase de dépaysement » succède la « Phase de silence ». « À droite et à gauche de la dalle qui constitue le toit de la crypte, le long des deux bras du fleuve, l'étréitesse abrupte des deux escaliers de pierre est, par elle-même, expression d'une rupture avec le monde des vivants<sup>61</sup> ». « Un dépaysement, déplacement ou transport de l'imagination et des sens. Accompagné pour nous tout au plus d'un certain malaise<sup>62</sup> ». Au fur et à mesure de la progression dans les escaliers qui conduisent à la cour, le paysage environnant et l'horizon disparaissent progressivement, ils sont le point de basculement entre l'espace de la ville et du souvenir. Le promeneur devient dominé par l'architecture (Fig. 52). Ici, on comprend l'importance du parcours dans le processus de commémoration. Le mouvement du visiteur apparaît comme un élément de conception. La liaison entre les escaliers et la fosse est orientée, figée sur la herse, qui devient progressivement l'unique point d'intérêt pour le regard (Fig. 53). Le jeu de perspective instauré par G-H. Pingusson est entièrement focalisé sur cette herse hostile et malaisante située au fond de la fosse. Les murs de la faille, la restriction de la vision et le dallage qui dessine des lignes de fuites orientent et fixent le regard sur la sculpture en fer forgé noir. Seul élément sculptural du mémorial, cette herse semble renvoyer fortement aux grilles métalliques noires qui fermaient les camps de concentration

---

60. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau p.33

61. Ibid. p.33

62. Ibid. p.33



Fig. 54 : Entrée du camp de concentration de Sachsenhausen - Berlin

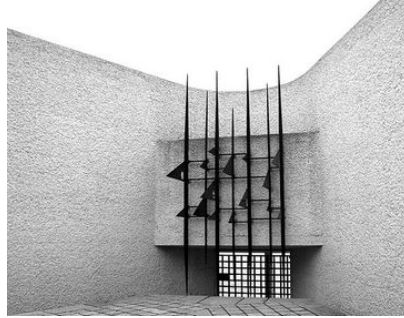


Fig. 55 : Vue sur la herse et la fenêtre - Mémorial de Paris

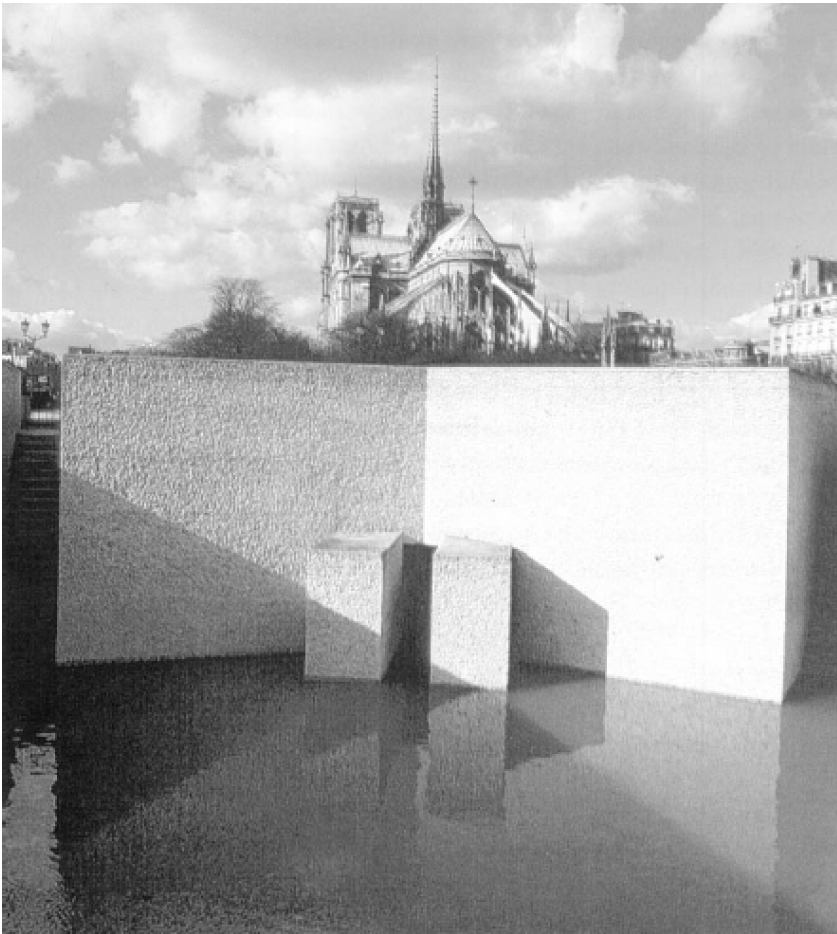


Fig. 56 : Mémorial de Paris - Crue de 1982 - Entrée de l'eau dans la fosse

(Fig. 54). D'ailleurs, l'inscription «*Arbeit macht frei*<sup>63</sup>» présente sur ces grilles témoigne d'un paradoxe. Alors que ces mots évoquent la liberté, les grilles marquent une fermeture. G-H. Pingusson met en place un paradoxe tout à fait similaire, il évoque la liberté par la vue de l'eau et verrouille la sortie par une herse (Fig. 55). Si la grille des camps laisse entrer les déportés, elle ne les laisse pas sortir, ils meurent dans l'enceinte des lieux. Dans le mémorial, la herse permet à l'eau d'entrer (Fig. 56), pour autant elle ne laisse pas sortir les visiteurs. Si la vue passe, le corps est bloqué, emprisonné. Après des évocations carcérales et funéraires, G-H. Pingusson précise la destination de son édifice en renvoyant à l'univers concentrationnaire.

Si la « *Phase de Silence* » est inexistante dans le mémorial de Berlin, le dépaysement lui est bien présent. Sur la périphérie du mémorial le visiteur survole les stèles. Mais très vite, quatre ou cinq mètres plus loin, ce sont les stèles qui le dominent (Fig. 57). Tandis que le niveau des blocs de bétons grandit, le sol plonge. Parce que le sol descend simultanément aux stèles qui montent, depuis la périphérie, on a l'impression que les blocs augmentent plus lentement et certainement pas si haut. C'est sur cette très courte distance que le promeneur passe d'une posture où il peut voir l'ensemble de la ville à une position où il ne voit plus seulement que cette dernière dans une étroite perspective située entre les deux rangées de stèles qui l'encadrent. Il est enfermé comme s'il avait des œillères. Le paysage se fragmente. L'horizon disparaît. En entrant dans le lieu, le visiteur ressent comme une fragilité, percevant nécessairement sa petitesse progressive face à la robustesse des pierres qui croissent et l'ombre qui se densifie.

---

63. «Le travail rend libre» - Traduction personnelle

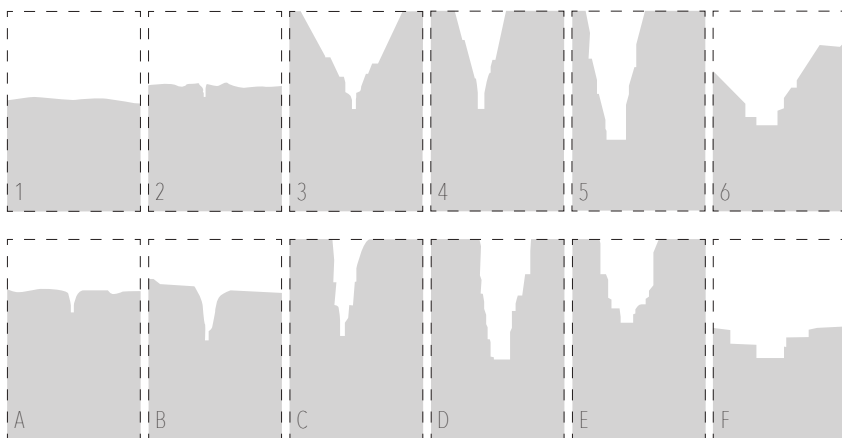
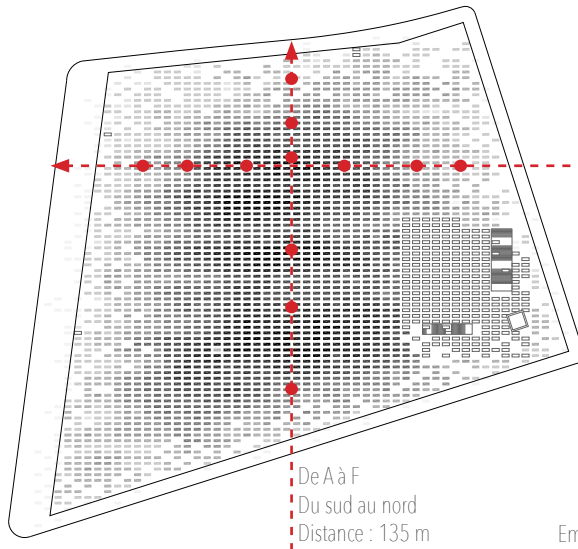


Fig. 57 : Fragmentation du paysage - Domination des stèles - Disparition de l'horizon - Mémorial de Berlin



De 1 à 6  
De l'est à l'ouest  
Distance : 160 m

De A à F  
Du sud au nord  
Distance : 135 m

Emplacements des photographies

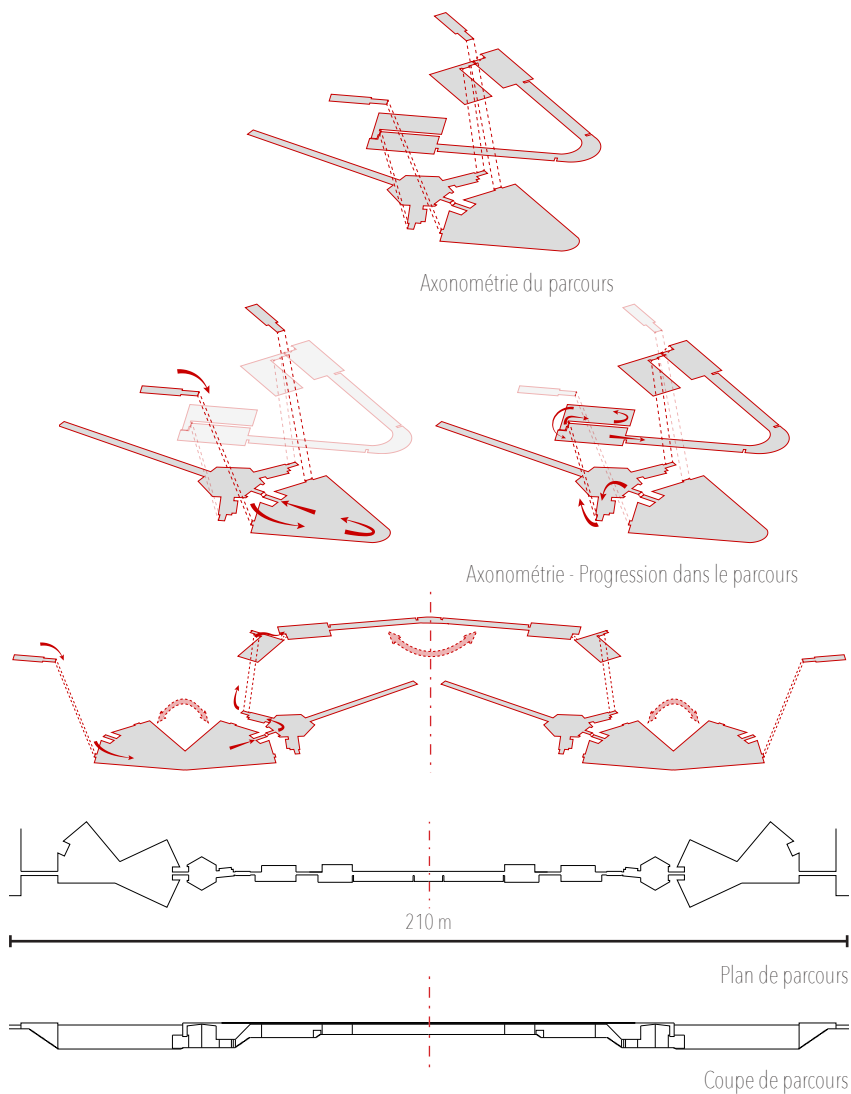


Fig. 58 : Dépliage du parcours - Mémorial de G-H. Pingusson

Afin de pouvoir comprendre le parcours dans son ensemble, ses enchaînements, sa progression, nous étudions maintenant le mémorial à travers un « Plan de parcours » et une « Coupe de parcours ». Replié sur lui-même, le parcours du mémorial est labyrinthique. Il est compliqué de l'étudier dans sa globalité à partir de plans classiques. Le cheminement se développe sur trois étages distincts et se superpose et se croise à plusieurs reprises. Afin de comprendre le parcours architectural dans une logique globale, nous déplaçons le cheminement selon un axe rectiligne.



Si la « *phase de dépaysement* » est très courte chez Peter Eisenman, elle est beaucoup plus longue dans le mémorial de G-H. Pingusson ce qui est surprenant. Les échelles des deux mémoriaux sont tout à fait différentes et étant donné la surface de 20 000 m<sup>2</sup> du mémorial de Berlin, on aurait pu penser que P. Eisenman aurait eu la possibilité de faire durer ce dépaysement. Si l'on regarde le parcours mémoriel de Paris, on remarque que le chemin parcouru par le visiteur sur l'ensemble de l'édifice est d'environ 210 m. À Berlin, le parcours mesure au minimum 175 m de long, longueur correspondant à une traversée linéaire. En repliant le parcours sur lui-même dans tout le mémorial, (Fig. 58) G-H. Pingusson dispose d'une distance plus longue pour placer le visiteur dans une posture adéquate à la commémoration. De plus, le mémorial de Berlin est entièrement extérieur. Afin de générer une intériorité, P. Eisenman a besoin d'une surface bien plus importante. Il fait grandir les stèles très rapidement, la majeure partie du mémorial domine le visiteur, créant alors le sentiment d'intériorité.

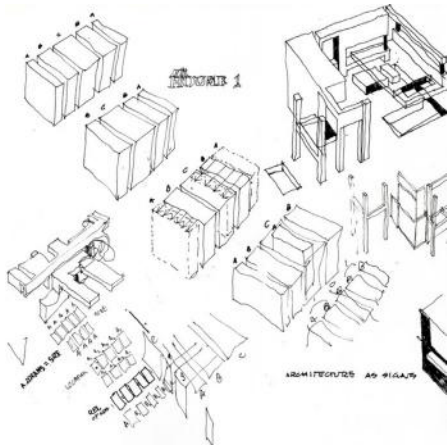


## IV / LA SPATIALITÉ DE LA MÉMOIRE : UN TÊTE À TÊTE AVEC LE SOUVENIR

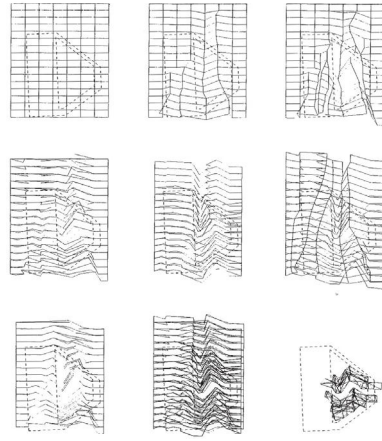
### 1 / UNE JUXTAPOSITION DES TEMPS

L'ensemble des procédés mis en œuvre par les deux architectes permet de placer le visiteur dans un espace et un temps propres à la commémoration. La disparition du rythme effréné de la ville et l'isolement ralentissent le pas du visiteur, éveillent son attention et sa concentration, et l'amènent au recueillement. À Berlin, après une immersion rapide, il semble que le temps a soudainement ralenti. En périphérie, le visiteur rencontre le mémorial, distrait par la temporalité rapide de la ville. Puis, dans le champ de stèles, il marche plus lentement, quittant l'agitation de la ville pour la lenteur du souvenir. Le paysage se fragmente et l'absence de continuité spatiale extérieure perturbe la notion du temps. Ce phénomène est accentué par la brutalité et la rapidité de la transition entre l'extérieur et l'intérieur. Parce qu'ils font appel à une esthétique absolument singulière, massive et inaltérable, les mémoriaux disposent d'une autre temporalité, d'une certaine éternité. L'homogénéité du lieu est perturbante et fige le temps, ils convertissent le temps qui passe en permanence.

Mircea Eliade explique qu'il a le temps sacré et le temps profane et que la solution de continuité entre les deux se fait au moyen du rite. « Le temps sacré est pas sa nature même réversible [...]. Tout temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un évènement [...] qui a lieu dans un passé. Le



House I - 1968



Church of the year 2000 - 1996

Fig. 59 : Diagrammes de P. Eisenman -

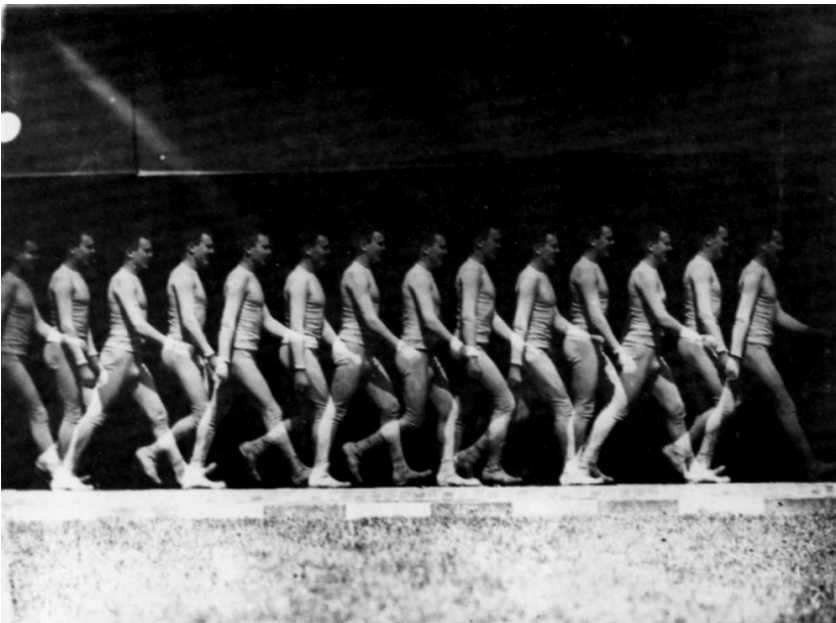


Fig. 60 : Chronophotographie - Un homme qui marche - Etienne-Jules Marey - 1983

temps sacré ne s'épuise pas<sup>64</sup> ». Ainsi, on comprend que par la mise en place d'un parcours liturgique, G-H. Pingusson donne non seulement une sacralité au lieu, mais confère une certaine éternité au souvenir. Par cette sacralité, il crée une temporalité propre au mémorial. L'expérience spatiale sera alors un intervalle entre deux temps profanes, que le visiteur gardera en mémoire.

Le temps et l'espace sont particulièrement sujet à la distorsion dans le mémorial de P. Eisenman. La perturbation dans l'espace, par le travail de double nappe, crée une perturbation dans le temps. La syntaxe de l'architecture de P. Eisenman génère un lieu presque hallucinatoire, parce qu'il s'adresse à la fois à notre raison et à nos émotions profondes. Notre cerveau a connaissance de la rationalité du lieu, mais notre corps, malgré tout, est perturbé car ses repères sont mis à l'épreuve. La simplicité de processus est illisible lors du parcours. Depuis la ville, on ne ressent que la topographie des stèles. Depuis l'intérieur, on ressent particulièrement celle du sol, mais on ne peut pas vraiment lire les deux topographies en même temps.

Cette double topographie semble renvoyer à une disjonction entre le temps et la durée. Henri Bergson les oppose dans son « *Essai sur les données immédiates de la conscience* ». Alors que le temps est objectif et scientifique, la durée elle, est liée à l'expérience vécue. Elle est subjectivement perçue par l'individu, ici le visiteur. Ainsi, le mémorial s'inscrit dans un temps objectif, que l'on perçoit depuis l'extérieur. Une fois qu'on le pénètre, il dispose d'une temporalité propre, ressentie par le promeneur, qui n'a rien de rationnel ni d'objectif, qui ne renvoie pas à la perception du temps que

64. Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. [Paris]: Gallimard. p.63

l'on a eu précédemment. Dès lors la dissociation entre perception présente et temporalité scientifique, crée une désorientation spatiale et temporelle chez le visiteur. L'expérience s'inscrit dans un espace-temps non rationnel, singulier et propre à l'expérience de la remémoration. Le mémorial, par la création d'une temporalité qui lui est propre, rend perpétuellement présent le passé.

Cette idée de la dissociation de deux temps renvoie à la question du diagramme, que P. Eisenman n'utilise pas seulement comme un outil d'analyse, mais également comme un élément actif de la conception (Fig. 59). Ces diagrammes donnent lieu à des lectures simultanées du lieu, générant ainsi ces sensations de distortion temporelle. D'ailleurs, le travail diagrammatique de P. Eisenman, associé à celui sur le langage et la répétition, renvoie fortement au futurisme et aux chronophotographies d'Etienne-Jules Marey (Fig. 60), évoquant une décomposition, une fragmentation et une déformation du mouvement et donc de l'espace-temps. Le temps semble ralenti, freiné, presque figé.

Pour autant ce qui est extrêmement surprenant, c'est la capacité d'un travail d'une rationalité absolue à créer la désorientation et l'hallucination. C'est par le paradoxe que l'architecte perturbe le visiteur. Alors, n'y aurait-il pas dans cette traduction architecturale, une allégorie de la rationalité trompeuse du nazisme ?

## 2 / LA PROMENADE SOLITAIRE

Si la désorientation est produite par la vitesse de transition entre l'extérieur et l'intérieur et la perte des repères spatio-temporels, elle est bien accentuée par la disparition des autres promeneurs. La transition de la ville au mémorial est le lieu d'une individualisation du parcours, tel un filtre à travers lequel le promeneur se retrouve seul avec lui-même. Cette solitude s'accompagne d'un isolement car simultanément à la disparition des autres promeneurs, disparaît aussi le paysage. Dès lors, il ne reste plus que le visiteur et la mémoire. De façon à ce que les mémoriaux ne puissent pas recevoir beaucoup de monde, les deux architectes mènent un travail poussé sur les dimensionnements, liés au corps humain, de façon à contraindre à la solitude dans les édifices.

G-H. Pingusson comme P. Eisenman estiment la solitude comme un synonyme d'introversión, et la considèrent comme une condition sinequanone à la transmission du souvenir. « *La méditation, donc le silence, appelle la solitude*<sup>65</sup> ». Ainsi, on comprend que si la méditation amène à la solitude, le rapport est réversible car la solitude conduit à la méditation. Si cette solitude amène non seulement au recueillement et à la remémoration, elle semble également être un moyen d'évoquer la déportation et la coupure totale du monde vécue par les déportés. Elle participe donc dans un premier temps au parcours mémoriel par sa capacité à générer l'introversión, mais elle connote également l'univers concentrationnaire à qui elle fait écho

---

<sup>65</sup>. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau p.39

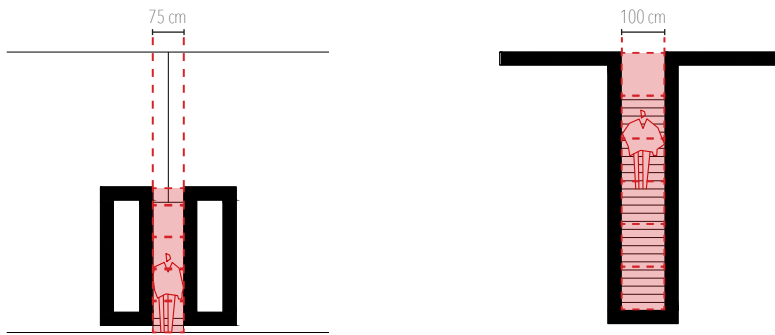


Fig. 61 : Coupes schématique - Mémorial de Paris

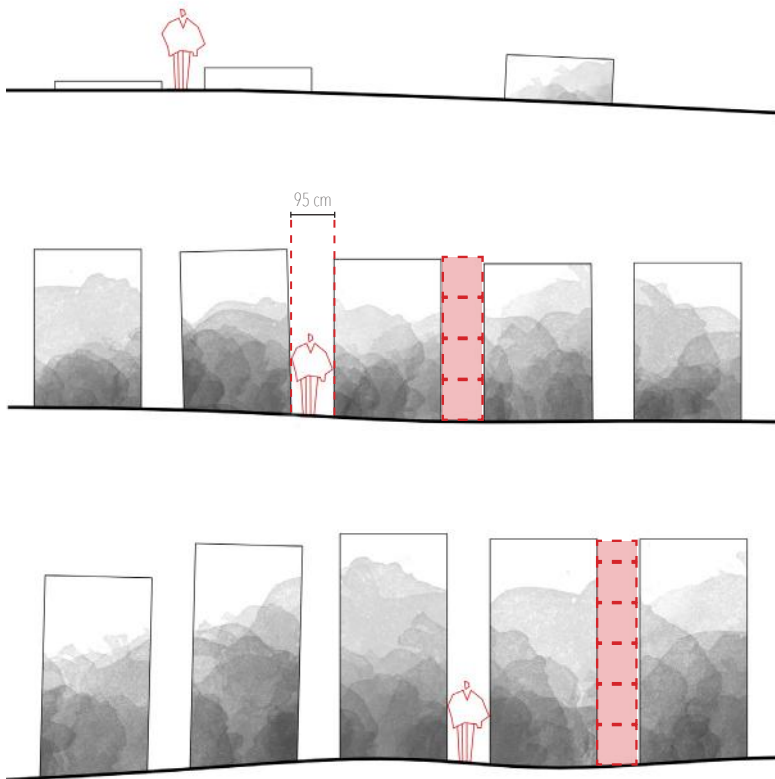


Fig. 62 : Coupes schématique - Mémorial de Berlin



chez le visiteur. G-H. Pingusson écrit que « *l'espace appartient en entier à lui qui l'occupe seul, et celui-ci appartient à l'espace ; il y a une symbiose entre eux et l'on ne peut séparer l'espace de celui qui observe et qui l'occupe, à la fois objet et sujet. Mais à mesure que le nombre de présences augmente, l'appropriation que chacun fait de l'espace diminue, l'espace se morcelle<sup>66</sup> ».* Pour que l'architecture affecte le promeneur, il faut que ce dernier soit seul dans l'espace, ou du moins qu'il en ait l'impression.

La question de la solitude n'apparaît que ponctuellement dans le mémorial de G-H. Pingusson. Les passages des espaces transitionnels sont très étroits : les escaliers mesurent 1 m de large et l'entrée de la crypte 70 cm (Fig. 61). Ainsi par l'étroitesse, il oblige les groupes de visiteurs à se séparer, se dissocier, et contraint la visite. G-H. Pingusson comme P. Eisenman conçoivent des mémoriaux inadéquats à la commémoration de masse, adaptés au recueillement individuel du promeneur solitaire. Il ne s'agit pas de lieux à même de recevoir des événements nationaux, très inconfortables pour les groupes (Fig. 63). Malgré le témoignage d'une commémoration à l'échelle d'un pays, les mémoriaux s'adressent à l'individu. Ils fonctionnent parce qu'ils sont en capacité de transmettre un message charnel au visiteur. Or si ce dernier est déconcentré par la présence d'autres personnes, il n'est pas réceptif à ce message. Ces édifices qui remémorent sans imager n'ont aucun sens s'ils sont pratiqués en groupe. Le visiteur devient acteur de la commémoration, il en est le protagoniste. L'architecture invite à mener une lecture autonome de la déportation.

---

<sup>66</sup>. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.107

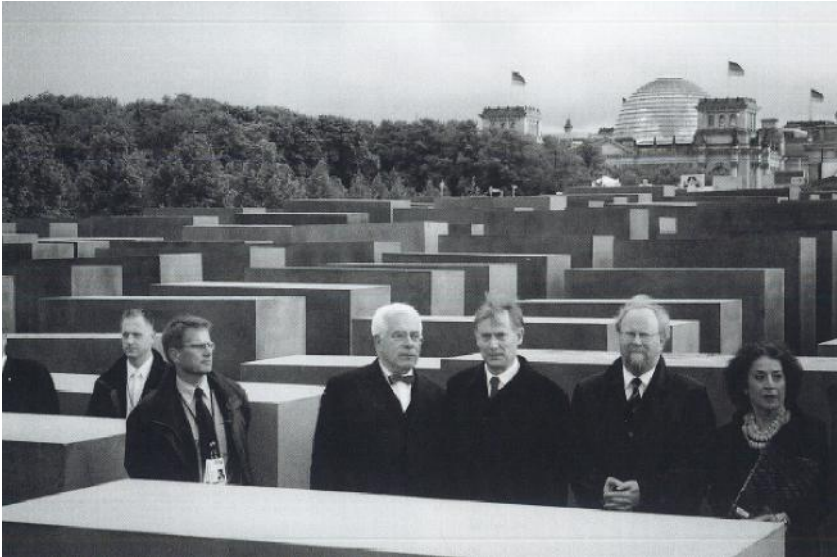


Fig. 63 : Inauguration du mémorial - Mai 2005 - P. Eisenman - Président Koehler - Wolfgang Thierse - Léa Rosh ( De gauche à droite)

L'individu solitaire est donc l'unité de conception du projet. La solitude est perceptible dans tous les espaces de transition, qui apparaissent comme des diaphragmes ou des seuils. G-H. Pingusson y sollicite fortement le corps. Les escaliers, par exemple, sont très abrupts : les marches ont un giron de 27 cm et les contremarches mesurent 18,5 cm. La descente est longue (26 marches) et très verticale. L'entrée dans la crypte est aussi très impactante puisqu'elle mesure 75 cm de large et 3,80 m de long. Elle est éprouvante pour le corps solitaire. Dans les deux mémoriaux, les espaces de solitudes éprouvent le corps car s'ils sont très étroits, ils disposent d'un rapport de proportion oppressant, écrasant. Ces lieux sont en moyenne 4 à 6 fois plus haut que large, ce qui les rend presque angoissants.

À l'inverse du mémorial de Paris, la solitude est omniprésente dans le mémorial de Berlin (Fig. 62). Le dimensionnement des passages est de 95 cm et il est parfaitement égal sur l'ensemble de l'édifice. Ainsi, quelle que soit la personne qui pénètre l'espace, elle se retrouve soudainement seule avec elle-même, sans transition, plongée dans une espace de réflexion dans le centre de la ville. Le bruit y est nettement atténué, quasi inexistant. Si on perd rapidement le contact visuel avec les autres promeneurs, ils réapparaissent certaines fois soudainement. Le mémorial invite à une réflexion, à des questionnements solitaires et à une compréhension individuelle. Il est difficile de qualifier l'expérience dans le mémorial, et encore plus de l'imager.

D'ailleurs, la réapparition ponctuelle d'autres visiteurs, qui arpentent le mémorial et qui avaient disparu du champ de vision du promeneur, donne lieu à un sentiment d'insécurité. La vue des gens est troublante car, même

s'il sait qu'il n'est pas seul, immergé dans le lieu, le visiteur devient pensif. L'apparition brutale et inattendue d'autres promeneurs vient troubler ses pensées. L'expérience momentanée et fictive de la disparition des autres mène à éprouver la présence soudaine et massive des stèles. Ainsi, quand le regard de l'autre n'est plus là, le souvenir des déportés devient très présent. La massivité et l'échelle du lieu rappellent la démesure du drame de la déportation.

### 3 / DES « TENSIONS PHÉNOMÉNALES » À L'ESPACE INDICIBLE

G-H. Pingusson, en travaillant la solitude ponctuellement fait apparaître la notion de « *tensions phénoménales*<sup>67</sup> ». Il s'agit de tensions liées à la conception empirique du mémorial. Les espaces de transition sont régis par des tensions entre le plein et le vide, entre l'ombre et la lumière, entre le haut et le bas, entre le bruit et le silence, entre l'ouvert et le fermé. Ces phénomènes sont utilisés selon un principe d'aggravation, du haut vers le bas, du clair vers l'obscur, du plein vers le vide, de l'ouvert vers le clos. Le parvis est baigné par une lumière presque aveuglante, réfléchi par la couleur claire des murs. La crypte quant à elle est plongée dans une pénombre, illuminée par de faibles lumières artificielles et indirectes. L'entrée à la crypte est l'un de ces espaces transitionnels employant les tensions phénoménales aggravantes. De plus, ce lieu étant également la sortie, la transition est particulièrement intéressante puisqu'elle fonctionne différemment dans les deux sens. Lorsqu'on sort, la lumière est violente. Un puissant effet de contre-jour (Fig. 64) est présent entre les deux espaces, tel un retour brutal à la réalité. L'idée de transition progressive présente lors de l'entrée a totalement disparu.

C'est cette faille oppressante entre deux blocs en lévitation qui marque la transition, le seuil entre l'extérieur et l'intérieur du mémorial. Ces blocs s'apparentent fortement à des stèles. Il semble alors que l'image de la stèle apparaisse dans les deux mémoriaux. Par leur massivité et leur mise en

---

<sup>67</sup>. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau

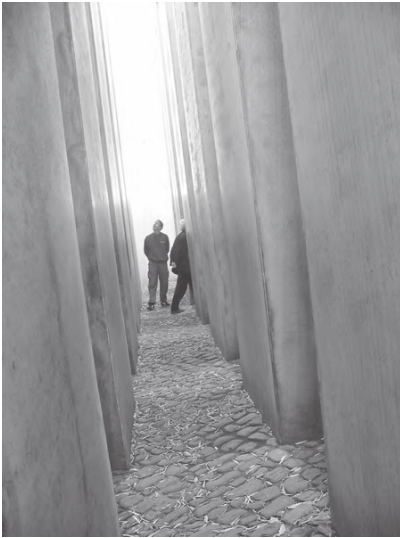


Fig. 65 : Daniel LIBESKIND - Jardin de l'exil - Musée Juif - Berlin - 2001



Fig. 66 : Peter EISENMAN - Mémorial de Berlin - 2005



Fig. 64 : Sortie de la crypte - Contre-jour - Mémorial de Paris

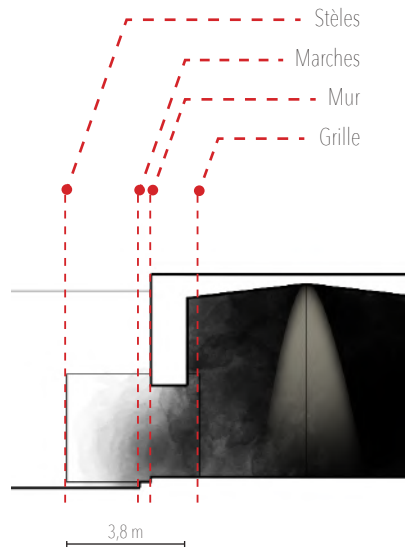


Fig. 67 : Épaisseur du seuil - Entrée de la crypte - Mémorial de Paris

tension, les stèles sont oppressantes. Elles isolent et destabilisent le visiteur qui se sent fragile face à leur pérennité inaltérable. Cette image de la stèle est aussi utilisée par Daniel Libeskind dans le « *Jardin de l'Exil* » au Musée Juif à Berlin (Fig. 65). Le parcours d'un tel lieu fait manifestement écho au Mémorial de P. Eisenman (Fig. 66). Oblique, destabilisant, oppressant, écrasant, il évoque la mémoire de la déportation par des outils très similaires. Ceci-dit, si les deux mémoriaux du corpus sont très différents, certaines portions des parcours se font également écho. En effet, le visiteur qui connaît le Mémorial parisien est certainement ramené à son expérience berlinoise lorsqu'il traverse la masse des stèles en lévitation et réciproquement.

La limite entre le dedans et le dehors n'est pas nette, elle se situe dans un espace transitionnel. Les limites sont démultipliées ( Fig. 67). On passe premièrement entre les deux blocs, dans l'épaisseur de la masse, par une faille étroite, de 70 cm, qui à nouveau oblige les groupes de visiteurs à se séparer. Puis, il faut monter les marches. La grille rabattue de la porte est le dernier seuil à franchir. Le visiteur se situe alors dans la crypte hexagonale. La notion de franchissement est troublée par la non correspondance des marches, de l'ouverture et des volumes. Le travail de ce seuil dans la matière et la profondeur engendre un travail sur l'obscurité. On y trouve une progression de l'atmosphère très lumineuse du parvis à celle très sombre de la crypte. Cette transition longue dans la matière donne l'impression de remonter le temps. Comme nous l'avons vu précédemment dans l'œuvre de Berlin, on observe une distorsion de l'espace-temps dans le mémorial. Dans cette faille, l'étroitesse ralentit inévitablement le pas, l'obscurité fausse les limites et le visiteur pénètre à proprement dit l'espace du souvenir.

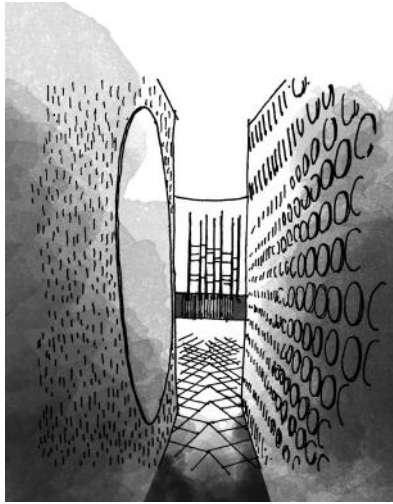


Fig. 68 : Croquis du traitement des deux blocs en lévitation - Paris

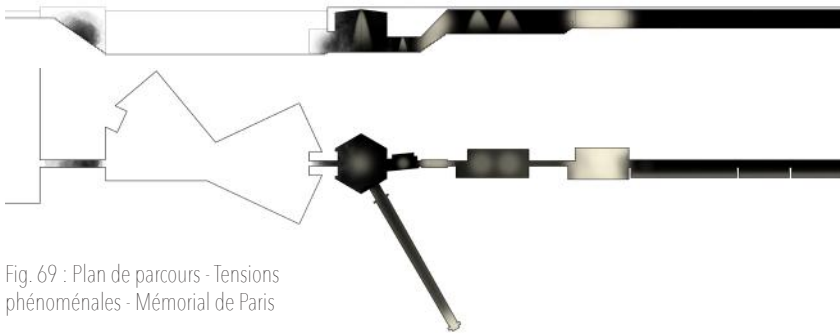


Fig. 69 : Plan de parcours - Tensions phénoménales - Mémorial de Paris

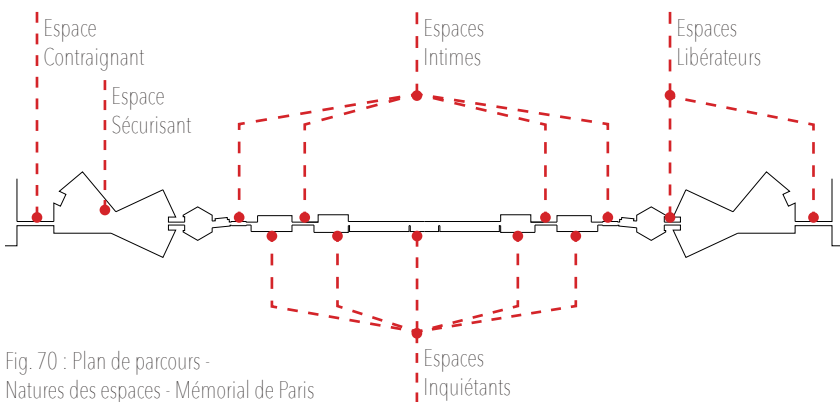


Fig. 70 : Plan de parcours - Natures des espaces - Mémorial de Paris



Dans l'épaisseur des deux blocs, on note le détail du traitement des parois (Fig. 68). Un grand cercle d'un côté et une multitude de petits cercles de l'autre symbolisent le rapport entre l'unique, l'universel, le tout et le multiple. La question des nombreux individus déportés mais l'unique histoire d'un peuple, l'universalité du message transmis. Il n'est pas absurde de penser que cette question de l'individu et de l'universel pourrait également faire référence à la méthode de remémoration mise en place par l'architecte quant à la formation d'une mémoire collective par l'individualisation du message. D'ailleurs, les deux architectes jouent de va-et-vient entre mémoire collective et mémoire individuelle constamment. S'ils s'adressent à la mémoire individuelle, ils usent de références appartenant à la mémoire collective et par la construction d'une mémoire individuelle, il impactent la mémoire collective.

Par le biais de ces « tensions phénoménales », G-H. Pingusson réussit à conférer des natures distinctes aux espaces perçus. L'espace devient alors le véhicule de signification (Fig. 69 et 70). Dans un premier temps, l'escalier pourrait être considéré comme un « *espace contraignant*<sup>68</sup> » car il contraint les usages. Cet assujettissement est particulièrement remarquable car il succède à la ville et au jardin, lieux de liberté. La fosse est quant à elle un « *espace sécurisant*<sup>69</sup> », non seulement parce qu'elle succède aux escaliers hostiles, mais surtout parce qu'elle se définit par la défense contre l'extérieur. Dans un deuxième temps, les espaces transitionnels intérieurs à la crypte sont des « *espaces intimes*<sup>70</sup> » car ils impliquent l'exclusivité de l'utilisation de l'espace. Ils sont liés à un besoin temporaire de solitude. Façonnés selon l'échelle de l'homme, ils sont

68. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974. Paris: Linteau. p.154

69. Ibid. p. 155

70. Ibid. p.156

pour lui un écrin. Les espaces muséaux dans la crypte sont des « *espaces inquiétants*<sup>71</sup> » car ils n'ont pas d'issue directe sur l'extérieur. Enfin, le seuil de sortie de la crypte et les escaliers de sortie sont des « *espaces libérateurs*<sup>72</sup> » car reliés à un espace plus vaste. Ils nous font échapper à la notion de servitude. Dès lors, on comprend une fois de plus que le projet de G-H. Pingusson découle d'un parcours rituel et initiatique. Des espaces identiques ne prennent pas la même signification selon le sens dans lequel ils sont parcourus. La succession des espaces est primordiale. Pour autant, il semble que ce travail de la nature des espaces soit présent dans la pratique de l'architecte, puisqu'il en fait la démonstration dans son livre « *L'espace et l'architecture* ». G-H. Pingusson témoigne d'une préoccupation pour la perception, bien au-delà de la conception de son mémorial.

Nous venons d'étudier l'importance que les deux architectes attachent au dimensionnement des espaces les uns par rapport aux autres, mais également dans leur rapport à la mesure de l'homme. Ainsi, afin de réussir à émouvoir, les architectes calibrent et dimensionnent leurs espaces de façon extrêmement précise. Par la logique et la mesure, ils tendent à générer l'illogique et le phénoménal. C'est ce que Louis Kahn appelle le « mesurable » et le « non-mesurable ». Dans son ouvrage « *Silence et lumière*<sup>73</sup> », L. Kahn explique qu'un « *bon bâtiment doit [...] commencer par le non-mesurable, passer par des moyens mesurables au moment du projet, et à la fin, être non-mesurable. Le projet, la fabrication des choses est un acte mesurable. [...] Mais ce qui est non-mesurable c'est*

---

71. Ibid. p.156

72. Ibid. p. 153

73. Kahn, Louis I., Mathilde Bellaigue, et Christian Devillers. 2010. *Silence et lumière: choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris: Ed. du Linteau. 300 p.

*l'esprit*<sup>74</sup> ». Il semble évident qu'en souhaitant remémorer la déportation par l'émotion et l'expérimentation, les architectes traitent la question du « *non-mesurable* », et dans le but d'atteindre une telle dimension, capable d'émouvoir et de s'adresser à l'esprit, ils usent du « *mesurable* », de l'exactitude du dimensionnement. Le « *mesurable* » est donc au service du « *non-mesurable* », il est l'outil qui permet de captiver l'esprit.

Cette recherche de la perfection de la spatialité en capacité de transcender l'esprit, c'est ce que Le Corbusier appelle « *l'espace indicible*<sup>75</sup> ». En somme, il s'agit de la recherche de l'expression la plus juste, pour rendre compte des expériences esthétiques comme spirituelles les plus hautes. L'espace indicible est un espace dont « *La proportion est chose ineffable. [...] Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle « l'espace indicible », c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. C'est du domaine de l'ineffable*<sup>76</sup> ». L'espace indicible est ainsi toujours une expérience mentale sur le fondement d'une émotion corporelle, liée à l'aboutissement et à la justesse des proportions de l'espace architectural. C'est ce dont il s'agit dans les oeuvres étudiées. Par un travail poussé sur le dimensionnement des lieux, la matérialité, l'atmosphère et les seuils, les deux architectes réussissent à transmettre un message d'émotion, permettant la commémoration.

---

74. Ibid. p.50

75. Le Corbusier. 1983. Modulor 2. Paris: Architecture d'aujourd'hui. 339 p.

76. Ibid. p.31

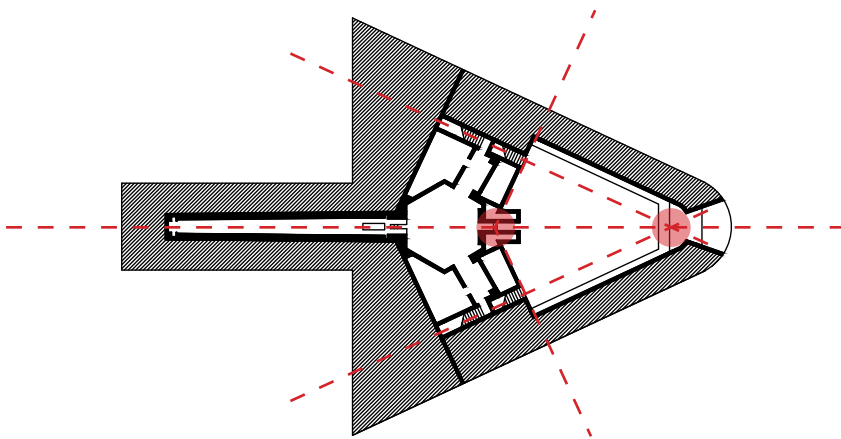


Fig. 71 : Plans - Mémorial de Paris - Double polarité

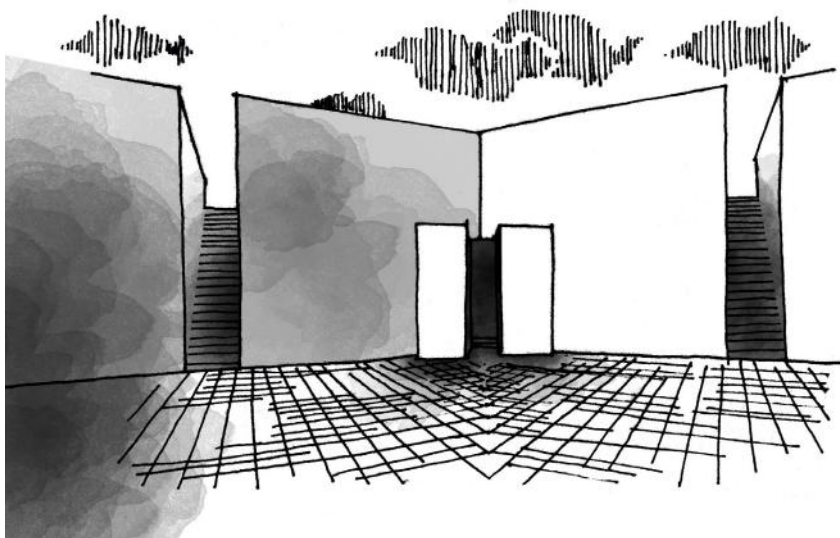


Fig. 72 : Croquis de la cour

#### 4 / LE SYMBOLE MIS EN ESPACE : LA « PHASE DE PRÉSENCE<sup>77</sup> »

La dernière phase définie par G-H. Pingusson est la « *Phase de présence* ». « *Le passage resserré entre deux murailles conduit à la crypte hexagonale, qu'un rayon de lumière, venu du sol, éclaire sobrement. Le visiteur est en tête-à-tête avec le Souvenir<sup>78</sup>* ». Une fois dans le parvis et face à la herse, le visiteur n'a pas d'autre choix que de se retourner vers la crypte pour continuer son parcours. Dès lors, il tourne le dos à la ville, symboliquement mais aussi physiquement. Il bascule alors dans la « *Phase de présence* », distancié de toute influence extérieure. Il se situe dans un espace-temps propre au mémorial, il s'apprête à pouvoir se remémorer correctement, il est dans l'attitude la plus adéquate possible. La « *phase de présence* » est le lieu du langage symbolique. Une fois réceptif, le visiteur est à même de comprendre l'usage des allégories et des métaphores.

On note que ce parvis dispose d'une double polarité, située dans les deux creux de la cour (Fig. 71). La herse, positionnée dans le creux de la courbe, marque une première polarité. Les stèles de bétons à la jonction des murs en marque une seconde (Fig. 72). Située dans un angle obtus, l'entrée donne l'illusion qu'elle va se refermer sur elle-même. Cette mise en tension des deux murs augmente la polarisation des lieux. Ces points focaux successifs permettent de formaliser et de spatialiser le parcours du visiteur, induisant une progression intuitive dans l'espace. Ainsi, on comprend que dans le mémorial de Pingusson, le mouvement est provoqué par la succession de

77. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau p.33

78. Ibid. p.33

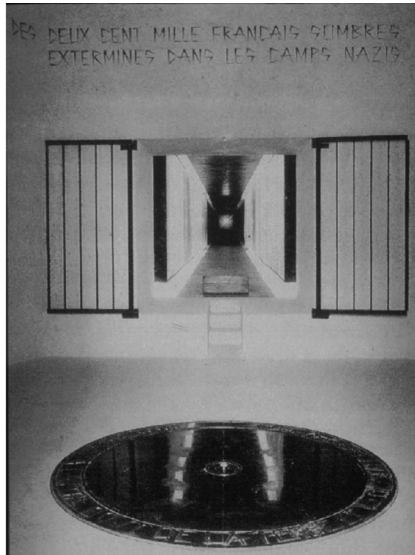


Fig. 73 : Vues de la crypte - Mémorial de Paris

polarités et de centralités. L'architecte joue de perspectives succesives afin de générer une promenade architecturale et d'orienter progressivement le visiteur, de le mettre en mouvement. Si dans le mémorial de Peter Eisenman le dynamisme est engendré par la série, l'architecte joue également de l'effet de perspective afin d'amener le visiteur à se déplacer. La fabrication de mouvement par la série sont des préoccupations partagées par Donald Judd et Sol Lewitt<sup>79</sup> (Annexe 6), qui travaillent des assemblages sériels de formes élémentaires, afin de créer du dynamisme dans l'oeuvre. Ainsi, on comprend que le rapport des volumes entre eux, leur répétition, leur mise en tension en perspective provoque le cheminement du visiteur dans le mémorial berlinois.

Si l'on revient au mémorial de Paris, une fois retourné le visiteur fait face aux deux stèles en lévitation. Il les traverse et se retrouve à nouveau un temps de pause, la crypte hexagonale. Elle dispose d'un caractère particulier dans le mémorial car elle est l'unique espace dans lequel le visiteur est confronté à plusieurs choix. Il peut se recueillir autour du cénotaphe central en bronze (Fig. 73).ou face à la chapelle ardente. Il peut également observer les urnes situées de part et d'autre de la salle hexagonale. Enfin, il peut directement monter à l'étage dans la zone muséale. Dans cette partie, le visiteur est légèrement moins assujetti aux dispositifs architecturaux qui se veulent plus souples. Dans la crypte, le silence instauré dans tout le parcours préalable s'estompe et la narration y débute. Elle parle au visiteur, elle est signifiante.

---

79. Donald JUDD est un artiste de l'art minimaliste qui travaille la répétition de manière serielle, créant un jeu formel avec le spectateur. La mise en place de ses oeuvres se veut pure, jouant d'un travail de contraste des matières et des couleurs. Sol LEWITT travaille quant à lui la répétition du carré et du cube, leur assemblage, leur répétition, leur mise en tension. Ses oeuvres varient du hors échelle à l'oeuvre miniature.



Fig. 74 : Plan du camp de Sachsenhausen - Berlin

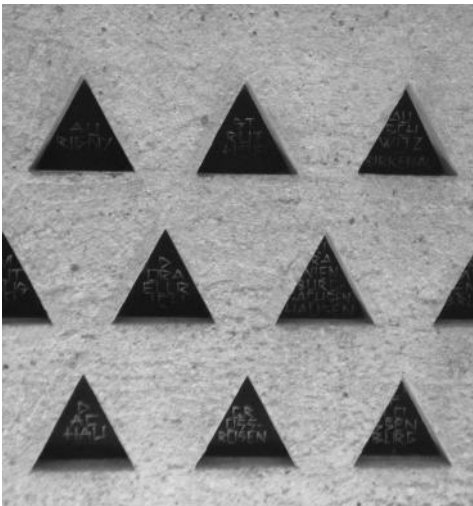


Fig. 75 : Niches triangulaires - Mémorial de Paris



Fig. 76 : Insignes triangulaires



Si l'on revient à la question des références, G-H. Pingusson en qualifiant son projet de crypte, se réfère à un archétype funéraire, et attribue une sacralité au lieu. Cependant, au cours du parcours, on retrouve des termes comme « cellule » qui évoquent à leur tour, l'univers carcéral, la détention. En effet, la question de l'enfermement est très présente dans le mémorial, notamment illustrée par de nombreux barreaux noirs rappelant l'entrée de geôles. Les chapelles renvoient non seulement au monde funéraire mais également au monde carcéral. Elles prennent la forme de cachots et sont marquées par le poids de l'absence. Ces dernières disposent d'ouvertures étroites, trop étroites pour pouvoir voir l'ensemble de la pièce. On y remarque une lumière mais on ne décèle pas d'où elle provient. Ces salles évoquent clairement l'absence des déportés<sup>80</sup>.

C'est dans la crypte que les évocations sont les plus présentes. La plus évidente est la géométrie hexagonale de la pièce principale, qui renvoie à l'étoile de David. Symbole du judaïsme le plus connu, elle est évoquée dans de nombreux lieux de mémoire de la déportation comme moyen de signifier sans illustrer. On retrouve cette forme hexagonale dans le Hall of Remembrance, situé dans le United States Holocaust Memorial Museum, conçu par James Ingo Freed (Annexe 7). Daniel Libeskind est plus littéral dans son évocation dans le National Holocaust Monument à Ottawa (Annexe 8). Il y dessine un espace architectural mémoriel prenant la forme d'une étoile, constituée de six volumes triangulaires, formant les pointes de l'étoile. Apparaît non seulement la forme de l'étoile, mais également celle du triangle, présente au mémorial de Paris. De part et d'autre de la crypte hexagonale, des chapelles funéraires reçoivent des niches remplies des cendres des fours crématoires de plusieurs camps d'extermination (Fig.75).

80. Aucune illustration des cellules n'est présente, car l'atmosphère lumineuse du lieu est extrêmement difficile à voir en photographie.



Fig. 77 : Chapelle - Mémorial de Paris

Ces niches sont triangulaires. Les insignes qui permettaient de distinguer les différents déportés dans les camps d'extermination étaient triangulaires (Fig. 76). L'usage de cet univers géométrique est un moyen d'évoquer l'univers concentrationnaire, sans avoir à le présenter physiquement ou à l'imager (Fig. 74).

Après avoir éprouvé le corps du visiteur, G-H. Pingusson éprouve son esprit. « *Le visiteur passe du statut d'arpenteur rasant les murs, à celui de lecteur, en position d'extériorité. Ce troisième lieu [...] propose une approche de l'espace qui est, cette fois, distincte des sens. Les éléments mis en place dans la crypte [...] sont distants du corps*<sup>81</sup> ». La crypte est par ailleurs le lieu de l'expérience intellectuelle. On y trouve de nombreuses inscriptions, notamment de poètes ayant vécu la Seconde Guerre mondiale. Ces inscriptions sont écrites d'une typographie en lettre bâton froide, de couleur rouge sang. Elles donnent l'illusion de messages de prisonniers gravés dans les murs.

La galerie ardente du mémorial est un élément fort de la « *phase de présence* » (Fig. 77). Elle est orientée sur une perspective infinie, à l'inverse de tout le reste du parcours. Cette perspective est accentuée par le rétrécissement progressif de la chapelle, telle une perspective de la renaissance. On note une sorte d'ouverture, qui peut signifier l'espoir. La lumière artificielle renforce cette idée et endosse un rôle symbolique. Les 220 000 petits bâtonnets de verre dans la paroi de la chapelle ardente évoquent les individus déportés, et marquent leur absence physique et leur présence dans l'histoire. Une fois de plus, le temps est figé dans le

---

81. Brochard, Antoine. 2015. Mémorial des martyrs de la déportation : histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson. Paris : Éditions du Linteau p.41

mémorial, comme suspendu. Le travail de la lumière artificielle joue un rôle primordial dans ce processus. Une lumière brille sans fin dans la chapelle ardente, témoignage de l'immensité du sacrifice.

Si le mémorial de G-H. Pingusson est rempli de symboles et d'allégories, le mémorial de P. Eisenman en est dépourvu. On comprend que le mémorial de Berlin, en raison du contexte géographique et historique dans lequel il se situe, ne nécessite pas l'usage de symbole afin d'évoquer la déportation. Le traitement de la démesure, s'ajoutant à l'hostilité du matériau prend sens dans la parcelle berlinoise. Le lieu a nécessairement une empreinte et une connotation forte qui aide à la compréhension de l'architecture. À l'inverse, le mémorial de Paris se situe hors des lieux du crime, et la parcelle n'est pas marquée par la déportation. G-H. Pingusson nécessite l'usage d'un langage symbolique traduisant l'univers concentrationnaire. Cependant, il y a ici un paradoxe. Alors que le mémorial de Paris est un mémorial pour les « Martyrs de la Déportation », il use d'un vocabulaire très connoté, renvoyant fortement au judaïsme. À l'inverse, le mémorial de Berlin commémorant les « Juifs assassinés d'Europe » renvoie à l'univers de la déportation mais est pourtant très détaché du langage du judaïsme.

La rigidité du mémorial de Paris et l'assujettissement du visiteur impactent inévitablement le message commémoratif transmis. G-H. Pingusson communique de façon précise, par l'usage de symboles et de textes dans la « *Phase de Présence* », qui viennent compléter les perceptions spatiales. Il ne laisse pas de doute quant au message transmis. À l'inverse, Peter Eisenman revendique uniquement l'idée de l'expérience à travers le monument. Les interprétations possibles sont variées et puissantes, et aucun texte ni

symbole ne vient confirmer les impressions du visiteur. Pour autant, les sensations perçues s'adressent à la mémoire collective et donnent du sens au mémorial. Le visiteur n'est pas obligé de s'abandonner à l'empathie. La force du lieu suffit à émouvoir et perturber émotionnellement. S'en abstraire semble difficile. Le champ de stèles eisenmannien développe un jeu de la mémoire qui implique la subjectivité du visiteur et tire son efficacité de l'absence de toute référence explicite à la Shoah.

Ni G-H. Pingusson, ni Peter Eisenman ne souhaitent atteindre l'atrocité des sensations des déportés. Si la figuration est abjecte, parce qu'elle illustre la déportation, l'architecture ne prétend pas être « *an Auschwitz machine* » ou « *a Holocaust simulator* », ce qui serait tout autant indécent. L'architecture des deux mémoriaux joue sur les émotions du visiteur et génère une certaine empathie chez ce dernier. Ainsi, le mémorial pousse à l'introspection. Les architectes n'utilisent pas de gestes bruyants mais suggèrent une médiation austère et un repli silencieux, par la mise en oeuvre de métaphores spatiales. Il semble évident que l'étude nous permet de comprendre précisément les intentions des architectes. Pour autant, ces mémoriaux ont longtemps été l'objet de polémiques, en raison de leur abstraction, questionnant leur capacité à communiquer. Comme nous le dit G-H. Pingusson, « *sans prétendre pouvoir créer un lexique des correspondances rigoureuses entre les espaces et les sentiments qu'ils provoquent, on peut en dégager, le sens général communément perçu*<sup>82</sup> ».

---

82. Pingusson, Georges-Henri, and Armelle Lavalou. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. p.64



## CONCLUSION

Au terme de cette réflexion, il semble important de rappeler les questions à l'origine du travail : En quoi l'incarnation de l'abstraction dans l'architecture permet-elle de générer une expérience spatiale remémorative de la déportation ?

Nous avons commencé par nous demandé pour quelles raisons la déportation était-elle à l'origine d'une mutation de la tradition commémorative de la sculpture vers le domaine architectural. À l'issue du travail, nous avons tout d'abord compris que, par son lien étroit avec la culture judaïque, et dans le contexte d'une société meurtrie et bouleversée, la déportation a suscité une remise en question de la tradition commémorative autour de problématiques quant à sa représentation.

Les architectes se sont alors tournés vers l'abstraction. Nous avons fait de constat d'une diversité quant aux natures des abstractions des mémoriaux et nous avons aussi pu comprendre que les architectures commémoratives tendent à faire dialoguer la tradition sculpturale et la discipline architecturale. Les monuments étudiés ne se positionnent pas en rupture avec la tradition, mais témoignent d'une mutation, d'une réinterprétation de cette dernière. Ainsi, le rapport dialectique entre les deux disciplines nous a conduits à nous interroger sur la place des mémoriaux dans la ville. Voyant leur dimension croître et leur spatialité augmenter, les mémoriaux ont nécessairement pris une place importante dans l'espace urbain et la question de leur dialogue avec le contexte s'est alors posée.

Dans un second temps, nous nous sommes intéressés aux partis-pris urbains des mémoriaux, en nous demandant par quels moyens ils matérialisent le passé dans le présent. Situés tous deux aux centres des capitales, les deux projets étudiés témoignent d'une commémoration nationale et universelle, particulièrement symbolique en période d'après-guerre. Cependant, nous avons pris conscience que l'histoire des lieux a eu un impact considérable dans la conception des mémoriaux. Alors que le projet de G-H. Pingusson témoigne d'un assujettissement au contexte, s'effaçant presque au profit de l'environnement, le mémorial de P. Eisenman marque un détachement face à l'histoire du site marqué par le nazisme. Alors que l'architecte développe habituellement des projets questionnant la trace, P. Eisenman sort de son processus de conception habituel pour signaler une prise de position quant à la parcelle du mémorial. L'architecture ne se soumet pas au site, elle vient suturer les cicatrices des lieux en y recréant des parcours. Dans les deux cas, nous avons pris conscience d'une esthétique de la disparition. Les mémoriaux viennent s'enterrer, s'isoler, afin de fabriquer une atmosphère protégée de la nuisance de la ville. Dès lors, un tel parti-pris nous a conduits à nous poser la question de la transition d'un univers à l'autre. Nous nous sommes demandés en quoi le parcours, par l'implication du corps, rend-il le visiteur acteur de la commémoration en le déconnectant de la ville.

Si nous avons pu comprendre que le passage entre le sol de la ville et du mémorial était le lieu d'un dépaysement, nous avons aussi pris conscience que par sa double échelle, le mémorial dominait progressivement le visiteur. L'entrée dans l'espace de la mémoire prend alors la forme d'un lieu peu hospitalier, déconnectant le promeneur. L'inertie et la massivité des matériaux, la disparition du contexte urbain, ainsi que la solitude, influe sur la perception de ce dernier et viennent le placer dans une attitude adéquate



au souvenir. Si cette transition est le lieu d'une mimétique architecturale dans le mémorial de Paris, elle est le lieu d'un bouleversement de l'équilibre et de l'orientation à Berlin. Ainsi, alors que G-H. Pingusson conçoit un parcours initiatique renvoyant au rite liturgique, séquencé par une succession d'atmosphères, le mémorial de P. Eisenman, par le dessin d'un parcours linéaire sans rupture et par la territorialisation d'un module, conduit à l'errance. Pourtant, si ces projets s'inscrivent respectivement dans une sacralité et une profanité presque opposées, la comparaison des deux mémoriaux nous a permis de trouver des dénominateurs communs aux processus de conception des architectes.

Dans une dernière partie, nous avons interrogé les outils dont dispose l'architecture pour présenter l'ineffable. Nous nous sommes attachés aux qualités d'intériorité des mémoriaux, et nous avons pris conscience, que malgré leurs différences évidentes, les deux projets étudiés usent de procédés communs afin de conduire à la remémoration de la déportation. Ainsi, si les deux architectes n'ont pas les mêmes références, s'ils ne fabriquent pas les mêmes parcours, ils considèrent pourtant la solitude comme condition sinéquanone à la médiation et à la transmission d'un message émotionnel et mémoriel. Les deux architectures mettent en tension les pleins, fabriquant des vides étroits, obligeant le visiteur à la promenade solitaire. Cet isolement nous conduit à comprendre que les architectures étudiées ne sont en définitive pas commémoratives, mais sont plutôt remémoratives, car inadéquates pour les cérémonies, elles réactivent les souvenirs, elles stimulent la mémoire individuelle. Par extrapolation cette mémoire deviendra collective. Dès lors, le travail des proportions apparaît comme essentiel dans la conception, et la recherche de « *l'espace indicible* » semble une évidence. Par un dimensionnement précis, l'architecture mémoriel émeut, transcende, appartenant ainsi au domaine

du « *non-mesurable* ». Les mémoriaux architecturaux ne sont pas conçus en fonction d'un usage précis, ils sont pensés et dessinés en fonction de la façon dont ils vont être perçus. Ainsi, on peut penser que les mémoriaux de Paris et Berlin, parce qu'ils usent d'outils similaires, se font réciproquement écho chez le visiteur. Celui qui a parcouru le champ de stèles est certainement ramené à son expérience lorsqu'il pénètre le mémorial de Paris et vice versa.

Le Corbusier nous dit dans « Vers une architecture » que *« l'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. L'architecture est au-delà des choses utilitaires<sup>83</sup> »*. Après la réflexion menée, il semble que notre corpus fait totalement écho à cette pensée corbuséenne. Ainsi, parce qu'elle n'étouffe pas dans les usages, parce qu'elle n'est pas affectée par un programme paralysant, l'architecture remémorative de la déportation ne serait-elle pas le lieu d'une matérialisation inaltérée de la pensée moderne ? *« L'œil du spectateur se meut dans un site [...]. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour. Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, [...], si les rapports [...] de l'espace sont faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture<sup>84</sup> »*. Cette définition que Le Corbusier nous dresse de l'architecture semble correspondre totalement à la l'explication des mémoriaux étudiés. Parce que l'abstraction spiritualise, parce que l'architecture matérialise et communique, parce que le parcours s'adresse au corps et que le corps se souvient, l'incarnation de l'abstraction dans l'architecture permet de générer une expérience spatiale remémorative de la déportation.

---

83. Le Corbusier. 2008. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion. p.121

84. *Ibid.* p.35

Cependant, les espaces architecturaux dont nous avons parlé relèvent de l'exceptionnel, de l'extraordinaire. Or, dans le contexte où nous vivons, dans l'ère du terrorisme, les tragédies deviennent quotidiennes et nous assistons à une banalisation du drame. Pour autant, les événements auxquels nous sommes confrontés aujourd'hui semblent, comme la déportation, appartenir au domaine de l'ineffable, de l'infigurable. Ainsi, alors que nous faisons face à des guerres décontextualisées, quelle réponse l'architecte trouvera-t-il pour remémorer de tels événements ? Le parcours mémoriel sera-t-il capable de transcender le souvenir d'un drame devenu presque banal ou allons-nous assister à une floraison de mémoriaux architecturaux et à une vulgarisation de l'expérience remémorative ?

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES

- Bachelard, Gaston. 1958. *La poétique de l'espace*. Paris : Félix Alcan. 220 p.
- Benton, Charlotte. 2017. *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*. Londres : Routledge. 356 p.
- Biot, François, Perrot Françoise, Salmon Jacqueline. 1985. *Le Corbusier et l'architecture sacrée: Sainte-Marie-de-la-Tourette-Eveux*. Lyon: La Manufacture. 135 p.
- Brochard, Antoine. 2015. *Mémorial des martyrs de la déportation: histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson*. Paris : Éditions du Linteau. 143 p.
- Corbo, Stefano. 2016. *From formalism to weak form: the architecture and philosophy of Peter Eisenman*. Londres: Routledge. 150 p.
- Eisenman, Peter. 1999. *Peter Eisenman Diagram Diaries*. Londres: Thames & Hudson. 240 p.
- Eisenman, Peter, Davidson Cynthia, Allen Stan. 2006. *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Londres : Thames & Hudson. 400 p.
- Eliade, Mircea. 2001. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard. 185 p.
- Foundation for the memorial to the Murdered Jews of Europe. 2005. *Materials on the memorial to the murdered Jews of Europe*. Berlin: Nicolai. 183 p.
- Frahm, Klaus, Wefing Heinrich. 2005. *Memorial to the murdered Jews of Europe*. Berlin : Nicolai. 127 p.

- Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Gubler, Jacques, Guerrand Roger Henri. 2003. *Motion, émotions: thèmes d'histoire et d'architecture*. Gollion: Infolio. 440 p.
- Hornstein, Shelley, Jacobowitz Florence. 2003. *Image and remembrance: representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press. 332 p.
- Kahn, Louis I., Bellaigue Mathilde, Devillers Christian. 2010. *Silence et lumière: choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*. Paris: Ed. du Linteau. 300 p.
- Labbé, Mickaël. 2014. *Le Corbusier: penser en architecture*. Strasbourg: PU Strasbourg. 290 p.
- Le Corbusier. 1968. *Modulor 2*. Paris: Architecture d'aujourd'hui. 344 p.
- Le Corbusier. 2008. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion. 253 p.
- Léger, Fernand, et Sylvie Forestier. 2009. *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard. 381 p.
- Mangeat, Vincent, Malfroy Sylvain, Soubeyrand Paule, Birgisdottir Anna. 2004. *Mémorial de la déportation. Île de la Cité Paris. 1962. Georges-Henri Pingusson*. 84 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Ed. Gallimard. Collection Folio Essais. 116p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. 531 p.
- Pallasmaa, Juhani. 2010. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Linteau. 99 p.

- Parent, Claude. 2012. *Vivre à l'oblique*. Paris: Jean-Michel Place. 77p.
- Pingusson, Georges-Henri, Lavalou Armelle. 2010. *L'espace et l'architecture: cours de gestion de l'espace, 1973-1974*. Paris: Linteau. 271 p.
- Rauterberg, Hanno, Binet Hélène, Wassmann Lukas. 2005. *Holocaust memorial Berlin: Eisenman Architects*. Baden, Switzerland: Lars Müller. 120 p.
- Riegl, Alois. 2009. *Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine*. Paris: L'Harmattan. 123 p.
- Rowe, Colin, Slutzky Robert. 1993. *Transparence réelle et virtuelle*. Paris: Editions du Demi-Cercle. 145 p.
- Texier, Simon, Pingusson Georges-Henri. 2006. *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978): la poétique pour doctrine*. Lagrasse: Verdier. 416 p.

## ARTICLES

- BelpolotiMarco. « Labirinto di cemento », *Domus* n°881 (mai 2005), p. 72-79
- Bialestowki Alice. « Architectures de mémoire », *AMC*, n°222 (mars 2013), p. 65-76
- Didier Vivien, « Un contre-monument », *Les cahiers de médiologie* [ En ligne ], n°7 (janvier 1999), p. 99-101. Consulté le : 16/10/2017. Adresse : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-99.htm>

- Meier Alexis, « Peter Eisenman », *AMC*, n°152 ( mai 2005), p. 86-90
- Patterson Richard, « The tragic in architecture », *Architectural design*, n°5 (octobre 2000), p. 60-65
  
- Paulian Claire, « La question de l'oubli dans le « Mémorial pour les Juifs d'Europe » de Berlin », *Interrogations ?* [ En ligne ], n°3 ( décembre 2006). Consulté le : 13/01/2017. Adresse : <http://www.revue-interrogations.org/La-question-de-l-oubli-dans-le> (Consulté le 16 octobre 2017).
  
- Stephens Suzanne. « Peter Eisenman's vision for Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe », *Architectura record*, n°7 (juillet 2007), p.120-127
  
- Texier Simon. «Deux mémoriaux modernes. Le symbole mis en espace », *AMC*, n°231 (mars 2014), p.73-82
  
- Young James E., Tomiche Anne. Écrire le monument : site, mémoire, critique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. [ En ligne ], n°3 (1993), p. 729-743. Consulté le : 16/12/17. Adresse : [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1993\\_num\\_48\\_3\\_279169](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_3_279169)

## MÉMOIRES ET THÈSES

- DA SILVA Hortense. *Parcourir l'architecture*. [en ligne]. Mémoire de Master. Saint Étienne : École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint Étienne, 2015, p.78. Adresse : <https://issuu.com/bibou.da/docs/memoire> (03/10/2017)

- Lauret, Amélie. *Le rôle de l'architecture dans le devoir de mémoire de la shoah : 3 exemples : le mémorial des martyrs de la déportation, le mémorial des juifs d'Europe, le musée juif de Berlin*. Mémoire de Master. Paris : École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine, 2012, 60 p.

- Perarnaud Nora. *Au-delà du formalisme, une architecture complexe et contradictoire. Peter Eisenman, Cardboard Architecture, 1969*. [ En ligne ] Mémoire de Master. Bruxelles : Faculté d'architecture ULB, 2012-2013, 27 p. Adresse : <http://www.alicelab.be/pdf/fr/353-Eisenman-Perarnaud-2013.pdf> ( 30.11.2017

- Villermoz Cécile. « *Reflecting absence* » *De la mémoire du vide à son expression : L'architecture du souvenir*. Mémoire de Master. Paris : École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Val de Seine, 2016, 149 p.

## VIDÉOS

- Pavillon de l'Arsenal. Vidéo du cours #2 - Peter EISENMAN. Manières de construire des mondes par Richard SCOFFIER [Vidéo en ligne]. Adresse : < <http://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/universite-populaire/10337-video-du-cours-2-peter-eisenman.html> >. (Consulté le 29 octobre 2017)

- Young James E. Berlin's Holocaust Memorial and Mine [Vidéo en ligne]. Adresse : <https://www.uctv.tv/shows/Berlins-Holocaust-Memorial-and-Mine-14091> (Consulté le 02 janvier 2018)



## DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- Jeuge-Maynard, Isabelle ( Directeur de publication), *Larousse* [ En ligne ], Paris : 2008.(Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.larousse.fr/>

- Pierrel, Jean-Marie (Directeur de publication), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [ En ligne ], Nancy : 2013. (Consulté le 01/02/2017). Adresse : <http://www.cnrtl.fr/>



## TABLES DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Mémorial des Martyrs de la Déportation de Paris - Esquisse de concours - Jean-Charles Moreaux et Emmanuel Auricoste

ANNEXE 2 : Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe de Berlin - Maquettes de projets de concours

ANNEXE 3 : Mémorial pour les victimes juives de Vienne - Projet de concours - Peter Eisenman

ANNEXE 4 : The Drowned and the Saved - Installation artistique - Richard Serra

ANNEXE 5 : Monument contre le fascisme à Hambourg - Jochen et Esther Gerz

ANNEXE 6 : Œuvre du minimalisme - Travail de la série - Donald Judd et Sol Lewitt

ANNEXE 7 : Hall of Remembrance - United States Holocaust Memorial Museum - Washington - James Ingo Freed

ANNEXE 8 : National Holocaust Monument - Ottawa - Daniel Libeskind

ANNEXE 1

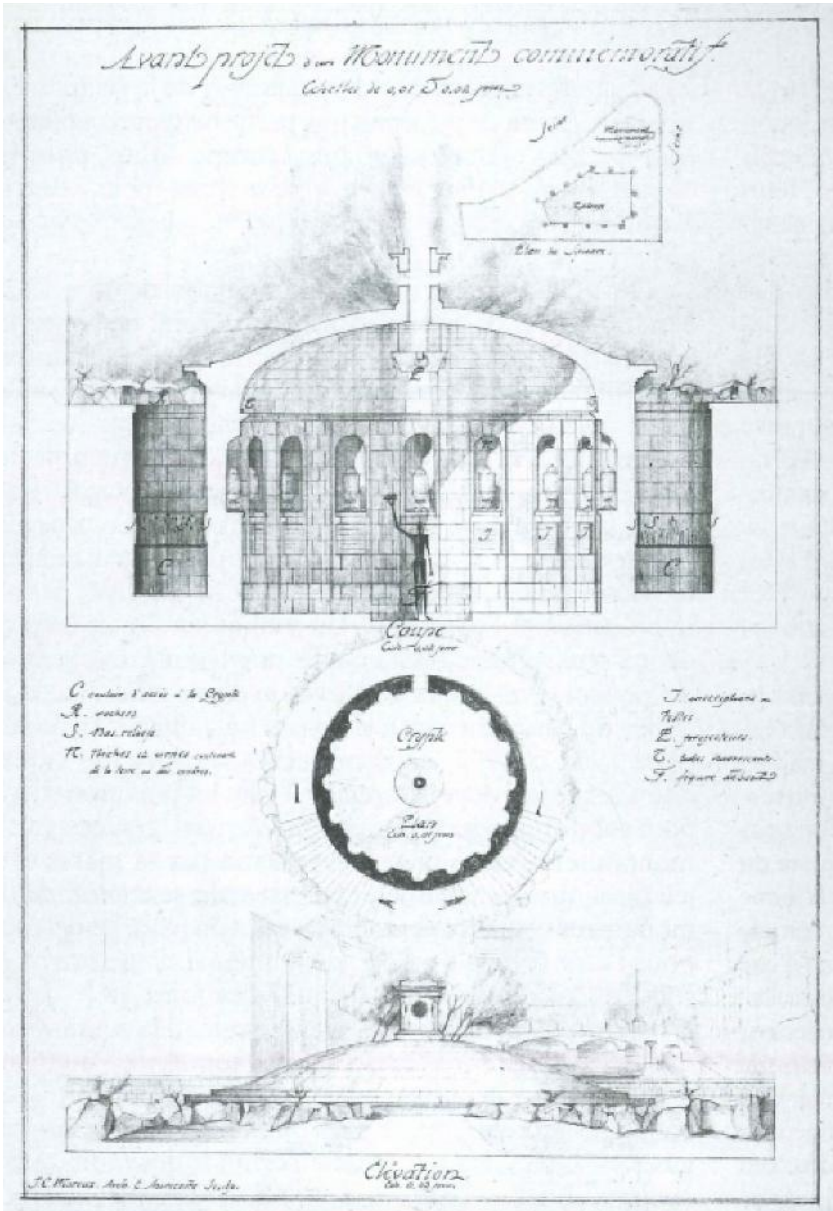


Fig. 78 : Jean-Charles Moreau et Emmanuel Auricoste, projet pour le Mémorial des Martyrs de la Déportation - 1953

## ANNEXE 2

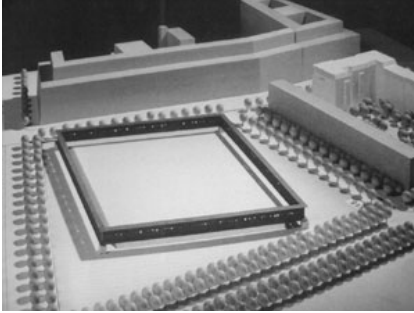


Fig. 79 : Simon UNGERS - Maquette pour le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe - Berlin - 1995 / Il s'agit d'un carré de 85 x 85 m en acier, reposant sur quatre blocs de béton aux angles. Dans le projet, l'acier est perforé par des noms de camps d'extermination, de sorte que le soleil projette ces noms au sol.

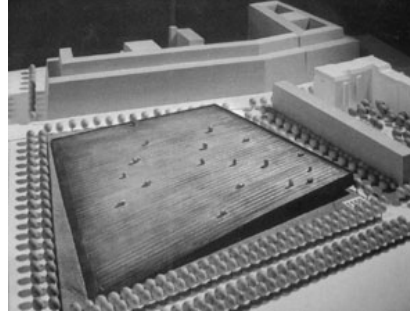


Fig. 80 : Christine JACKOB-MARKS - Maquette pour le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe - Berlin - 1995 - Projet lauréat au 1er tour du concours / Le projet est un grand socle incliné en béton de 100 x 100 m, allant jusqu'à 11 m de haut. Au sol sont gravés les noms des victimes.

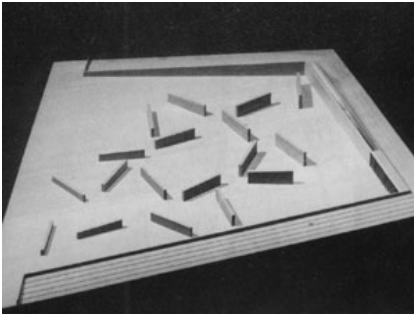


Fig. 81 : Gesine WEINMILLER - Maquette pour le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe - Berlin - 1995 / Projet de 18 murs de pierre éparpillés sur un sol en pente, recouvert de graviers, qui descend sous le niveau de la ville.



Fig. 82 : Daniel LIBESKIND - Maquette pour le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe - Berlin - 1995 - Projet d'un grand mur fragmenté, venant comme une extension du Musée Juif de Berlin. Le projet est refusé en raison de son image trop signifiante, trop similaire au mur de Berlin.

### ANNEXE 3

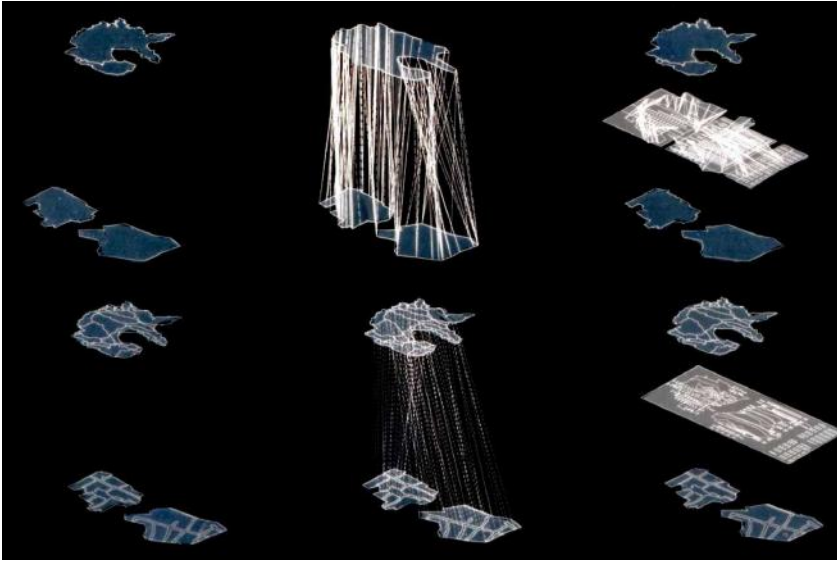


Fig. 83 :Peter EISENMAN - Schémas de concept - Mémorial pour les victimes juives - Vienne - 1995 / L'architecte conçoit son projet sur la base des traces des cartes historiques des ghettos viennois.

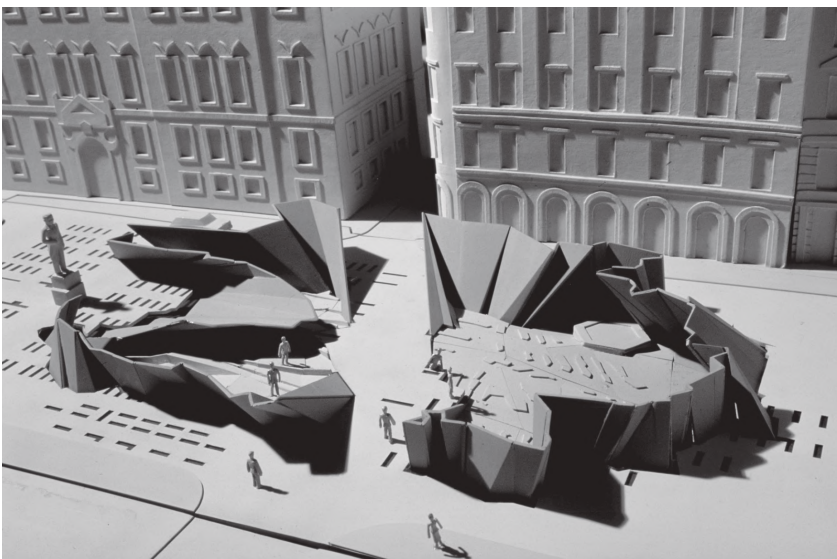


Fig. 84 :Peter EISENMAN - Maquette - Mémorial pour les victimes juives - Vienne - 1995

## ANNEXE 4



Fig. 85 :Richard SERRA - The drowned and the Saved - Pulheim (Allemagne) - 1992-1997 / L'artiste fait tenir deux équerres en acier. Elles se soutiennent, se font face, s'appuient l'une contre l'autre. En traitant des fonctions élémentaires telles que porter, s'appuyer, R. Serra évoque le soutien mutuel, la relation des victimes de l'Holocauste.

## ANNEXE 5

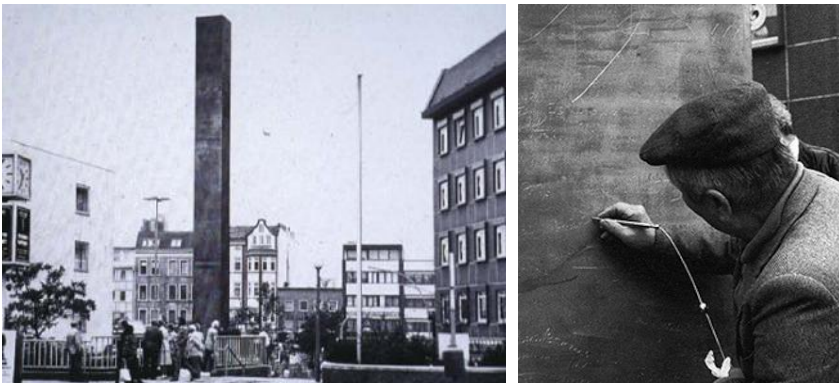


Fig. 86 et 87 : Esther et Jochen Gerz - Monument contre le fascisme - Hambourg - 1986-1993 / Il s'agit d'une colonne recouverte de plomb de 12m de haut, qui disparaît dans le sol à mesure que le passant y appose sa signature. Quand la surface accessible est recouverte d'écriture, la colonne est enfoncée. Ainsi, au bout de 7 ans, le monument a disparu dans le sol

## ANNEXE 6



Fig. 88 : Donald JUDD - Sans titre (Exposé au MOMA, New York) - 1980

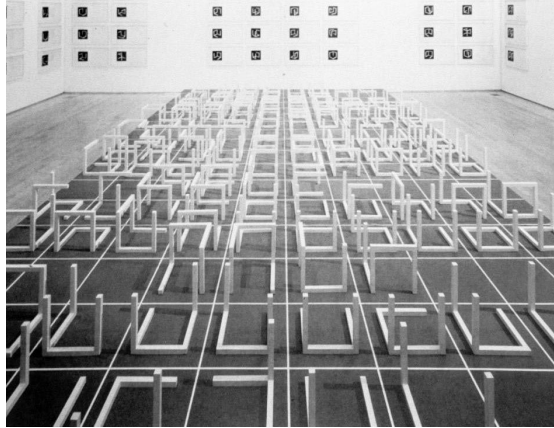


Fig. 89 : Sol LEWITT - Incomplete Open Cubes (Exposé au MOMA, New York) - 1974

## ANNEXE 7



Fig. 90 : James INGO FREED - Hall of Remembrance - United States Holocaust Memorial - Washington - 1980 / Le projet dispose d'une salle hexagonale, évocatrice de l'étoile de David.

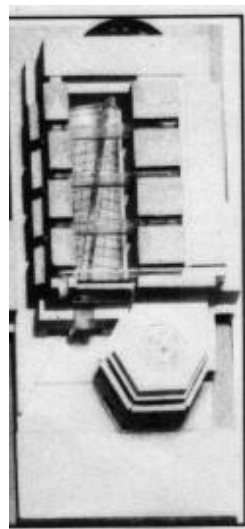


Fig. 91 : James INGO FREED - Maquette - United States Holocaust Memorial - Washington - 1980



## ANNEXE 8



Fig. 92 : Daniel LIBESKIND - Vue aérienne - National Holocaust Monument - Ottawa - 2017 / Le monument est composé de 6 volumes triangulaires disposés de façon à former une étoile de David en plan. Ainsi, les symboles liés à la culture juive sont très présents. Les 6 volumes triangulaires reçoivent des fonctions liées à la méditation et à la contemplation du souvenir. Les vues vers l'extérieur sont inexistantes et l'architecture de béton cadre vers le ciel.



Fig. 93 et 94 : Daniel LIBESKIND - National Holocaust Monument - Ottawa - 2017

# ICONOGRAPHIE

## PARTIE I

- Fig. 1 : <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/poilu-victorieux-monument-aux-morts-1914-18-troisvilles/>

- Fig. 2 et 3 : Texier, Simon, Pingusson Georges-Henri. 2006. *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978): la poésie pour doctrine*. Lagrasse: Verdier. 416 p.

- Fig. 4 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cpGGz5/rgjopRK>

- Fig. 5 : <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn>

- Fig. 6 : <http://www.lamalcontenta.com/>

- Fig. 7 : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.

- Fig. 8 : <http://www.eisenmanarchitects.com/>

- Fig. 9 et 10 : Photographies personnelles

## PARTIE II

- Fig. 11 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lutèce>

- Fig. 12 : <https://cmap.comersis.com/carte-plan-vierge-des-rues-de-Paris-cm52ot0o48h.html>

- Fig. 13 : Mangeat, Vincent, Malfroy Sylvain, Soubeyrand Paule, Birgisdottir Anna. 2004. *Mémorial de la déportation. Île de la Cité Paris. 1962*. Georges-Henri Pingusson. 84 p.

- Fig. 14 : Texier, Simon, Pingusson Georges-Henri. 2006. *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978): la poétique pour doctrine*. Lagrasse: Verdier. 416 p.

- Fig. 15 : <https://www.google.fr/maps>

- Fig. 16 : <http://www.rfi.fr/europe/20141106-allemande-25-ans-apres-berlin-celebre-chute-mur>

- Fig. 17 : Documents personnels

- Fig. 18 : Mangeat, Vincent, Malfroy Sylvain, Soubeyrand Paule, Birgisdottir Anna. 2004. *Mémorial de la déportation. Île de la Cité Paris. 1962. Georges-Henri Pingusson*. 84 p.

- Fig. 19 et 20 : Documents personnels

- Fig. 21 à 23 : <http://www.eisenmanarchitects.com/>

- Fig. 24 à 26 : Documents personnels

### PARTIE III

- Fig. 27 et 28 : <https://www.google.fr/maps>

- Fig. 29 : Documents personnels - Fait à partir de : <https://fr.wikipedia.org/>

- Fig. 30 : Photographie personnelle

- Fig. 31 : Mangeat, Vincent, Malfroy Sylvain, Soubeyrand Paule, Birgisdottir Anna. 2004. *Mémorial de la déportation. Île de la Cité Paris. 1962. Georges-Henri Pingusson*. 84 p.

- Fig. 32 : Texier, Simon, Pingusson Georges-Henri. 2006. *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978): la poétique pour doctrine*. Lagrasse: Verdier. 416 p.

- Fig. 33 : Photographie personnelle
- Fig. 34 : <http://www.julienharfouche.com/>
- Fig. 35 : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Fig. 36 : Document personnel - Fait à partir de : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Fig. 37 : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Fig. 38 à 40 : <https://fr.wikipedia.org/>
- Fig. 31 à 44 : Documents personnelles
- Fig. 45 et 46 : <http://www.julienharfouche.com/>
- Fig. 47 et 48 : <https://fr.wikipedia.org/>
- Fig. 49 : Brochard, Antoine. 2015. *Mémorial des martyrs de la déportation: histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson*. Paris : Éditions du Linteau. 143 p.
- Fig. 50 et 51 : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Fig. 52 à 55 : Documents personnels
- Fig. 56 : Mangeat, Vincent, Malfroy Sylvain, Soubeyrand Paule, Birgisdottir Anna. 2004. *Mémorial de la déportation. Île de la Cité Paris. 1962. Georges-Henri Pingusson*. 84 p.
- Fig. 57 et 58 : Documents personnels

## PARTIE IV

- Fig. 59 : <http://www.eisenmanarchitects.com/>
- Fig. 60 : <https://jeunescritiquesdart.org/2017/10/31/de-levolution-de-lart-contemporain/etienne-jules-marey-un-homme-qui-marche-1983-chronophotographie/>
- Fig. 61 et 62 : Documents personnels
- Fig. 63 : Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Fig. 64 à 72 : Documents personnels
- Fig. 73 : Brochard, Antoine. 2015. *Mémorial des martyrs de la déportation: histoire d'une construction mémorielle : réseau du souvenir : Georges-Henri Pingusson*. Paris : Éditions du Linteau. 143 p.
- Fig. 74 : Musée de Sachsenhausen
- Fig. 75 : Photographie personnelle
- Fig. 76 : Musée de Sachsenhausen
- Fig. 77 : Photographie personnelle

## ANNEXES

- Fig. 78 : Texier, Simon, Pingusson Georges-Henri. 2006. *Georges-Henri Pingusson, architecte (1894-1978): la poétique pour doctrine*. Lagrasse: Verdier. 416 p.
- Fig. 79 à 82 : <https://www.hgb-leipzig.de/mahnmal/denk01.html>
- Fig. 83 et 84 : <http://www.eisenmanarchitects.com/>

- Fig. 85 : <http://www.synagoge-stommel.n.de/>
- Fig. 86 : <https://dnbhistoiredesarts.wordpress.com/2011/08/27/monument-contre-le-facisme-jochen-gerz/>
- Fig. 87 : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319?lang=en>
- Fig. 88 : <https://www.artsy.net/artist/donald-judd>
- Fig. 89 : <https://www.pinterest.fr/>
- Fig. 90 : <https://www.ushmm.org/>
- Fig. 91 : <http://xroads.virginia.edu/~cap/holo/arch.html>
- Fig. 92 à 94 : <https://www.archdaily.com/881316/national-holocaust-monument-studio-libeskind>



## REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer mes remerciements à ma tutrice de mémoire Mme Emmanuelle SARRAZIN, pour tout le temps qu'elle m'a consacré, pour son investissement et pour la qualité de son suivi durant tout le travail de mémoire.

Je tiens aussi à remercier Mme Marie-José CHERMETTE et Melle Clara POUTHIER, pour leurs nombreuses relectures et leur aide incontestable.

Pour finir, je tiens à adresser mes remerciements à Claire CHERMETTE pour son aide dans le travail de traduction de certains ouvrages, qui a fortement contribué à la réalisation du mémoire.