

## Rose-Marie Goulet Dans le sommeil des noms

Jean-Pierre Latour

---

Number 52, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9588ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Latour, J.-P. (2000). Rose-Marie Goulet : dans le sommeil des noms. *Espace Sculpture*, (52), 36–39.

JEAN-PIERRE LATOUR

# Dans le sommeil DES NOMS

«Gradually, an alternative to traditional memorial evolved, one that focused on victims rather than heroes [...] and often, in one form or another, engaged the public physically by providing a walk-through experience<sup>1</sup>.»

— HARRIET F. SENIE, 1992.

Le 6 décembre 1999 était inauguré à Montréal un monument à la mémoire des 14 jeunes femmes décédées lors de la fusillade survenue dix ans plus tôt, à l'École polytechnique de l'Université de Montréal. Parce que le monument demeure indissolublement lié à l'événement qu'il commémore, il est utile ici de le rappeler : le 6 décembre 1989, un jeune homme s'introduit dans l'école et tue 14 étudiantes avec une arme à feu. Par les médias, on apprendra que cet acte d'une violence stupéfiante était délibérément dirigé contre les femmes dont la présence accrue dans les programmes d'études en *engineering* était perçue par l'agresseur comme la cause de ses déboires à être admis à cette école. Suite à cet assassinat a été formée par des parents et amis des victimes la *Fondation des victimes du 6 décembre contre la violence*<sup>2</sup>. Cet organisme, auquel s'est jointe la Ville de Montréal, est à l'origine de cette commande d'art public.

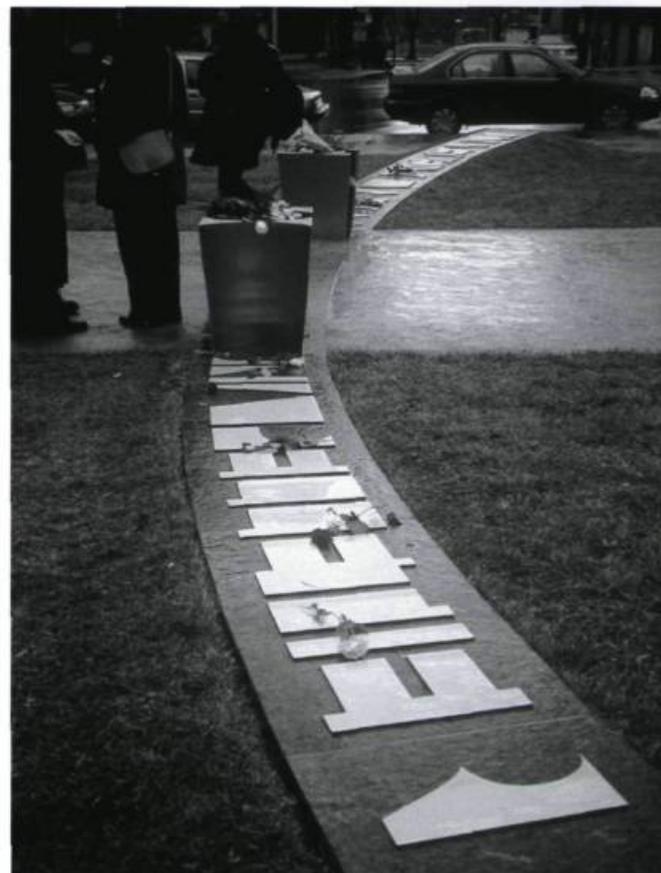
Dix ans se sont écoulés depuis ce drame, mais à voir l'ambiance qui régnait lors de l'inauguration de cette place, cet événement affecte encore et toujours la conscience collective. Car l'ampleur et le motif particulier de cette violence ont dramatiquement mis en relief le problème des résistances face à la redéfinition du rôle social des femmes. On ne peut ignorer le caractère misogyne de l'acte criminel commis. Ni l'intense réaction émotionnelle provoquée par l'événement<sup>3</sup>.

Bien sûr, pour qu'un monument vienne inscrire et ainsi souligner, dans l'espace public, un événement, il est nécessaire qu'un large consensus émerge quant à sa signification collective. Dans une société où l'égalité entre les sexes est, du moins d'un point de vue juridique, reconnue et activement promue, l'assassinat de ces jeunes femmes engagées dans une profession traditionnellement occupée par les hommes devenait un acte insensé, démentiel et révoltant. Objet de stupéfaction, d'abord, puis de peur, de colère et de honte, le sentiment le plus partagé, face à ce drame douloureux, est sans nul doute celui de l'indignation. Et de ce sentiment a résulté la réalisation de plusieurs monuments<sup>4</sup> au Canada, notamment à Calgary (1996)<sup>5</sup>, Vancouver (1996)<sup>6</sup> et Moncton (1998)<sup>7</sup> auxquels s'ajoute maintenant celui de Montréal<sup>8</sup>.

## ÉCLIPSE ET ALTERNANCE

Ce n'est pas par hasard que le rappel de l'événement précède longuement, dans ce texte, toute description de l'œuvre qui le commémore et même la mention du nom de l'artiste, Rose-Marie Goulet, qui en est l'auteure. Ce n'est pas une simple question de chronologie. Cet arrangement du texte exprime le problème particulier que pose une œuvre commémorative, d'une manière générale, et plus encore quand l'événement commémoré recèle une ampleur dramatique intense, quand le temps et la distance n'ont pas encore complètement fermé les blessures.

Alors le choc de l'événement peut éclipser aisément l'œuvre. Et la chose s'entend facilement. On éprouverait un sentiment d'*indécence* à tirer l'œuvre au premier



plan, si l'effet qui en résulte reléguait dans l'ombre, de quelque manière que ce soit, l'événement auquel sont liées sa conception et sa naissance dans l'espace public. Comme si éthique et esthétique se départageaient toujours dans l'antagonisme des positions qui les fondent et les démarquent radicalement à un certain moment de la pensée artistique moderne<sup>9</sup>. L'œuvre s'inscrit donc dans le réseau de médiation de l'événement commémoré. Il devient impossible de la considérer en soi<sup>10</sup>, de l'isoler comme un objet autonome dont les seules propriétés formelles seraient à discuter.

Mais si l'œuvre médiatise l'événement, si elle en devient un signe qui le désigne à la fois comme motif et comme fin, cet effet ne peut être confondu avec l'œuvre elle-même. Car, bien sûr, la médiation n'est pas simple translation; loin de là, elle implique l'exercice d'un point de vue, à

Rose-Marie Goulet, *Nef pour quatorze reines*, 1999. Détail d'un bandeau portant deux noms complets. Photo : R.-M. Goulet.

travers un ensemble de moyens (matériaux et langage) qui lui sont propres. En même temps que l'œuvre se désigne comme œuvre, c'est-à-dire comme travail de l'art, elle désigne autre chose et s'impose du même coup comme travail sur cette autre chose.

Ainsi, la difficulté qui se pose au discours critique, devant l'œuvre, serait donc justement d'échapper au jeu d'éclipse qui tour à tour jetterait dans l'ombre soit l'œuvre, soit l'événement. Bref, de faire en sorte que s'installe en lieu et place un rapport d'éclairage réciproque. Il s'agirait



Rose-Marie Goulet, *Nef pour quatorze reines*, 1999. Détail. Photo : R.-M. Goulet.

Rose-Marie Goulet, *Nef pour quatorze reines*, 1999. Place du 6 décembre 1989. Vue du côté nord. 113 m de longueur. Photo : Denis Farley.

ainsi de voir comment, selon quel dialogue, s'effectuent la rencontre et le contact entre l'événement et l'œuvre. Bref, de poser le discours au seuil de cette rencontre, dans ce lieu de contact, là où ni l'un ni l'autre ne peut être sommé de disparaître.

## HORS CHAMP ET PERSPECTIVE

Mais ceci étant dit de la difficulté du discours critique, rien n'a encore été dit de la tâche qui incombe à l'artiste dans le contexte particulier d'une commande d'art public à vocation commémorative. On le sait, depuis les années soixante, la sculpture a retrouvé le chemin de l'espace public<sup>11</sup>, assumant de plus en plus fréquemment à partir des années quatre-vingt une fonction commémorative<sup>12</sup>, fonction longtemps rejetée par la tradition moderniste<sup>13</sup>. Ce contexte impose à l'artiste un enchevêtrement de contraintes

et d'intérêts de divers ordres : collectif, personnel, budgétaire, fonctionnel, politique, artistique... La réalisation de l'œuvre devient ainsi le lieu d'une négociation où il s'agit pour l'artiste d'aménager les modalités d'un ajustement entre son projet artistique et les besoins et les attentes inhérents à la commande<sup>14</sup>. Le premier de ces besoins, la première de ces attentes étant bien sûr l'accomplissement de l'acte commémoratif.

Car l'acte de mémoire, son contenu et ses moyens peuvent devenir un objet de polémique passionnée, animée par des intérêts divergents. Un exemple, aussi éloquent qu'extrême, et retenu ici pour cette raison, est celui du *Viet Nam Veterans Memorial* (Washington, D. C., 1981). Les choix de Maya Lin, conceptrice du mémorial, ont reçu une âpre opposition, en particulier d'un groupe rassemblé autour du politicien Ross Perot<sup>15</sup>. Il lui était premièrement reproché d'avoir conçu un monument n'exaltant aucunement des vertus héroïques et guerrières mais considérant plutôt les disparus comme des victimes. Puis, on contestait aussi le choix du granit noir (signe de deuil et de défaite) et le fait d'inscrire tous ces disparus (incluant les non combattants) en les identifiant par leurs prénoms suivis de leurs noms, dans l'ordre chronologique de leur disparition. Finalement, suite aux pressions politiques exercées par les opposants au projet de Maya Lin, une autre sculpture, figurative cette fois-ci, de Frederik Hart, montrant trois soldats en arme (*Three Fightingmen*, 1984) a été installée sur le même site. Difficile cohabitation de valeurs sociales et artistiques complètement opposées.

Bien sûr, l'œuvre de Rose-Marie Goulet n'a été l'objet d'aucune polémique de ce genre. Sans doute que l'événement commémoré par la place du Six-décembre-1989 n'est pas de nature à soulever de telles réactions politiques, aussi violentes que partisans. Mais, comme l'observe d'ailleurs Harriet F. Senie dans son étude de l'art public américain : « Art in any form and public art, in particular, makes a better story as an object of controversy than as a subject of serious discussion or criticism<sup>16</sup> ». Et la divergence d'intérêts apparaît clairement quand elle atteint un degré où une virulente polémique s'engage.

Cet exemple, par un effet de grossissement, montre à quel point, dans la réalisation d'une œuvre commémorative, l'artiste n'est pas uniquement confronté à son engagement dans un projet artistique mais aussi à un événement qui l'engage directement dans l'espace social. Il devient acteur sur la scène publique et non plus seulement dans les limites protégées du champ artistique. Lourde tâche, quand on considère la longue habitude qu'a pris l'art moderne de se réfugier dans

la « bourgade plastique », selon la célèbre formule de *Refus global*. (On aura compris qu'est reprise ici la distinction établie par Peter Bürger entre modernisme et avant-garde; le premier résultant du processus d'autonomisation de l'art qui s'amorce dès le XVIII<sup>e</sup> siècle pour atteindre son apogée dans la doctrine de « l'art pour l'art » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que les avant-gardes cherchent au contraire à rétablir une inscription de « l'art dans la vie »<sup>17</sup>). Tâche d'autant plus difficile à réaliser, d'autant plus délicate à assumer, que l'artiste ne peut pas, en dernière instance, confondre son rôle avec celui des politiques.

## LE CHANTIER D'UNE MÉMOIRE, LE TRAVAIL DU DEUIL

Ces éléments de réflexion quant à l'œuvre commémorative et ses difficultés, à la fois pour l'artiste et le critique, à la fois pour l'œuvre et le discours critique, sont ici posés en introduction alors qu'en fait ils sont la conséquence d'une fréquentation de l'œuvre. Comme bien souvent dans le discours critique, tout ce qui précède est en fait le résultat de ce qui suit, c'est-à-dire de l'expérience de l'œuvre. Bien qu'elle apparaisse en deuxième lieu, l'œuvre demeure néanmoins et le motif et la fin du discours<sup>18</sup>. Car c'est là que tout a commencé.

L'œuvre réalisée par Rose-Marie Goulet occupe l'ensemble de la place du Six-décembre-1989. C'est l'ensemble du site qui se trouve investi. Elle ne peut être résumée par les éléments matériels qui l'identifient de prime abord, par les matériaux supplémentaires introduits sur le site — la pierre et le métal. La conception de l'œuvre intègre à sa structure un *déjà là* : les dimensions du terrain et la double rangée d'arbres de part et d'autre de l'allée centrale qui le traverse. Les caractéristiques initiales du site sont donc retenues et, pour cette raison, l'œuvre n'est pas réductible à des effets ponctuels mais occupe la totalité du lieu<sup>19</sup>. Il est aussi à souligner que la place du Six-décembre-1989 a été aménagée dans le voisinage de l'Université de Montréal, là où le drame a eu lieu.

Le relief du sol a cependant été modifié pour faire émerger quatorze tertres, disposés selon une succession de sept arcs de cercle partagés en deux par l'allée centrale. Chacun des tertres porte une bande de granit noir sur laquelle sont inscrits, en lettres métalliques, le nom et le prénom de chacune des jeunes femmes. Chacune reçoit donc un emplacement distinct, la mémoire revêtant ainsi un caractère personnel. Marquant le début de chaque tertre, l'initiale des prénoms s'élève comme une stèle d'acier de quelque soixante centimètres. Ainsi la partie la plus personnelle

des lettres qui nous nomment est donc enluminée, au sens premier du mot : mettre en lumière. Au sens sculptural aussi, mise en saillie. En insistant sur l'initiale du prénom, la mémoire s'individualise davantage et revêt un caractère individuel encore plus prononcé. Comme s'il était dit et répété que cette mémoire est d'abord et avant tout celle de personnes et non l'évocation anonyme d'un événement qui fait histoire. Car cette histoire, définitivement, ne les concerne plus. Leurs noms resteront suffisamment attachés à ce triste événement, pour que le monument s'occupe maintenant à faire autre chose : extraire de l'anonymat événementiel l'identité de chacune. Et surtout rappeler avec un infini respect leur irréparable disparition.

Pour toutes ces raisons, l'œuvre se démarque de la tradition du monument commémoratif. Car, au lieu d'élever une structure unique, commune et verticale, l'artiste a opté pour un développement horizontal et étalé, couvrant la totalité de la surface. Autrement dit, aucun monument ne s'élève. Comme le voudrait la formule consacrée. Aucun monument ne s'élève et aucun monument n'est érigé en ce lieu. Une béance rhétorique s'ouvre devant l'impraticable accouplement du mot « monument » à ces deux verbes que la tradition langagière lui assigne, tradition modelée, il va sans dire, par l'habitude de la pompe triomphaliste du monument héroïque. Il nous faut alors troquer notre perspective verbale désuète pour en adopter une nouvelle, en constatant que le monument prend place, simplement, dans toute la plénitude de l'expression. Il prend place dans l'espace physique et dans l'espace public, c'est-à-dire social. Et c'est donc dans cet espace ouvert, parcouru d'une suite d'ondes, que le promeneur est invité à déambuler, à s'approcher des tertres pour en lire les inscriptions.

Mais avant de les lire, une autre caractéristique d'ensemble reste à voir. La distance entre les arcs que forme la succession des tertres n'est pas égale. Elle varie de telle manière que, vue de l'extrémité sud de l'allée, la perspective s'allonge, tandis qu'à l'opposé, vu de la bordure nord, l'espace devient brusquement raccourci, les intervalles nous apparaissant égaux. Selon que le promeneur s'engage par une extrémité ou l'autre du sentier, sa perception de la distance sera donc différente<sup>20</sup>. Ce double mouvement d'éloignement et de rapprochement présente une singulière affinité avec l'acte de mémoire. Ce qui dans un sens nous paraît lointain, se rapproche dans l'autre. Comme si notre mémoire appelait dans la proximité égale du présent ce qui s'est éloigné de nous.

C'est un même rituel de mémoire qui semble marquer l'inscription des noms.

Car ils ne sont pas immédiatement lisibles. Une lenteur à lire s'installe, puisque la lecture est freinée par la manière dont les lettres sont construites. Chacune est incomplètement dessinée par l'acier qui découpe le vide qui l'entoure. Un temps d'arrêt devient donc nécessaire pour les retrouver puisque l'œil doit d'abord s'adapter à la forme inhabituelle et incomplète des lettres pour en rétablir l'identité. Cet apprentissage ne requiert en fait que quelques minutes, tout au plus, comme je l'ai constaté par expérience avec quelques autres personnes. Mais l'instantanéité

sente sur le site joue sans doute un rôle dans le ralentissement de la lecture. Le phénomène est donc propre à l'expérience *in situ*.

On peut éprouver, au premier abord, impatience et inquiétude devant l'illisibilité initiale des lettres, devant ces signes qui nous semblent familiers mais dont la signification pourtant se dérobe. Autrement dit, il y aurait au départ comme une anxiété de la disparition qu'apaiserait ensuite le retour des noms. Car, une fois le nouveau mode de lecture apprivoisé, c'est par un exercice patient de rappel et d'épel-



habituelle de la lecture étant contrariée, le sentiment de leur durée se prolonge.

Chose à souligner, cette lecture ralentie n'est effective que devant l'œuvre elle-même; la reproduction photographique annule cette caractéristique. L'impossibilité d'activer l'expérience par le truchement de la photographie est intéressante et tient d'abord à la réduction du format des lettres et de la longueur des inscriptions. La réduction permet d'embrasser d'un seul regard l'ensemble du nom. Ce qui est impossible sur le site puisque qu'elles sont couchées et que pour les voir le visiteur doit s'en approcher. De plus, et surtout, elles s'étalent d'un côté de l'allée sur 7, 2 m et de l'autre sur 10 m. Penché au-dessus des inscriptions, l'œil ne peut saisir que quelques-unes des lettres. Il faut dire aussi que la photographie traduit la pierre et le métal en une matière unique et l'importante différence matérielle pré-

lation que reviennent et se reforment les prénoms et noms de chacune des jeunes femmes. L'expérience est troublante : comme si l'œil venait de reconnaître, pour les adopter, les règles de la mémoire, il arrache les noms à la pierre et à l'acier, peu à peu, comme la mémoire arrache le souvenir à l'oubli.

En brisant le rythme de lecture, en réclamant un tribut supplémentaire de temps, l'œuvre résiste à l'oubli des noms, par un procédé paradoxal où elle semblait d'abord les effacer. Mais l'expérience appartient, en définitive, à chacun des visiteurs. Chacun pour soi, mais dans un espace public, peut faire renaître les noms. Puisque la mort est une expérience personnelle, à la fois partageable et commune à tous. Cette façon singulière d'introduire l'expérience intime de la mort et du deuil dans l'art public est remarquable et doit être soulignée.

Rose-Marie Goulet, vue partielle du chantier, automne 1999. Fabrication des coffrages pour les bases de béton supportant les bandeaux de granit nordique. Paysagiste Belvédère inc. Site : 21 x 133 m. Photo : R.-M. Goulet.

## UNE DOUBLE VISIBILITÉ

C'est dans la perception<sup>21</sup> même, celle de chaque visiteur, que s'effectuerait donc le rituel commémoratif. Le visiteur doit marcher, voir de loin et voir de près, refaire par tout son corps l'acte de mémoire. L'œuvre porterait alors le visiteur au terme d'un deuil. Quand est rappelé le souvenir de la personne disparue. Quand la douleur de la disparition et ses circonstances est surmontée et que la mélancolie n'est plus dévorante. C'est le travail même de la mémoire qui prend place.

Ce monument déclare activement sa



Rose-Marie Goulet, *Nef pour quatorze reines*, 1999. Vue partielle aérienne, côté sud du site. En haut à droite, on situe l'École Polytechnique, lieu du drame. Photo : Denis Farley, courtoisie du Service de la culture de la Ville de Montréal.

fonction commémorative, il l'assume pleinement. Sans vain scrupule mais surtout sans aveuglement. Ni complaisance. Il ne succombe pas, d'une part, à la tentation de se satisfaire d'une référence paresseuse et négligente à l'événement. Mais on y reconnaît, d'autre part, des éléments de la sculpture contemporaine et en outre ceux qui caractérisent depuis de nombreuses années la pratique de cette artiste<sup>22</sup>. Par des moyens qui lui sont propres, l'œuvre déclare une conscience aiguë de l'événement et du contexte de son émergence, tout en affirmant clairement qu'il s'agit d'une œuvre d'art contemporain. ■

## NOTES :

1. Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*, New York, Oxford University Press, 1992, 276 p., p. 18-19.
2. Fondé par des parents et amis des victimes, cet organisme s'est donné pour mandat non seulement de commémorer le drame mais aussi de lutter globalement contre la violence. Sa devise étant «Se souvenir pour agir», il n'est donc pas étonnant qu'il soit à l'origine de la commande de cette œuvre.
3. Harriet F. Senie écrit au sujet des œuvres commémoratives : «Intended to be commemorative, they are inexorably linked to their subject [...] and the emotions associated with it». *Ibid.*, p. 31.
4. Dans une récente conférence à l'université Mc Gill (2 mars 2000), Barbara Godard rapportait avoir dénombré 26 monuments à travers le Canada.
5. *Lest we forget* de Teresa Posyniak, papier fait main et procédé mixte, 1992, Murray Fraser Hall, Université de Calgary, Calgary.
6. *Marker of Change* de Beth Alber, granit rose du Québec, 1996, Parc Thronton, Vancouver.
7. *Courage et espoir* de Valérie Leblanc, inaugurée le 4 décembre 1998 et installée dans le foyer de l'Hôtel de Ville de Moncton, Nouveau-Brunswick.
8. Rose-Marie Goulet assistée de l'architecte paysagiste Marie-Claude Robert, *Nef pour quatorze reines*, Montréal, 1999.
9. C'est-à-dire la doctrine de l'«art pour l'art» ou de l'«art pur» telle qu'elle s'énonce à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour ensuite hanter un certain formalisme du siècle suivant et plus largement l'attitude strictement autoréférentielle du modernisme.
10. Concernant cette question, voir Gaston St-Pierre, «La fonction publique. Sculpture moderne en position d'extériorité», *Espace sculpture*, vol. 5, n° 3, printemps 1989, p. 10-11.
11. Concernant ce phénomène au Québec, d'un point de vue historique, voir l'article de Louise Déry, «Le désir d'un art public», *Possibles*, vol. 20, no 4, automne 1996, p. 21-31.
12. Voir H. F. Senie, *op. cit.*
13. Cette tradition néglige ainsi une partie impressionnante de la création artistique moderne, notamment le *Monument à la III<sup>e</sup> Internationale* de Vladimir Tatlin et les muralistes mexicains.
14. Ce qui ne permet de rien d'affirmer, d'autre part, que l'artiste, en dehors de l'art public, ne subit aucune contrainte et qu'il jouit alors de la plus entière liberté. L'enchevêtrement des contraintes y est d'un autre ordre, plus strictement artistique et institutionnel, sur le plan idéologique et formel, mais tout autant contraignant.
15. Cette controverse est présentée par Harriet F. Senie, *op. cit.*, p. 29-38.
16. H. F. Senie, *op. cit.*, p. 35. Comme le rappelait aussi, il y a dix ans déjà, Gaston St-Pierre : «[...] une œuvre publique reçoit bien peu de commentaires : si ce n'est pas de l'indifférence qu'elle suscite c'est, en contrepartie, une opinion négative», ajoutant plus loin : «Les revues spécialisées en art, à l'exception peut-être de la revue *Espace*, ont tendance à considérer cette production comme un simple parallèle au travail que poursuit l'artiste à l'intérieur du circuit des institutions (musées, galeries)». Gaston St-Pierre, «La fonction publique. Sculpture moderne en position d'extériorité», *op. cit.* Voir aussi l'article de Lise Lamarche, «Des sculptures intolérables», *Espace sculpture*, vol. 5, n° 3, printemps 1989, p. 8-10.
17. Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984,

135 p.

18. Le lecteur me pardonnera cette remarque métadiscursive qui n'est pas essentielle, certes, mais cependant utile pour signifier le besoin du discours critique d'avouer ses manœuvres commodes mais peut-être trompeuses quant à la nature de l'interaction entre l'œuvre visuelle et le discours qui en relate l'expérience.
19. Pour cette raison, on peut s'interroger sur la pertinence d'avoir nommé distinctement et la place et l'œuvre, *Place du Six-décembre-1989* et *Nef pour quatorze reines*.
20. L'orientation des lettres s'inverse de part et d'autre de l'allée. Ainsi la lecture des noms peut être effectuée, si on le désire, dans un mouvement d'aller retour, d'un côté puis de l'autre.
21. Et non simplement dans un symbolisme, c'est-à-dire un système établissant une circulation abstraite de signes. Ce qui n'exclut pas du coup et totalement la présence d'un tel symbolisme. Le granit noir et la disposition horizontale et étalée se situant dans un tel registre. Le mérite premier de fonder la connaissance de l'œuvre, dans sa partie essentielle, sur la perception réside dans le fait que le visiteur est ainsi dispensé du recours à un «livret d'exposition» directif, comme la tradition académique l'avait instauré pour rendre compréhensibles les correspondances symboliques entre le «sujet» et l'œuvre visuelle. Ce mérite est à souligner car on observe parfois dans des œuvres commémoratives récentes ce qui ressemble à une reconduction désolante de l'inféodation de l'expression visuelle à la pensée verbale. Malheureusement le monument conçu à Moncton (voir note 6), avec son échelle et sa bague d'ingénieur, semble fonctionner de cette manière.
22. Notamment le travail de la lettre, l'emploi de matériaux industriels et *in situ*.

**For the artist, presenting a work that has a critical discourse as well as being commemorative poses a specific problem. Linked in an indissoluble way to the commemorated event, it is a matter of not having one issue overshadow the other and vice versa. In a work destined for *Place du six-décembre-1989*, commemorating the fourteen young women killed at the École Polytechnique of the Université de Montréal, Rose-Marie Goulet has created a monument that becomes impossible to overshadow. This is because this *in situ* work establishes a kind of viewer-visitor participation in which memory is recreated through perception. Through a particularly patient reading, the visitor finds the partially blurred names of the fourteen victims and retrieves them from stone and steel like remembering thoughts that have been forgotten. The work does not establish an anonymous celebration but emphasises the personal nature of remembering, which like death is an experience common to everyone although it cannot be shared. Furthermore, this work has none of the conventions of a traditional commemorative monument and asserts itself strongly as a contemporary work of art.**