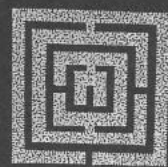


ANNE BERNOU
MONUMENTS
DE SILENCE

RÉAPPROPRIATIONS MÉMORIELLES
DANS L'ART CONTEMPORAIN



Unes Idées

développement de la notion, de même que les nouveaux usages du passé auxquels cette dernière a contribué à donner naissance.

Par ailleurs, le tournant de l'histoire consécutif à la chute du mur de Berlin en 1989 et à la chute des régimes de la sphère soviétique, la médiatisation accélérée et omniprésente des événements mondiaux, en particulier de l'irruption à compter du 11 septembre 2001 sur la scène mondiale d'un terrorisme islamiste, ont un double effet : celui de réduire les écarts entre passé et présent qui finissent par se télescoper et, parallèlement, celui d'accentuer les interdépendances des espaces entre eux. Cette double évolution contribue à multiplier les « lieux de mémoire » que les artistes sont susceptibles de s'approprier. Les œuvres artistiques créées ces dernières années ne se limitent plus désormais – loin de là – au patrimoine exclusif du pays d'origine ou de résidence de l'artiste, mais puisent désormais indistinctement dans un patrimoine national, européen et mondial. Si les résidences d'artistes de plus en plus fréquentes contribuent à former, pour une nouvelle génération, un réseau qui se tisse par-delà les frontières, cet ancrage mémoriel nouveau, quasiment transnational, relève avant tout du « régime d'historicité » actuel. À titre d'exemple, le *Panoramique de la falaise de Bâmiyân* de Pascal Convert représente la traduction plastique d'un monument qui relève assurément du patrimoine mondial de l'humanité.

En s'appropriant des édifices dont la trace disparaît ou a disparu, momentanément ou définitivement, partiellement ou en totalité, les artistes permettent la mise au présent d'un passé en voie de disparition, ou révolu, oblitéré voire condamné ; mais, loin de s'attacher à l'esthétisation de la ruine, ou, pour reprendre la formulation de Diderot, à la « poétique des ruines¹ », ils s'adonnent à une opération complexe, relevant d'une démarche conceptuelle, qui entend donner à voir tout à la fois le vestige lui-même et sa disparition, sans compter que les lieux investis n'offrent parfois rien ou plus rien à voir, soit que l'événement n'ait laissé aucune trace matérielle, soit que cette trace ait été supprimée. En cela leur travail se calque sur la dynamique de l'histoire ; de manière dialectique, il confronte

1. Diderot, *Ruines et paysages*, III. *Salon de 1767*, Hermann, 1995.

plastiquement deux historicités successives et le plus souvent antagonistes. Cette approche, sous le regard de l'histoire, s'intègre à une culture de la mémoire, omniprésente, qui s'emploie à conjuguer le passé au présent et à décliner la mémoire comme objet d'histoire.

Existe-t-il pour les artistes du temps présent un processus expressif privilégié, qui soit en accord avec ces considérations sur la succession des historicités et sur la vanité des représentations monumentales ? Il apparaît nettement, en particulier dans le cas des jeunes artistes, que ces derniers se tournent le plus souvent vers l'installation. Dans le rapport qu'elle entretient avec l'espace, l'installation offre en effet un cadre approprié pour ces préoccupations : créée le plus souvent *in situ*, selon donc des modalités d'adaptation à un espace donné, mais également déployée selon de très grandes dimensions, elle peut se prévaloir d'un jeu d'équivalence avec les monuments disparus ou détruits dont elle se nourrit. Les installations réalisées en ce début du XXI^e siècle se démarquent des installations de première génération, qui accordaient une place importante à la matérialité. Moins explicites, elles procèdent fréquemment par emploi de la suggestion, voire de l'ellipse. Elles sont par ailleurs de nature plus conceptuelle et la place qu'y prennent les textes, les vidéos, les inscriptions d'ordre divers, et parfois les archives demande souvent au spectateur une lecture (ou une écoute) rapprochée et un effort interprétatif important. Si matérialité, tactilité et corporéité ne sont pas exclues dès l'abord, ces œuvres s'appréhendent souvent en deux temps, selon une approche globale et immédiate qui soulève le questionnement, puis selon un parcours à travers leurs différents constituants. Elles se présentent ainsi comme un espace de monstration propre, souvent complexe, à l'intérieur de l'espace muséal.

L'installation de Marianne Mispelaëre *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir* [ill. ix], présentée en 2018 au Palais de Tokyo dans le cadre d'une exposition homonyme, porte sur le vide laissé par divers éléments architecturaux ou/et patrimoniaux démolis pour des raisons idéologiques. Dans cette œuvre, l'artiste tente de représenter la présence-absence de ces monuments fantômes. De hautes structures métalliques qui ouvrent sur le vide se profilent sur un fond

MARIANNE
MISPELAÈRE

de ciel lourdement chargé², tandis qu'au sol sont projetées des vidéos des édifices disparus que tentent en vain de saisir des mains inutilement tendues. Le titre, *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, reprend la phrase énoncée par un journaliste dans le compte rendu qu'il fit de la destruction des monumentales statues de bouddhas à Bâmiyân en Afghanistan en 2001 par les talibans. Sur l'une des parois, l'artiste a inscrit, de façon illisible et selon la modalité du dessin, un aphorisme précédemment énoncé dans son travail *Autodafé* : « Raconter le réel ne comporte pas forcément de réalité. »

La diversité, l'aspect fragmentaire des éléments constitutifs de même que leur positionnement aléatoire et leur éloignement réciproque président à l'organisation de l'installation. Au centre, s'impose le vide, comme espace de silence. Le rejet en périphérie des zones de monstration et tout à la fois la cohésion de l'ensemble figurent un état d'immobilisme momentané et d'équilibre passager entre forces contraires. « Je connais les objets, leur malignité, leur cruauté, leur gratitude aussi. Le fil était mort – ou si tu veux muet, aveugle – te voici : il va vivre et parler », écrit Jean Genet dans *Le funambule*³. L'intention de Marianne Mispelaëre n'a jamais été de raconter l'histoire. « L'histoire est quelque chose que l'on voit par facettes : on tourne autour, et on en prend des photographies », dit l'artiste dans un récent entretien, et d'ajouter une citation de Walter Benjamin : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer⁴. » Si récit il y a, il demeure, ajoute-t-elle, « ouvert, il n'est pas linéaire, mais fragmenté, éparpillé, jouant de l'ellipse et de la ramification⁵ ». Cette mise en dialogue plastique, sans hiérarchie, d'éléments disjoints de même que le sens de l'ellipse, se retrouvent dans de nombreuses autres réalisations de l'artiste. *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*

2. *Évanouissements*, 2018, est une vidéo noir et blanc sans son (de 07'40") de dimensions variables. Elle est réalisée à partir d'images filmées lors de l'effondrement d'édifices publics, ralenties et zoomées.

3. Jean Genet, *Le funambule*, Gallimard (coll. L'Arbalète), 2010, p. 9 (« Pour un funambule », in *Preuves*, n° 79, septembre 1957).

4. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, 1989, Le Cerf, p. 476.

5. Voir l'entretien inédit avec Marianne Mispelaëre, publié en annexe p. 209 et suiv.



1. Marianne Mispelaëre, *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, 2018, capture d'écran.

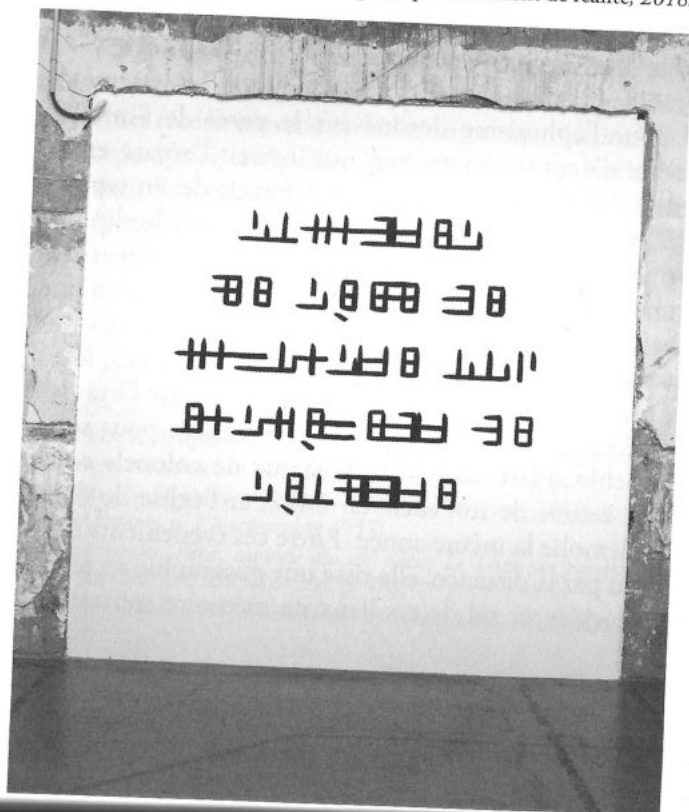
intègre en effet et fait se répondre en écho des œuvres antérieures ou du moins certains éléments de ces œuvres. Le système d'écriture adopté pour l'aphorisme dessiné sur la paroi de l'installation est un système d'écriture en réserve, qui investit l'espace en creux des lettres de l'alphabet latin. Déjà adopté dans le dessin typographique *Autodafé*, réalisé lors d'une résidence de l'artiste à Berlin, il exprime une forme d'équation entre ce qu'il importe de voir, de lire et ce qui a été détruit, empêché de visibilité. Cette traduction en quelque sorte du non-visible par le non-visible fait pour l'artiste référence aux autodafés perpétrés par les nazis à Berlin en 1933, à la destruction du site archéologique de Palmyre en 2015 par l'État islamique, ou plus récemment encore aux exemples choisis pour son installation : la Schlossplatz de Berlin, la statue de colonels confédérés à Baltimore, retirée de son socle en 2017, et l'église de Sidi Moussa (Algérie) démolie la même année. Entre ces événements éloignés par le temps ou par la distance, elle tisse une géographie secrète. Mais les images projetées au sol de ces lieux de mémoire contrariée sont en

quelque sorte occultées (mais aussi expliquées) par une chorégraphie énigmatique de mains – en fait une langue des signes –, sous-titrée seulement par bribes. Pour la lecture des trois monuments choisis sont ainsi assemblés trois modes de monstration, celui de l'image, celui de la langue des signes et celui du texte. Paradoxalement, par leur redondance, ils ne font qu'accentuer l'inconfort du regardeur et infusent une impression d'incomplétude, de lecture inachevée, voire impossible, de l'histoire. À chacun de composer alors son récit. « Devant ce qui échappe au regard, chacun lit le vide⁶. » On vit bien qu'il n'y avait rien à voir.

La résidence qu'effectue Marianne Mispelaëre à Berlin en 2016 peut être considérée à l'origine de ce travail. L'artiste se passionne pour l'histoire de la Schlossplatz où la reconstruction du château

6. Courriel personnel de Marianne Mispelaëre, août 2020.

2. Marianne Mispelaëre, Autodafé. Raconter le réel ne comporte pas forcément de réalité, 2018.



prussien est alors en cours. Par les démolitions puis constructions ou reconstructions qui s'y sont succédées (démolition en 1950 du château de Berlin, construction du Palais de la République entre 1973 et 1976, destruction de ce dernier entre 2006 et 2008 puis, à compter de l'année 2013, reconstruction du château d'origine), cette place symbolise en effet les conflits idéologiques et la division qu'a pu connaître l'Europe dans la deuxième moitié du xx^e siècle, et plus particulièrement l'Allemagne, divisée pendant plus de 40 ans (entre 1949 et 1990) et réunifiée après la chute du mur de Berlin et l'effondrement du régime de la RDA. L'une des vidéos projetées au sol a du reste pour toile de fond cette place à portée hautement symbolique, quand s'y élevait encore l'édifice représentatif du régime socialiste soviétique. Mais cette fréquentation de l'histoire berlinoise n'est pas seule à alimenter la réflexion de l'artiste, nourrie de très nombreuses lectures (W.G. Sebald, Hannah Arendt, Judith Butler) et d'interrogations tournant en particulier autour de la destruction du World Trade Center en septembre 2001 comme autour de celle des Bouddhas de Bâmiyân en Afghanistan en mars de la même année. La découverte sur internet de vidéos privées, relatives aux explosions qui accompagnent les destructions architecturales, lui révèle la fascination que peuvent provoquer de telles destructions. L'étroite imbrication de la sphère publique et de la sphère privée qu'elle y voit accentue sa motivation à travailler sur l'espace public en tant que territoire symbolique du pouvoir. L'exposition du Palais de Tokyo lui en donne l'opportunité.

L'installation que l'artiste russe Elizaveta Konovalova, quant à elle, a récemment présentée aux Beaux-Arts de Paris, au terme d'un travail doctoral mené entre 2014 et 2018, s'intéresse également aux béances laissées dans l'espace urbain à la suite de la destruction d'éléments architecturaux ou patrimoniaux pour un ensemble de raisons, en particulier pour des raisons idéologiques. *K* – ainsi s'intitule le projet d'Elizaveta Konovalova – se focalise sur la région de Kaliningrad (anciennement Königsberg) et se décline sous forme d'une exposition [ill. x] et d'une édition. La scénographie conçue par l'artiste a été élaborée autour de la notion de terrain

ELIZAVETA
KONVALOVA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu les artistes et leurs galeries – sans qui ce livre n'aurait pas lieu d'être – pour le soutien sans réticence qu'ils ont apporté au projet au fil d'échanges passionnants.

Je les remercie aussi pour les nombreuses images qu'ils ont mises généreusement à ma disposition pour l'illustration du livre.

Je remercie chaleureusement ma fille Sandra Fieseler qui aura été la première lectrice de l'ensemble du manuscrit.

Itzhak Goldberg sait ce que lui doit ce livre qu'il a, dès l'origine, encouragé et qu'il a, de manière infaillible, accompagné tout au long de sa rédaction. Qu'il en soit pleinement remercié !

Anne Bernou

TABLE

INTRODUCTION	9
I. BUNKERS, MONUMENTS MALGRÉ EUX :	
DÉTOURNER LA MÉMOIRE DE LA GUERRE	15
Paul Virilio	18
Joachim Bandau	20
Leo Fabrizio	25
Yan Morvan	25
Tania Mouraud	26
Raphaël Denis	28
Marie Havel	33
Nicolas Daubanes	37
näutil	40
II. ÉDIFICES PUBLICS DÉTRUITS OU OBLITÉRÉS :	
RÉINSERTIONS DANS LE CHAMP DE L'ART	43
Marianne Mispelaëre	45
Elizaveta Konovalova	49
Guillaume Barborini	55
Anton Roland Laub	58
Sylvain Couzinet-Jacques	63
Nicolas Daubanes	67
Pascal Convert	72
III. MONUMENTS DU MONDE SOVIÉTIQUE :	
REPRISES ET CONFRONTATIONS	81
Vladimir Kozin	86
Elizaveta Konovalova	89
Ciprian Muresan	96
Deimantas Narkevičius	103
Emilija Škarnulytė	109
Niels Ackermann	113

IV. MONUMENTS DE L'ÈRE COLONIALE :

RÉAPPROPRIATIONS POSTCOLONIALES	117
---------------------------------------	-----

Mathieu Kleyebe Abonnenc	118
Thu-Van Tran	127
Amina Menia	135
Kiluanji Kia Henda	148
Sammy Baloji	151
Anne Reijniers & Rob Jacobs	154

V. MONUMENTS AUX MORTS :

RÉVEILLER LA PIERRE, RÉACTIVER LA MÉMOIRE	161
---	-----

Jochen Gerz	163
Nicolas Daubanes	167
VOID	172
Felix González-Torres	178
Mathieu Pernot	183
Pascal Convert	187
Christian Boltanski	193

CONCLUSION	199
------------------	-----

ANNEXES	207
---------------	-----

Entretien avec Marianne Mispelaëre	209
Entretien avec Elizaveta Konovalova	221
Entretien avec Amina Menia	234
Entretien avec Arnaud Eeckhout (VOID)	240
Notices biographiques des artistes	249
Légendes des illustrations et crédits	259
Remerciements	266

Bunkers désaffectés, statues soviétiques déboulonnées, édifices publics détruits ou oblitérés, monuments coloniaux contestés, monuments aux morts délaissés : étranges silhouettes, à la fois familières et distantes. Dans *Monuments de silence*, Anne Bernou documente et interroge les mémoires européennes et postcoloniales et leurs monuments à travers leur réappropriation par des artistes contemporains de plusieurs générations. Par la photographie, la sculpture, le dessin, l'installation visuelle ou sonore, la vidéo ou l'intervention dans la vie publique, chacun sonde, détourne, réactive ou déplace notre regard sur les tragédies du xx^e siècle, l'héritage colonial, les dominations politiques et les autoritarismes mémoriels dont la trace parfois monumentale s'impose dans l'espace public.

Illustré de nombreuses images en noir et blanc ou en couleur, cet ouvrage étudie des œuvres de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Niels Ackermann, Sammy Baloji, Joachim Bandau, Guillaume Barborini, Christian Boltanski, Pascal Convert, Sylvain Couzinet-Jacques, Nicolas Daubanes, Raphaël Denis, Leo Fabrizio, Jochen Gerz, Felix González-Torres, Marie Havel, Kiluanji Kia Henda, Elizaveta Konovalova*, Vladimir Kozin, Roland Anton Laub, Amina Menia*, Marianne Mispelaëre*, Yan Morvan, Tania Mouraud, Ciprian Muresan, Deimantas Narkevičius, naïtil, Mathieu Pernot, Anne Reijniers & Rob Jacobs, Emilija Škarnulytė, Thu-Van Tran, Paul Virilio, void*. (* avec quatre entretiens inédits)

Anne Bernou est historienne, spécialiste des liens entre art et histoire à l'époque contemporaine. Ses recherches et publications portent sur l'iconographie et les représentations mémorielles et artistiques des guerres et de la déportation.

27 €

editionsunes.fr

