ANNE BERNOU MONUMENTS DE SILENCE

RÉAPPROPRIATIONS MÉMORIELLES DANS L'ART CONTEMPORAIN



Unes Idées

Nous retranscrivons ici quatre entretiens qu'Anne Bernou a menés avec des artistes dont elle a étudié les œuvres. Ce sont Marianne Mispelaëre, Elizaveta Konovalova, Amina Menia et Arnaud Eeckhout (VOID).

Entretien avec Marianne Mispelaëre – avril 2020, à propos de l'exposition *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir* (2018, Palais de Tokyo).

Anne Bernou: L'exposition que vous avez présentée au Palais de Tokyo en 2018 porte sur l'espace public en tant que territoire symbolique du pouvoir et en l'occurrence sur des édifices (siège du pouvoir politique / religieux ou monument commémoratif) détruits pour des raisons idéologiques. Le choix que vous avez fait — Berlin, Baltimore, Sidi Moussa — n'est pas neutre et on remarque tout de suite que vous avez voulu balayer large en matière d'espace (Allemagne, États-Unis, Algérie) et de contexte (conflits idéologiques et divisions de l'Europe au cours des dernières décennies, violence raciale dans les États du Sud des États-Unis, question de la liberté religieuse et des dérives liées à la confessionnalisation des autorités étatiques). Pourriez-vous préciser ce qui a guidé votre choix? Se peut-il que ce projet soit lié à la résidence de recherche que vous avez effectuée à Berlin en 2016?

Marianne Mispelaëre: Tout à fait! Cette résidence a même été le point de départ de ce projet. C'est pendant mon séjour à Berlin que j'ai lu l'article racontant la visite de journalistes à Bâmiyân, invités par les Talibans à constater la disparition des Bouddhas. La phrase « On vit qu'il n'y a plus rien à voir » est issue de cet article de presse. J'ai commencé alors à l'époque à m'intéresser au parallèle entre la destruction du World Trade Center en septembre 2001 et celle des Bouddhas quelques mois plus tôt, en mars 2001. L'une était-elle l'écho de la seconde? J'ai lu quelques articles à ce propos que je pouvais trouver sur internet, ai réalisé une série de dessins (jamais montrés, ils m'ont simplement aidée à réfléchir). Puis une artiste berlinoise m'a parlé de l'histoire de la Schlossplatz, qui m'a tout de

suite passionnée. De Berlin, je garde toujours en mémoire la colline de Teufelsberg, à partir de laquelle j'aimerais faire un projet un jour. La résidence s'est terminée et je suis rentrée en France. L'année suivante, au printemps 2017, j'ai continué mes recherches autour de destructions architecturales opérées pour des raisons « idéologiques » : c'est-à-dire quand la part de symboles qu'incarnent de simples matériaux comme la pierre, le béton ou le verre devient trop présente, envahissante pour le système idéologique en place, quand ces symboles incarnent une autre vision, un système de pensée autre (alternatif) que celui officiel et autorisé, ce qui semble alors être un danger pour ce dernier. L'invisible se voit conférer un pouvoir si grand qu'il faut alors supprimer son incarnation physique pour ne pas contrarier le système au pouvoir. Il ne s'agit de rien d'autre finalement que d'imposer une analyse de la réalité vis-à-vis d'une autre.

C'est en m'intéressant à Hannah Arendt, puis à Judith Butler que j'ai sérieusement compris ce qui se joue, avec nos corps et nos édifices, dans l'espace public. Elles disent toutes les deux que la politique ne se réduit pas aux actes de langage. La potentialité performative de présences humaines et non humaines est politique. Elles occupent l'espace commun, et par le seul fait d'être là, elles disent déjà. L'espace public a aussi ses normes, ses codes (son analyse de qui a le droit d'exister et qui n'en a pas le droit), implicitement inscrits dans chaque rue où circulent les corps. À priori collectif et appartenant à chacun, je me questionne sur les limites de l'espace public et sur les exclusions qui en sont constitutives. Du seul fait que des corps qui en sont ordinairement exclus se réunissent, leur apparition tend à contester qui est en droit d'y apparaître, et de s'y exprimer : le corps des femmes, des Noirs aux USA, des homosexuels, des précarisés, désensibilisent les frontières entre public et privé en apparaissant (s'exposant aux yeux de tous) dans l'espace public. Arendt, Butler, analysent cette porosité entre public et privé. Ce n'est sans doute pas un aspect que l'on repère directement dans mon travail, mais c'est une idée qui m'intéresse beaucoup. En effaçant la mémoire de « l'Autre », en détruisant la mémoire collective, on construit une mémoire excluante. L'architecte, mais aussi la langue, les manières de faire et d'être au monde, participent de cette mémoire.

Lorsque Adélaïde Blanc, la commissaire avec qui j'ai travaillé au Palais de Tokyo, m'a demandé si j'avais des pistes pour mon exposition à venir, j'ai proposé de travailler sur cela : l'architecture comme outil de domination des corps et des esprits : quels récits? pour quelle réalité? J'ai alors mis de côté la bibliothèque que je constituais, regroupant différents lieux à travers le monde, détruits depuis le début du xx° siècle. J'ai choisi de me concentrer sur trois architectures / éléments patrimoniaux détruits dans l'histoire très récente (l'expo a ouvert en février 2018, le Forum Humboldt était en pleine construction, les destructions — Baltimore et Sidi Moussa — datent de 2017).

Les récits officiels pour raconter (ou pas) ces destructions n'avaient pas encore été écrits, ni validés par l'histoire, ni oubliés par le temps ; je pouvais donc m'inspirer d'une multitude de récits issus de différentes sources, de factures multiples et de tonalités diverses (témoignages d'habitants sur place lus sur les réseaux sociaux ou certains blogs, articles de journaux, essais) et avoir différents points de vues, langages et références.

Également, je trouvais intéressant le fait que ces trois destructions/ reconstructions soient fortement connectées à une histoire toujours ouverte, témoin de traumas transmis à travers les générations. La destruction quasi totale de l'Allemagne par les Alliés et le totalitarisme soviétique qui a suivi dans une partie du pays, la colonisation française de l'Algérie et la guerre qu'elle a engendrée, l'esclavagisme et la ségrégation aux États-Unis: tout cela résonne encore aujourd'hui. Ces événements sont toujours présents, prêts à exploser à tout moment dans nos vies. Les destructions de ces bâtiments / statues montre que les plaies sont toujours ouvertes. W.G. Sebald parle très justement de la situation allemande dans « De la destruction comme élément de l'histoire naturelle ».

L'exposition du Palais de Tokyo réalise une scénographie d'une grande inventivité plastique, ne serait-ce que par l'association qu'elle fait d'éléments aussi divers que de hautes structures métalliques, de 3 vidéos projetées au sol et muettes mais racontées avec la langue des signes et sous-titrées par bribes, d'une vidéo en projection murale et enfin d'un

dessin typographique réalisé sur l'une des parois. Quelle importance respective, à vos yeux, ont ces divers éléments et leur agencement et en quoi l'aspect fragmentaire est-il un composant essentiel de l'œuvre?

M.M.: Le récit doit rester ouvert. Il n'est pas linéaire, mais fragmentaire, éparpillé, jouant de l'ellipse et de la ramification. Raconter, proposer un récit, doit être une action qui se rapproche de celles d'Aby Warburg. Je suis sensible aux œuvres qui forment des séries, des répétitions (par essence non identiques), des collectes, des accumulations. Les choses se connectent les unes aux autres, sans hiérarchie, dialoguent, se répondent et se complètent. Comme dans un collage, plusieurs éléments hétéroclites forment un tout. On pensait ces éléments disjoints, voilà qu'ils trouvent une harmonie qui fait sens, crée un équilibre, et nous les font voir différemment. L'installation On vit qu'il n'y avait plus rien à voir, l'installation Évanouissements et le dessin Autodafé créaient un dialogue qui n'appartient qu'à eux.

Lorsque je travaillais sur l'œuvre principale de l'exposition, On vit qu'il n'y avait plus rien à voir (qui donne donc son titre à l'exposition), il m'a été donné de regarder une grande quantité de vidéos relatives à des destructions architecturales. Pendant mes temps de digression, je regardais des images d'explosions de bâtiments urbains, dont l'intention n'était a priori pas directement idéologique. Il existe une très grande quantité de ce type de vidéos filmées par des citoyens sur internet. Je me suis alors demandée pourquoi des gens ressentaient le besoin de filmer ces explosions, certes spectaculaires, et de les partager sur le web.

Évanouissements évoque les absences et les pertes de conscience individuelle et collective (processus d'hypnotisation) se produisant sur la population devant des bâtiments monumentaux qui s'effondrent. Je me suis aussi demandée si cet acte de filmer en temps réel puis de partager ces vidéos sur le net avec des inconnus, n'était pas pour ces gens une façon de s'approprier, de prendre part à la transformation de leur paysage - dont ils se sentaient probablement dépossédés -, à celle du quartier qu'ils habitaient et côtoyaient. J'ai choisi de manipuler ces vidéos en y zoomant, isolant ainsi certaines

parties des images, en les passant en noir et blanc et en en ralentissant considérablement le rythme. On a l'impression de se trouver devant une peinture de la Renaissance, ces images deviennent presque mystiques. On se retrouve là aussi devant la présence d'une force divine, invisible, qui nous domine. La vidéo est de très grandes dimensions, elle occupait toute la surface du mur du fond de l'es-

pace d'exposition.

Autodafé a été réalisé pendant ma résidence à Berlin en 2016, où je m'intéressais aux autodafés nazis opérés à partir de 1933 en Allemagne. Parallèlement à ces recherches, j'entendais à la radio des nouvelles du site archéologique de Palmyre en Syrie : encore aujourd'hui, là où on détruit de l'inanimé, on finit aussi par tuer des hommes (pour reprendre la citation de Heinrich Heine). Originellement, l'autodafé est une cérémonie de pénitence publique. Le projet Autodafé invite à une réflexion sur le phénomène éponyme : des idées, des images ou des mots menacent ceux qui sont déjà en position de pouvoir, car ils formulent des versions alternatives à leur interprétation du monde. La garantir consiste à brûler, à supprimer ces idées, images, mots. Les phénomènes de destructions, d'effacements, de disparitions génèrent une sorte d'hypnotisation des foules, créant alors une société proche de la cécité et/ou de la transe, qui se replie sur elle. Comme si le feu empêchait alors de vraiment voir (de comprendre) ce qui se passe autour de nous. Le dessin typographique Autodafé est généré par un système d'écriture en réserve : l'espace en creux des lettres de l'alphabet latin que nous utilisons pour écrire - il s'agit donc de lire l'invisible d'un outil de communication que nous maîtrisons tous parfaitement. La phrase est toujours donnée à lire au visiteur en alphabet latin sur le cartel ou la feuille d'exposition. Il est en effet important que le visiteur ait connaissance du sens de la phrase, que l'œuvre ne se limite pas à son concept. Le projet rassemble une série de dix phrases, qui ont toutes un lien avec la vision, la perception, elles invitent à aller au-delà de ce que nous voyons. Pour l'exposition au Palais de Tokyo, j'ai choisi la phrase « Raconter le réel ne comporte pas forcément de réalité » puisqu'elle renvoyait bien aux deux autres pièces.

Pour la lecture de chacun des 3 monuments disparus choisis, vous avez en fait assemblé trois modes de représentation, celui de l'image, celui de la langue des signes (langue incarnée) et celui du texte. Paradoxalement, par leur redondance, ils ne font qu'accentuer l'impression d'incomplétude et de lecture inachevée, voire impossible. Est-ce là votre intention de départ? Pouvez-vous expliquer le choix de ces 3 modes de représentation, qui ne peut manquer de faire songer à Joseph Kosuth et aux règles de l'art conceptuel?

M.M.: Oui, tout à fait. Je voulais créer une certaine confusion, mais peut-être aussi des constructions subjectives et individuelles pour les plus téméraires des visiteurs. La confusion n'avait pas pour but l'incompréhension, mais celui de l'inconfort et du manque, de l'absence, du non-dit, pour appeler à l'interprétation de celui qui regarde; mêlant la tension du jeu des mains aux bribes de textes et à l'image placée en arrière-plan. Chaque individu compose son récit : c'est le regard qui fait l'histoire.

Je vous avoue que je n'avais jamais fait le lien avec l'œuvre de Joseph Kosuth, mais vous me la révélez ici sous un jour nouveau. C'est exactement ça : devant l'impossibilité de raconter ce qui est présent sous les yeux, choisissons le rassemblement de modes de représentation plutôt que la définition unique.

L'installation se déploie dans les 3 dimensions et tant par le vide qu'elle signale au regard dès l'abord que par l'hétérogénéité des signaux envoyés, elle intrigue ainsi le regardeur et l'interpelle : Y a-t-il à voir ? Qu'est-ce à voir ? Mais, dans un deuxième temps, c'est vers le sol que son regard est conduit et doit s'abaisser. Pouvez-vous expliquer le choix du sol, comme espace central de l'œuvre ? On vit qu'il n'y avait plus rien à voir est une installation in situ (de dimensions variables) conçue pour l'espace qui vous a été attribué au Palais de Tokyo. Où se trouve-t-elle aujourd'hui? Quelles conditions doivent à vos yeux être remplies (en particulier d'espace) pour qu'elle soit à nouveau montée/montrée?

M.M.: On considère souvent le sol comme le lieu de l'histoire : le geste de l'archéologue se dirige vers le sol pour en excaver des

objets-témoignages, le nationaliste utilise l'image des racines pour légitimer historiquement sa présence sur un territoire. L'historien Patrick Boucheron parle de l'origine comme d'un réseau de feuillages et de branchages qui bougent et s'entrelacent au gré du vent. En ancrant l'œuvre au sol, je voulais montrer que si l'histoire s'y trouve, le récit qu'on en fait est vivant. Il est fragmenté, exprimé par bribes de textes et par une langue (la langue des signes française) dont on ne maîtrise ni les codes ni les éléments. Ces bras et ces mains qui bougent me rappellent la chorégraphie des branches de P. Boucheron. La langue des signes française utilisée traduit notre incapacité à saisir l'ensemble des enjeux de ces disparitions (les récits pluriels et subjectifs de leur histoire). Même les visiteurs de l'exposition qui maîtrisaient la langue des signes se retrouvaient face à un manque dans la compréhension complète de leur langue, puisque celle-ci s'articule habituellement autant avec les mains qu'avec le visage et le buste. La lecture de ces trois terrains vagues, dont les photographies sont présentes sous les mains de la locutrice, nous échappe à tous. Qu'y a-t-il à voir sur ces images montrant des lieux vides? On pense que voir est simple, mais il s'agit toujours d'un travail sémiologique : on voit à travers un lot de codes, d'apprentissages, de langages, de cultures, d'histoires personnelles et collectives. Regarder n'a rien d'innocent.

L'espace qui m'a été attribué au Palais de Tokyo était assez compliqué à mes yeux : murs composés de différents matériaux, sol très abîmé et composé de matières hétérogènes où l'on pouvait voir de nombreux trous et traces d'anciennes cloisons, très grande hauteur sous plafond donnant à l'espace un caractère étroit, interdiction d'utiliser certaines parties du sol, quasi absence de lumière naturelle directe, etc. J'ai tout de suite pensé à organiser l'espace ainsi : des lignes venant couper l'espace ; une grande zone lumineuse présente sur le mur du fond afin d'ouvrir l'espace en y attirant le regard (ce que j'ai réalisé via la vidéo-projection de grand format Évanouissements). Le Palais n'est pas un white cube, ce qui me plaît et que je trouve intéressant pour plusieurs raisons. Ainsi, j'ai tout de suite eu le sentiment qu'il ne fallait ni ignorer cette esthétique hétéroclite ni faire semblant de l'habiller en espace blanc et propre.

Si je voulais travailler sur ce que l'architecture dit de ses traces, de ses fantômes, de ses absences, alors le Palais était le premier bâtiment qu'il fallait que je prenne en considération.

L'installation a été visuellement pensée pour l'espace du Palais. Elle s'accordait bien, il me semble, aux contraintes du lieu. Elle est tout à fait in situ, vous avez raison. Particulièrement le sol, qui au premier abord semblait affreux (trous, traces d'anciennes cloisons et expositions, etc) s'est révélé être une vraie force, visuellement mais aussi conceptuellement : les trois vidéos y étaient projetées, il s'incorporait directement à l'image, il faisait littéralement partie de l'œuvre. Il ne m'a pas encore été donné l'occasion de remontrer ce travail, mais je sais que la qualité du sol est une des conditions les plus importantes : celui-ci doit être composé de matériaux bruts (bois, béton, etc). Il est impensable de montrer les vidéos projetées sur du linoléum ou du carrelage! Autre condition : le lieu ne doit pas être trop bas de plafond pour laisser respirer la pièce, ni trop petit : on doit pouvoir circuler entre les trois structures. Les trois structures-vidéos doivent être montrées ensemble, leur association fait l'œuvre. Les structures métalliques sont actuellement conditionnées à mon atelier. Elles sont démontables : il s'agit donc de simples tiges et coudes une fois rangés.

Dans les années passées, plusieurs de vos œuvres ou de vos actions performatives témoignent d'un engagement pour « ceux qui ne laissent pas de traces d'archives mais dont la présence est indispensable à la marche de la cité ». Je pense en particulier à Silent Slogan (2016 – en cours), cette collecte, réalisée sur internet, de gestes témoignant de rassemblements spontanés advenus à partir de 2010, du Printemps arabe à aujourd'hui. Je pourrais aussi évoquer votre action performative No Man's Land (2014-2016), inspirée d'une image glanée dans le documentaire Qu'ils reposent en révolte (2010) de Sylvain George, consacré à Calais, et en particulier à ces hommes qui scarifient leurs mains pour effacer leurs empreintes digitales et supprimer ainsi toute possibilité d'être reliés au fichier automatisé des empreintes digitales (FAED) de la police judiciaire. Faut-il voir l'installation comme le prolongement de cette réflexion sur l'histoire de notre temps et sur les oubliés de l'histoire

que vous avez engagée précédemment? Quelle continuité, d'après vous, de Silent Slogan ou No man's land à On vit qu'il n'y avait plus rien à voir?

M.M.: La mémoire, le(s) récit(s), les points de vues, sont tous des réécritures du vivant, des fictions de l'instant présent. Je suis fascinée par notre incapacité, par essence, à retranscrire ce qui se passe sous nos yeux (Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Georges Perec a été une lecture et une expérience fondatrice lorsque j'étais encore étudiante, vis-à-vis de cette réflexion). La notion d'histoire n'a rien de figé pour moi, elle est abstraite, mouvante, vivante puisqu'elle vit en nous qui sommes vivants. Je ne dis pas qu'il faut continuellement la réécrire, réajuster son écriture au besoin du présent (surtout pas!) ; il s'agit plutôt d'accepter le fait qu'elle est toujours à compléter, à re-comprendre, ré-interpréter, qu'il en manque toujours des éléments. Plutôt que raconter l'histoire, nous devrions dire traduire l'histoire car il s'agit véritablement d'un travail de traduction. Ce qui est apparu anodin pour raconter un événement peut se révéler fondamental, décisif. L'histoire est quelque chose que l'on voit par facettes: on tourne autour, et on en prend des photographies. « Je n'ai rien à dire, seulement à montrer », disait Walter Benjamin. J'aime l'idée que ce qui fait l'histoire, ce sont les détails, les gestes, les croyances insaisissables, mineures, cachées, qui s'immiscent dans le temps et font évoluer les manières de penser et d'être. S'il est impossible d'écrire le temps présent, comment serait-il possible d'écrire le passé? Il me semble bien utopique (et malhonnête après tout) de penser que l'écriture de l'histoire est définitive, immuable, figée. Histoire et identité sont à appréhender de la même manière il me semble : par le fragment et la fluidité.

Pour répondre plus précisément à votre question, vous avez raison : le silence, l'invisible, sont pour moi des clés pour comprendre notre société contemporaine. Dans notre monde ultra-visuel, où tout semble dit, tout semble montré jusqu'à saturation, où les moyens de communication n'ont jamais été aussi performants, je choisis le silence et l'invisible comme chemins de traverse pour lire à travers cette saturation de bruits et d'images. Je crois beaucoup en

219

leur force. Ça peut paraître abstrait, mais à mes yeux, c'est tout à fait concret : les récits qui se construisent à travers eux disent beaucoup et disent plus que lesdits images, mots et informations. Mon travail consiste à les observer et à en tenter des lectures.

L'invisibilité de certains corps signifie l'invisibilité de leurs mots, de leurs récits, de leurs points de vue, de leurs mémoires, de leurs modes d'existence. La scarification évoquée dans la pièce No Man's Land, ou l'impossibilité d'apparaître/exister socialement observée dans la recherche Silent Slogan témoignent de ce processus. De mon point de vue, l'artiste ne crée pas grand-chose : il/elle observe ce qui existe autour de lui/elle et déplace, crée de nouvelles configurations de monstration. Sa matière première, avant tout les matériaux, c'est le monde. J'aime l'idée de ne rien ajouter au monde (à ce monde qui comporte déjà tellement trop d'objets!) Dans une interview de Leslie Kaplan entendue il y a peu, elle complétait la phrase de Jacques Rancière « Les muets parlent¹ » en ajoutant « Les invisibles apparaissent ». Mon travail consiste en cela : observer, déplacer, pour faire parler les muets et faire apparaître les invisibles. Donc : lire ce qu'on ne voit pas.

Ne serait-ce que par les dimensions de l'espace à investir, cette installation a représenté un important défi. En quoi peut-elle représenter un tournant dans votre parcours d'artiste? Êtes-vous désormais tentée d'investir des espaces d'une telle envergure?

M.M.: J'ai toujours considéré que l'espace terminait l'œuvre. Beaucoup de mes pièces sont *in situ*, car j'aime l'idée qu'elles s'adaptent aux conditions qui l'accueillent. Les espaces orientent les œuvres, elles en font aussi partie. Pour moi, c'est une manière de dire que tout est contextuel – rien ne peut s'affirmer indépendant du contexte auquel il appartient.

Cette œuvre a été clairement significative dans mon parcours. D'abord, parce qu'elle est le fruit d'une recherche assidue que j'ai menée seule (en dehors des institutions en tout cas). Aussi, c'est la seule œuvre palpable, faisant partie de mon corpus, que je conserve : il s'agit habituellement de dessins *in situ* (destinés à être détruits après l'exposition), d'actions performatives (qui n'existent qu'au moment de leur exécution), d'imprimés à partager (de la main à la main ou collés dans la rue). J'aime l'idée que les œuvres sont des moments, qu'elles ne sont ni enfermées ni conservées, mais circulent, vivent et meurent (disparaissent). Elles sont pensées comme des entités vivantes, suivant le rythme du vivant, et peut-être en subsiste-t-il quelques traces mémorielles.

Après avoir réalisé *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, j'ai commencé la série *Le superflu doit attendre*². Il s'agit de plaques de cuivre, utilisées comme des sous-mains, sur lesquelles je viens lire des livres qui ont été importants pour moi. Les plaques de cuivre s'oxydent au contact de mes mains, au fur-et-à-mesure de la lecture, devenant les traces matérielles de connaissances immatérielles s'accumulant dans ma réflexion/mémoire. Cette œuvre est un compromis entre l'enregistrement d'un moment (celui de la lecture) et sa conservation dans le temps. Je ne pense pas que je me serais permis cette pièce si je n'avais pas réalisé l'œuvre au Palais juste avant.

Cette œuvre m'a donc permis d'accepter la matérialité au sein de ma pratique artistique. Dans le contexte de l'œuvre du Palais, cela faisait sens : pour travailler sur la place de l'invisible dans nos sociétés, nos esprits et donc nos actes, je devais proposer une œuvre à la fois physique, qui dépasse nos dimensions humaines (les structures en acier incarnent le sentiment que nos corps ressentent face à l'architecture) et qui reste impalpable (vidéo). J'aime l'idée que lorsque l'exposition a été fermée, les vidéos-projecteurs éteints, il ne restait que quelques lignes d'acier dans l'espace, comme des ossatures abandonnées sur les chantiers.

l'aurais pour finir une question : Dans quelle mesure avez-vous eu l'impression de pouvoir par cette installation exprimer l'engagement

^{1.} Le Partage des vies, entretien avec Jacques Rancière, par Gérard Bras et Dominique Dupart, in revue Écrire l'histoire, mai 2010.

^{2.} http://www.mariannemispelaere.com/a/le_superflu_doit_attendre

de l'artiste dans la cité et sa capacité à dénoncer les dérives contemporaines pour aider à les combattre?

M.M.: C'est une grande question... Vous posez ici la question de l'influence de l'artiste sur la société, de son *pouvoir*, son champ d'action. Je ne sais pas si notre travail a des conséquences directes. Je crois beaucoup en l'art, je pense qu'on en a tous besoin, mais que peu de gens s'autorisent à y voir des relations concrètes avec leur vie, surtout lorsqu'ils la subissent. Si la société arrive à s'aider de l'art pour construire des alternatives dans nos façons de penser et d'agir, je serai déjà heureuse. Nous manquons de marges.

J'ai voulu, à travers l'installation *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, montrer qu'à chaque récit correspond des contre-récits, des manières différentes de voir et d'interpréter les mêmes événements. S'intéresser aux hors-champs, *aux chemins les plus longs*, à l'invisible, c'est s'intéresser à ce qui nous relie les uns aux autres.

Entretien avec Elizaveta Konovalova – janvier 2021, à propos de *Svoboda. 1919.2020* (2021, Fabrika Project, Moscou).

Anne Bernou: Vous venez, Elizaveta, de présenter à la Fabrika (Moscou) une installation monumentale Svoboda. 1919.2020 (« liberté » en russe). Elle se réfère à un monument de Moscou, aujourd'hui disparu (il a été détruit en 1941), qui avait été érigé en 1919 dans le contexte de l'utopie révolutionnaire bolchevique et de la construction du socialisme à ses débuts. Comment expliquer le besoin de l'artiste que vous êtes de se réapproprier aujourd'hui, à un siècle d'écart, un tel monument?

Elizaveta Konovalova: Le projet tenait au début à une petite observation, qui a pris de la consistance au fil de mes recherches, lorsque j'ai pu relier à l'histoire du monument d'origine la réplique miniature que j'avais repérée par hasard.

J'ai réalisé que le *Monument à la constitution soviétique*, dont la statue de la Liberté (*Svoboda*) faisait partie, était quelque chose de grandiose à l'époque où il a été édifié, entre 1918 et 1919, tout de suite après la révolution... Un obélisque en béton de 26 mètres de hauteur, avec des extraits de la première constitution soviétique gravés sur son socle – on peut imaginer la portée symbolique et l'effort colossal que le projet d'une telle envergure pouvait alors représenter. Ce monument a été beaucoup photographié, notamment par de grands photographes comme Rodtchenko et Ignatovich, il a été reproduit sur des cartes postales tirées à des milliers d'exemplaires, sur divers objets de décoration, il y en a même des images dans le cinéma : le monument apparaît dans le film de Dziga Vertov *La Onzième année*, et chez Abram Room dans *Trois dans un sous-sol*. Cette abondance d'images et de documents indique bien que c'était un vrai évènement, un symbole fort et salué.

À l'époque de Khrouchtchev, on a entendu parler d'un projet de reconstruction du monument, (ce qui témoignait bien d'un nouveau tournant idéologique, après la politique de Staline). Le projet n'a jamais abouti, et aujourd'hui peu de gens savent que ce monument a existé. Au fil de mes recherches j'ai réalisé que cet oubli avait été

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
D 177 di	1.0
Paul Virilio	
Joachim Bandau	20
Leo Fabrizio	25
Yan Morvan	25
Tania Mouraud	
Raphaël Denis	28
Marie Havel	
Nicolas Daubanes	
näutil	40
II. Édifices publics détruits ou oblitérés : réinsertions dans le champ de l'art	43
Marianne Mispelaëre	45
Elizaveta Konovalova	49
Guillaume Barborini	
Anton Roland Laub	
Sylvain Couzinet-Jacques	63
Nicolas Daubanes	67
Pascal Convert	
Tubell Convert	
III. Monuments du monde soviétique :	
REPRISES ET CONFRONTATIONS	81
Mi Molo 22 Gommon Million Comment of the Comment of	
Vladimir Kozin	86
Elizaveta Konovalova	89
Ciprian Muresan	
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
	209
Entretien avec Elizaveta Konovalova	221
	234
	240
Notices biographiques des artistes	249
Légendes des illustrations et crédits	259
	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 xxe 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, näutil, 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

