

Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer et Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Villa Romana, Florence (It)

04.10.19 > 02.11.19

Direction artistique et scientifique Alessandro Gallicchio commissaire, et Pierre Sintès, géographe

villa romana

4.10. ——— 1.11.2019

Monumento (s)fatto

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno, Nicolas Milhé

Balkan Pavilion

Eva Sauer, Sarah Sajn and Totem MonuMed



We warmly invite you and your friends to the opening of the exhibition on Friday, 8 October, at 7.00 pm.

Opening hours: Tuesday to Friday 2 - 6 pm and by appointment

In two complementary parts, „Monumento (s)fatto“ and „Balkan Pavilion“, the first exhibition of the multidisciplinary research project Monumed, is focusing on forms of monumentalization in the urban environments of the Balkan and Mediterranean regions. Based on an analysis of the cyclical dynamics of monumental practices, the artists Bruno Baltzer/Leonora Bisagno and Nicolas Milhé have created „Monumento (s)fatto“, an exhibition course consisting of two sections. The artist duo Baltzer/Bisagno deals with the material dimension of the monument, evoking on the one hand the processes of global standardization to which it is subject and on the other its dematerialization, with a view to the new forms of participation that tend to subvert the roles and functions of the monumental object. Using the example of the Carrara marble, the artists examine the effects of the production processes of the individual monument, bringing to light complex regional socio-economic and socio-ecological issues. In the second section, inspired by historical figures and objects, the sculptures of Nicolas Milhé concentrate on the ambiguity of monuments and point to the precarious balance between representation of power and counter-monument. Milhé emphasizes the dark side of power, the moment humanity disappears to leave room for violence.

In addition to the exhibition, the Balkan Pavilion serves as a research laboratory. The artist Eva Sauer and the political scientist Sarah Sajn investigate the processes of individualization and instrumentalization of culture of remembrance with reference to the partisan cemetery in Mostar, Bosnia-Herzegovina, designed by the architect Bogdan Bogdanović. Recorded lectures and discussions from a series of seminars in Marseille in spring 2019 as well as artistic film contributions by Igor Grubić, Alban Hajdinaj, Stefano Romano and Stefanos Tsiropoulos are placed as the final element in a dialogue with the works shown in the exhibition.

Bruno Baltzer and **Leonora Bisagno** work as an artist duo since 2014. They analyse the contemporary condition of representation, both official and spontaneous, through installations and interventions. Baltzer and Bisagno employ multiple forms for their projects, ranging, among other things, from tourism photography to election posters, advertising neons and television archive material.

Nicolas Milhé lives and works between Paris and Bordeaux. He uses many different media in his work (sculptures, monumental installations, drawings, videos, etc.), to transform the symbolic forms of power and trace their contradictions and paradoxes. Though he claims his works are free from any form of activism, they do evoke political and social issues.

Eva Sauer was born in Florence and moved to Düsseldorf in 1985. She studied at the HfBK, Hochschule für bildende Künste in Hamburg. In her work she combines photography and word, sometimes pairing them with objects/sculptures as well. The main theme of her works are the different and sometimes subtle forms of violence and collective existential fears.

Sarah Sajn is a PhD candidate in Political Science at CHERPA/Sciences Po Aix and a lecturer at the Université de Lille 2. Her research analyses the culture of memory, the Europe/European Union dialectic and post-colonial, post-conflict and post-socialist Bosnia and Herzegovina. Her studies explore the symbolic and material dimension of the power struggles associated with the institutionalization of memory.

Artistic and scientific directors: **Alessandro Gallicchio**, curator and **Pierre Sintès**, geographer.

In cooperation with



With the support of



Jusqu'ici



Via Senese 68, 50124 Firenze, +39 055 221654, www.villaromana.org

Si seulement c'était pour toujours, je le croirais vraiment

par Alessandro Gallicchio

extrait traduit du texte en italien

Bruno Baltzer/Leonora Bisagno analysent les représentations du sujet politique à l'ère globale. Sensibles à la dimension médiatique de l'image photographique, ils utilisent - entre autres pratiques - des stratégies protocolaires fondées sur l'extraction, la manipulation et la ré-investiture de l'iconographie du pouvoir afin d'affronter les problématiques liées au concept d'histoire.

Pendant leur résidence à la Villa Romana, Baltzer/Bisagno ont décidé de mener une recherche spécifique autour des techniques d'extraction du marbre de Carrare, en évoquant « la fabrique du monument » dans un territoire marqué, d'un côté, par des questionnements socio-économiques et environnementaux en lien avec les carrières et, de l'autre, par la culture anarchiste. Sur les côtes de la Méditerranée, les Alpes Apuanes sont la source matérielle d'une pierre célèbre dans le monde entier. Toutefois le processus inexorable d'érosion, dû à la marchandisation globale du marbre, les a lentement transformées en espace mutilé, usurpé et contesté. La montagne, dans son acception symbolique la plus noble, représente une forteresse de lutte au nom de la liberté, de l'égalité, un bien public séculièrement reconnu et partagé, au pied de laquelle, à Carrare, l'antifascisme et les luttes anarcho-syndicalistes des travailleurs ont fait histoire. La recherche sur le monument a ainsi motivé Baltzer/Bisagno

dans ce territoire, non pas pour le caractère abouti de la sculpture, mais pour le processus créatif et la genèse minérale de son existence. Dans le but de saisir la limite invisible de ces processus, à la façon des « cavatori », les deux artistes ont obstinément recherché les tensions qui se cachent derrière les représentations symboliques de l'espace urbain contemporain, mettant en œuvre une enquête fondée sur le dialogue et la rencontre fortuite. Les thèmes de la concession de la montagne à des privés et de son irresponsable exploitation ont émergé comme expressions originaires des orientations socio-politiques actuelles auxquelles s'opposent avec vigueur l'idéalisme et la force de la résistance anarchiste.

Ma è di tutti! est une œuvre réalisée à partir d'un coussin hydraulique en acier employé pour écarter les blocs de roche de la montagne. L'outil a été intentionnellement peint en rouge et noir (couleurs de l'anarchie) et prêté aux ouvriers afin qu'ils l'utilisent



dans la carrière. En lui réassignant sa fonction technique, en contact direct avec le marbre, Baltzer/Bisagno ont provoqué un acte symbolique - et violent - visant au dévoilement de l'inséparable antagonisme entre bien commun et bien privé. Les liens entre le territoire et sa mémoire sociale et culturelle sont ainsi délibérément mis en relation, dans une phase qui précède largement le caractère explicite de la forme finie du monument. Il s'agit donc d'une opération qui tend à rendre visible un ample spectre de problématiques qui s'étendent bien au-delà des confins territoriaux de Carrare.

De ce fait, *Ma è di tutti !* dialogue avec une autre recherche, réalisée dans la carrière Francon de Montréal au Canada et qui complète un discours métaphorique sur la complexité fossile et minérale dans la construction/destruction des strates plurielles de l'histoire naturelle, sociale et urbaine des lieux, des villes, des sociétés, des communautés et, en définitive, des individus. La carrière Francon, portion territoriale concave en zone urbaine d'une profondeur de 80 mètres, est un site qui fut initialement utilisé pour l'extraction de la pierre et la fabrication du ciment employés dans les constructions monumentales de Montréal. Avec le temps, le site



a été transformé pendant l'hiver en dépôt à neige dont l'accumulation se concrétise en une montagne solide, aux tons noirs du fait de son contact avec la surface polluée de la ville. À l'intérieur de cette empreinte fossile de l'activité humaine se condensent métaphoriquement les déchets naturels, urbains et sociaux d'un lieu enclin à l'évocation d'imaginaires fabuleux. Baltzer/Bisagno réfléchissent sur l'histoire d'un site invisible. Comme pour *Ma è di tutti !*, les artistes mettent en place une opération poétique et politique en intervenant directement sur la paroi neigeuse où un guide de montagne a gravé une inscription transitoire inspirée de la devise québécoise *Je me souviens*. Cet univers de représentations est mis cependant en crise, *SI JE ME SOUVIENS*. L'ajout d'un « si » dubitatif fragilise la narration officielle au singulier (le je) et porte à la lumière les mémoires multiples d'un pays marqué, entre autres, par le traumatisme du génocide colonial des populations autochtones. Le hiéroglyphe monumental peut être bien sûr interprété comme une intervention dans le sillage du Land Art, mais dans le cas spécifique de *Monumento (s)fatto* il semble davantage renvoyer subtilement à la critique des pratiques autoritaires exercées par le pouvoir. Cette intervention fait écho à de nombreux actes esthétiques similaires tels ceux

réalisés dans la zone balkanique et susceptibles eux de glorification des régimes totalitaires. En Albanie, par exemple, durant des décennies le mont Shpirag a été utilisé comme toile naturelle afin d'y inscrire *Enver*, le prénom du dirigeant communiste Enver Hoxha. On peut donc affirmer de façon certaine que la dimension naturelle de la manifestation monumentale, en plus d'être une stratégie expressive validée, équivaut au monument dans sa forme la plus classiquement conçue. Comme dans l'œuvre de Baltzer/Bisagno, une simple, mais pourtant impressionnante intervention dérange et modifie drastiquement le sens. L'artiste albanais Armando Lulaj a en effet transformé *Enver* en *Never*, en donnant vie à une tentative délibérée de déstructuration symbolique de la rhétorique du régime.

Également en Italie, la réapparition de l'inscription *Dux* sur le rocher escarpé du centre habité de Villa Santa Maria, dans la province de Chieti, due à une intervention d'aménagement entreprise par la mairie, pose de nombreuses questions. Le sol italien, riche en disséminations monumentales et architecturales de matrice fasciste, semble se distinguer des processus d'appropriation temporaire et de subjectivation d'un tel patrimoine « dissonant ». Généralement accepté et sauvegardé, il cristallise dans certains cas des tensions sociales qui apparaissent de manière autonome dans l'espace public. L'article provocateur de Ruth Ben Ghiat, publié dans le *New Yorker* le 5 octobre 2017 à la suite des scandales suscités par les statues de Robert E. Lee aux États-Unis, a relevé la question et ranimé le débat sur la pérennité des monuments fascistes en Italie, telles les affirmations de l'ancienne présidente de la Chambre Laura Boldrini, qui avait évoqué l'éventuel effacement de l'inscription *Mussolini* de l'obélisque du Foro Italico à Rome. La *panchina* de Luis Simon de Baltzer/Bisagno est une œuvre qui nous invite à réfléchir sur cet obélisque et en particulier sur le monolithe monumental en marbre de Carrare qui fut extrait pour sa réalisation. Le bloc originel, aux dimensions gigantesques, intact, blanc, sans brèches, et sur lequel fut par après inscrit à Rome le nom *Mussolini*, provenait de la carrière Carbonera de Carrare. Les artistes ont retrouvé le même matériau en provenance de la Carbonera, dans les mêmes proportions sous une forme réduite. Ils ont ensuite métaphoriquement abattu l'obélisque, en le plaçant horizontalement et en le débitant en plusieurs segments. Cette opération, en plus de démystifier la verticalité et la grandeur commémorative, renverse un système entier de valeurs. La symbolique du pouvoir véhiculée par le monument n'est plus univoque et pyramidale, mais multiple et polyphonique. Le monolithe, comme le monument de Lénine démembré et transporté sur un radeau sur le Danube dans une scène du film *Le regard d'Ulysse* de Theodoros



Angelopoulos, devient fragment, piédestal de soi-même et éventuellement immense banc, à l'instar de *La panchina di Luis Simon*, qui, jouant de l'anagramme de Mussolini, s'offre aux visiteurs pour le repos, le dialogue et la rencontre. Ici se déduit l'anachronisme antagonisme entre monument et contre-monument et se traitent les complexes dynamiques de la société d'aujourd'hui qui s'entendent - selon une impression de l'auteur - dangereusement nimbées de la nébuleuse post-idéologique, confirmée par la réflexion prophétique de Pier Paolo Pasolini publiée en 1974 : « il n'y a donc plus de différence notable - en dehors d'un choix politique comme schéma mort à remplir en gesticulant - entre un quelconque italien fasciste et un quelconque italien antifasciste ; ils sont culturellement, psychologiquement et, ce qui est plus impressionnant, physiquement, interchangeables ».

Dans la continuité de telles réflexions, le duo propose une série d'œuvres consacrées à la dématérialisation du monument et à sa migration photographique. La cathédrale Notre-



Dame de Paris et la place Tian'anmen deviennent non seulement les scénarios privilégiés pour une analyse sur la standardisation et la circulation touristique des « images monument », mais les espaces temporaires pour de nouveaux processus de participation, en subvertissant rôles et fonctions de l'objet monumental. La série photographique *notre-dame*, réalisée lors d'une résidence à la Cité internationale des arts de Paris en 2015, illustre ces démarches. Observateurs attentifs de l'affectation touristique de l'espace public, Baltzer/Bisagno analysent les pratiques et les trajectoires d'un certain nombre de touristes chinois en visite à Paris, en limitant leur champ d'action au parvis de la cathédrale. Après avoir élaboré un protocole relationnel à suivre comme stratégie opérative - stopper les touristes chinois et leur demander de poser pour une photographie avec leur fille Lola Jane (blonde aux yeux bleus) dans les bras vis-à-vis d'un monument internationalement reconnu - les artistes ont cherché à mettre en tension imaginaire collectif et imaginaire individuel. La dimension relationnelle, qui provoque une perturbation du principe d'individualisation - et peut-être d'appropriation - de l'image du monument, revêt dans ce cas spécifique une importance majeure. Les longs moments de familiarisation avec les touristes et les explications du projet artistique permettent de créer un lien privilégié entre tous les protagonistes de cette nouvelle fabrique de l'imaginaire. Notre-Dame devient ainsi un simple arrière-plan, flou et opaque, un fantôme.

Selon l'avis d'Alexandre Quoi, dans l'œuvre de Baltzer/Bisagno la dimension réitérative de l'image photographique se manifeste à travers des dispositifs et des procédures matérielles distincts qui activent un renversement de rôles. C'est le cas d'une autre série photographique intitulée *Profession : photographe*, elle aussi réalisée pendant une résidence d'artiste, au Three Shadows photography Art Center à Pékin, et elle aussi étroitement connectée à une immersion totale dans un territoire. Sur la place Tian'anmen, une cinquantaine d'années après le tournage effectué par Michelangelo Antonioni pour son film documentaire *Chung Kuo*, la Chine dont les scènes initiales laissent apparaître des photographes d'État, Baltzer/Bisagno retrouvent les mêmes présences. Il s'agit des « professionnels » de l'image, de véritables ouvriers (ou opérateurs) de l'imaginaire officiel sur ce site monumental chinois de renommée mondiale. Ils réalisent des instantanés 15x10 cm en quelques minutes avec logo officiel dans le plein respect des normes étatiques. Intrigués par ces *alter ego* photographiques, privés de la moindre liberté d'auteur, les artistes décident de les observer, de les rencontrer et de les photographier avec leurs propres appareils photographiques qui ont forgé, depuis des décennies, la production standardisée de l'imaginaire maoïste. La construction d'un rapport de confiance et le retournement des équilibres qui déterminent la fabrication même de l'image-monument, donnent vie à une série photographique qui révèle les visages et les corps du regard de l'État. Il s'agit en fait d'un travail qui propose un regard critique sur le concept de « service public » en matière de photographie, en évoquant des pratiques diffusées dans l'espace communiste, comme souligné par Gilles de Rapper dans ses études sur les coopératives photographiques en Albanie. En revendiquant une approche anthropologique de l'image, de Rapper témoigne, non seulement des compositions officielles de la représentation monumentale, mais aussi de ses variantes subjectives ou familiales. L'individu pose volontairement devant le monument pour créer un lien implicite avec lui et avec le système de valeurs qui lui est associé, mais dans cet acte imitatif il introduit involontairement un élément de perturbation. Le contrôle du discours politique et idéologique perd ainsi la partie importante de son impact symbolique : la normalisation. Baltzer/Bisagno travaillent ces interstices et confirment le caractère cyclique des pratiques monumentales. Du marbre minéral à sa dématérialisation, le monument est confronté à la temporalité signifiante qui lui est propre, mais avec la conscience que rien, en définitive, n'est éternel.



“Être ou ne pas être un monument ”
par Pierre Sintès

Dans les premières salles de Villa Romana, le duo d'artistes Bruno Baltzer/Leonora Bisagno propose un riche parcours qui nous entraîne vers une réflexion sur la notion de monumentalité. Les œuvres qui y sont disposées permettent en effet d'interroger au présent cette qualité si spécifique, incorporée dans une grande variété d'objets que l'on qualifie alors de monuments, et dont la perception est ainsi modifiée en conséquence.

Monumentalité(s). Les développements théoriques sur la définition de ce qui fait le monument sont en effet cruciaux pour des travaux qui utilisent ces objets comme un moyen de comprendre la société et les rapports entre pouvoir et territoires. Cette même réflexion est le trait d'union qui relie ici la grande variété d'œuvres présentées par le duo d'artistes : un instrument hydraulique de séparation des blocs rocheux venu des carrières de Carrare, des inscriptions gigantesques inscrites sur les flancs d'une carrière oubliée de la banlieue de Montréal, des photos de famille d'un type particulier, ou des portraits de photographes chinois. Malgré cette hétérogénéité apparente, le monument se cache derrière chacune de ces œuvres, permettant de discerner les fils qui les lient les uns aux autres. Père fondateur de l'étude des monuments, Alois Riegl (1858-1905) propose au début du 20^e siècle de définir la monumentalité comme une qualité dépendant de nombreux facteurs, variable dans le temps et dans l'espace, et pouvant être associée à trois caractéristiques particulières : la valeur intentionnelle ou commémorative qui marque la société d'un message précis voulu par ses auteurs, la valeur historique qui fait des monuments les témoins d'un passé qu'ils rappellent par leur simple présence, ou enfin la valeur d'ancienneté liée au simple fait qu'un objet ancien incorpore le passage du temps, le rendant plus précieux aux yeux des hommes qui désirent le conserver. Pour Riegl, ce sont ces trois différents caractères qui font que des objets aussi différents qu'un bout de parchemin montré dans un musée, une statue ou un bâtiment remarquable sont des monuments mémorables et commémorés au même titre les uns que les autres. Néanmoins, les différentes époques n'ont pas forcément une même conception de ce qui fait la qualité monumentaire. Cette dernière a connu des variations qu'il semble possible de retracer tout au long de l'histoire. Quels contours pouvons nous tracer alors pour la monumentalité de ce début de 21^e siècle ?

Le monument avant le monument. Sans présenter des monuments conventionnels, les artistes interrogent la monumentalité d'aujourd'hui à partir d'un axe chronologique fictif qui part du matériau brut, la pierre qui servira à fabriquer le monument, jusqu'à son devenir au delà de sa vie matérielle, et la postérité qui lui succède. Qu'en est-il en effet de la matière du monument avant qu'elle ne soit transformée par le geste artistique ou la mise en scène idéologique ? Les soins qui lui sont prodigués font-ils partie de sa monumentalité ou bien lui confèrent-ils d'autres qualités (parfois contradictoires) ? De l'autre côté de son histoire, au-delà de sa matérialité, le monument (ou sa monumentalité) persiste-t-il dans les discours ou dans les souvenirs de ceux qui observent, commentent ou immortalisent aujourd'hui les monuments ? C'est un tel parcours, sinueux, nous faisant tourner autour des monuments de notre temps, par les deux extrémités de leur vie, que les artistes nous invitent à emprunter. Dans la première salle de l'exposition, la blancheur marmoréenne des murs est tranchée par une œuvre énigmatique. En plein centre, faisant face à la porte, un coussin de métal bicolore saute aux yeux. Il est détérioré par des forces invisibles et colossales. Trônant sur le point de fuite de notre regard, tel le crucifix d'une chapelle hérétique, son importance est immédiatement signalée par cette position centrale et définitive. Ecco! Il s'agit du premier

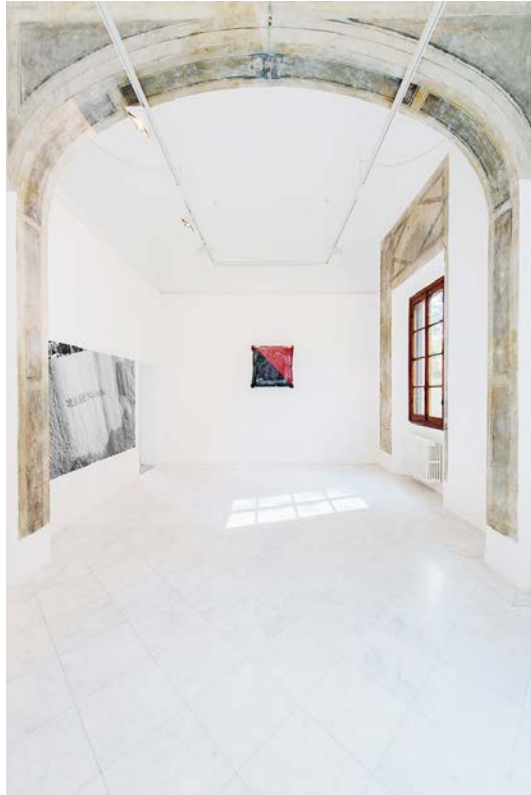
travail que les artistes ont réalisé grâce à leur séjour en résidence à Villa Romana, au contact de la campagne toscane et de sa place de premier plan dans l'économie des monuments du monde entier. Les marbres de la ville de Carrare, sur les côtes de la mer Tyrrhénienne sont en effet connus depuis l'Antiquité pour leur blancheur et leur résistance. C'est encore dans ces carrières que de nombreux blocs sont extraits qui deviendront les monuments publics et les bâtiments les plus prestigieux de nombreuses villes mondialisées : Miami ou Abou Dhabi, New York ou Monaco. Mais ici, le choix des artistes se porte plutôt sur le travail des ouvriers marbriers des "cave" car il s'agit de nous présenter l'un de leurs outils de travail : une poche hydraulique utilisée pour agrandir les failles pratiquées dans la roche à partir d'une première incision afin de décoller les blocs de marbre de la montagne. Par ce geste, nous sommes invités à inverser notre regard sur le monument, et surtout à y percevoir le travail de ses premiers auteurs, retrouvant l'esprit subversif du poème de Bertold Brecht reproduit ci-dessous.

Questions que se pose un ouvrier qui lit

Qui a construit Thèbes aux sept portes ?
Dans les livres, on donne les noms des rois.
Les rois ont-ils traîné les blocs de pierre ?
Babylone, détruite plusieurs fois,
Qui tant de fois l'a reconstruite ? Dans quelles maisons
De Lima la dorée logèrent les ouvriers du bâtiment ?
Quand la muraille de Chine fut terminée,
Où allèrent ce soir-là les maçons ? Rome la grande
Est pleine d'arcs de triomphe. De qui
Les Césars ont-ils triomphé ? Byzance la tant chantée,
N'avait-elle pour ses habitants
Que des palais ? Même en la légendaire Atlantide,
La nuit où la mer l'engloutit, ils hurlaient
Ceux qui se noyaient, ils appelaient leurs esclaves.
Le jeune Alexandre conquiert les Indes.
Seul ?
César vainquit les Gaulois.
N'avait-il pas à ses côtés au moins un cuisinier ?
Quand sa flotte fut coulée, Philippe d'Espagne
Pleura. Personne d'autre ne pleurait ?
Frédéric II gagna la guerre de sept ans.
Qui, à part lui était gagnant ?
À chaque page une victoire.
Qui cuisinait les festins ?
Tous les dix ans un grand homme.
Les frais, qui les payait ?
Autant de récits,
Autant de questions.

Justice pour les humbles semble réclamer cette œuvre de Bruno Baltzer/Léonora Bisagno, à l'unisson des chants de la forte tradition anarcho-syndicaliste de Carrare, dont les deux couleurs (rouge et noir) se sont emparées de l'objet. Elles nous rappellent ainsi que les monuments ne sont pas uniquement construits par la volonté des princes, ils sont les fruits

d'un savoir-faire complexe et ancestral, produit par un travail pénible qui marque les corps comme les instruments. Elles nous rappellent enfin que ce travail pourrait également en justifier l'appropriation collective comme le titre de cette œuvre (*Ma è di tutti!*) le suggère. Propriété contestée du monument, de son matériau ou encore des roches de ces montagnes aujourd'hui témoins de l'accaparement toujours plus fort des profits tirés de l'extraction.



De profundis. Au mur de cette chapelle des oubliés, une suite photographique nous éloigne un temps des carrières toscanes dans une démarche à la fois comparative et complémentaire. Elle présente la carrière de Francon à Montréal avec un travail à la fois performatif et photographique réalisé en juin 2019 lors d'une résidence à la Fonderie Darling. Ce site exceptionnel (une ancienne carrière en pleine ville) est propulsé au cœur de notre attention par une mise en scène associant plusieurs photographies qui dessinent à la fois des formes abstraites et des clichés plus figuratifs. Cette mise en lumière est déjà le premier des paradoxes mobilisés par les artistes, car cet espace est aujourd'hui plongé dans l'oubli, à l'abri des regards, camouflé dans une zone interdite. Par leur intervention audacieuse, évoquant un Land Art militant, les artistes provoquent le resurgissement d'une histoire refoulée qui met en tension le site de Francon avec la matrice identitaire québécoise, qui se révèle être à la fois autochtone et coloniale. L'inscription tracée sur le flanc de la carrière dérive en effet du « Je me souviens », devise de la région du Québec qui est ici mise en terre et mise au jour dans un geste tant funéraire qu'archéologique. Dans le discours officiel, et depuis son inscription

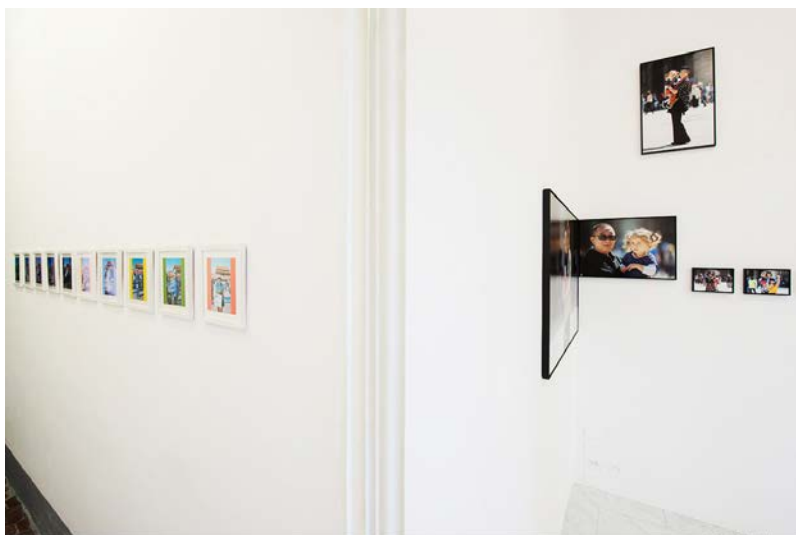
en 1883 sur la façade du parlement de la Belle Province, cette devise est communément interprétée comme un acte d'attachement aux particularités culturelles de la seule région francophone du Canada. Mais son sens et sa portée sont détournés par la modification, légère en apparence, et le conditionnel induit par les deux lettres d'un « si » provocateur, qui convoquent les mémoires refoulées, les tabous de l'histoire plutôt que sa version officielle.



Comme l'ensemble du territoire du Québec, les terres de la capitale sont en effet d'anciennes possessions amérindiennes qui n'ont été que très rarement cédées officiellement par les premiers occupants. *Si je me souviens* trace sur l'objet du vol le souvenir de la spoliation, soulignant en lettres gigantesques un processus de colonisation que l'histoire officielle peine à reconnaître. Dans son message comme dans sa forme, cette évocation des blessures du passé par une œuvre d'art, à la fois commémorative et monumentale, rappelle la classique mise en crise des monuments par le retournement de l'érection monumentale et la perturbation des canaux classiques du travail de mémoire. A Francon, le vide béant laissé par le travail des hommes, cicatrice à la face de la terre, et l'inscription colossale sur ses versant, évoque les multiples fragmentations des discours contemporains sur la mémoire et l'expression toujours plus grande des revendications de minorités jadis oubliées. Ces dynamiques traversent les monuments d'aujourd'hui, conduisant à explorer des formes originales qui insufflent partout dans le monde un nouvel élan à l'évocation des mémoires dans l'espace public. Ces

anti-monumentalités contemporaines, qui brouillent les limites entre mémoire publique et communautaire, mémoire individuelle et privée, mémoire stato-nationale et universelle, donnent des occasions d'explorer les récits minoritaires et fragmentaires, les traumas de l'histoire, en les matérialisant de manière inattendue au cœur de l'espace public.

De la postérité en souvenirs. Le monument disparaît de plus belle dans les autres œuvres que le duo d'artistes propose dans les salles suivantes, mais en nous faisant passer à présent de l'autre côté du cycle de sa vie. Le monument a existé, mais les pratiques des hommes se le sont approprié au delà de sa présence physique, permettant d'interroger les modalités de persistance de la monumentalité d'un objet, et sa possible survivance par delà sa matérialité. Tout d'abord, une série de photographies de famille (notre-dame) nous arrête. Sur le parvis de la cathédrale du même nom, des touristes chinois prennent la pose dans une inversion troublante. La petite fille blonde placée dans leurs bras n'est de toute évidence pas la leur, mais ils se la sont appropriée dans un geste familier, tout comme ils le font régulièrement avec les monuments qu'ils visitent. Cette série nous invite à comprendre le monument à travers les photographies des touristes, afin d'envisager non plus le discours officiel mais le récit des individus et des familles que ce médium participe à construire. L'infinité des usages qui en découlent manifeste des modes d'appropriation de plus en plus disparates, témoignant de l'individualisation de la construction des expériences et des mémoires. Par delà l'influence des grands récits, ces narrations se construisent désormais avec une autonomie de plus en plus grande en particulier grâce aux progrès technologiques, généralisant la capacité à capturer des images pour des individus agissant en leur propre nom. Ces nouvelles possibilités permettent à tout un chacun de s'emparer de l'actualité (comme de l'incendie de la cathédrale évoqué dans la vidéo mêlée aux photographies) pour en faire un élément familier, approprié, diffusable auprès de ses amis, surtout quand l'image est stockée et partageable dans la sphère immatérielle.



Dans le cours de ces nouveaux processus, tous les acteurs ne sont pourtant pas en position équivalente. L'Etat et les pouvoirs publics sont présents sur cette scène et tentent de canaliser,

de contrôler, voire de censurer les appropriations spontanées des réalités monumentaires. C'est ainsi que, sur la Place Tian'anmen de Pékin, ce sont des photographes officiels (ceux de Profession : photographe) qui proposent aux touristes chinois d'être immortalisés devant le portrait du grand Timonier, accroché aux murs de la cité interdite. Mais, ici encore, la portabilité des moyens de prise de vue et surtout de développement/impression, permet des détournements jusqu'alors impossibles que Bruno Baltzer/Leonora Bisagno exploitent par leur travail. Si les clichés étaient jusqu'il y a peu développés dans les laboratoires étatiques, ce sont aujourd'hui les imprimantes numériques portables qui desserrent l'emprise du pouvoir, et permettent la formation de nouveaux canaux de transmission de ces monuments - dont la monumentalité demeure, même quand ils ne sont plus que des formes imprimées sur un morceau de papier.

Tigres de papier. Ces différents usages des monuments d'aujourd'hui ne sont pas sans rapport avec la transformation des relations aux lieux que les processus de la mondialisation semblent avoir permis. Les espaces publics des grandes villes sont en effet des territoires dont les individus se saisissent selon des modalités de plus en plus hétérogènes. Les monuments n'échappent pas à cette diversification des modes d'appropriation qui renforce leur polysémie. En témoignent de manière éloquentes les touristes qui font mine de tenir les monuments entre leurs doigts sur leurs clichés de vacances, inversant l'emprise supposée des monuments sur le sujet. Cette simple prise de possession d'objets parfois anciens et polémiques, est permise autant par les nouvelles technologies évoquées plus haut que par la diffusion mondiale des idées et des modèles d'une société de l'image et du divertissement. On retrouve une telle tension dans ce nouvel usage proposé pour le monolithe de marbre mussolinien évoqué en réduction dans la surprenante *Panchina di Luis Simon*, posée à l'entrée de l'exposition. Malgré des héritages encombrants et parfois conflictuels, les monuments d'aujourd'hui permettraient de signer sporadiquement de nouvelles pratiques, offrant aux individus des points d'accroche (*affordances*) pour un ensemble d'actions et d'interactions modelant de nouvelles expériences de vie commune, parfois éphémères mais toujours signifiantes. Leur monumentalité se détacherait alors un peu plus de leur matérialité pour dépendre plus de l'usage que de la forme de ces objets voués à (s)faire monument.

