

Andrea Pinotti

*Le mémorial dans le miroir de l'arte (povera): une préface*

Si l'on retrace l'histoire et la théorie des pratiques anti ou contre-monumentales qui ont caractérisé la scène contemporaine depuis les années 1960, il est inévitable de devoir admettre une série de points d'intersection pertinents avec les directions dans lesquelles s'est développé le mouvement baptisé « arte povera » par Germano Celant en 1967. Des points d'intersection sur lesquels le titre même de ce volume nous invite à nous arrêter.

En observant les stratégies par lesquelles les différentes formes de contre-monumentalité - principalement stimulées par la problématisation de la nécessité de commémorer l'Holocauste, mais certainement pas réductibles à celle-ci (il suffit de penser aux *splitting* « nonumentales » de Gordon Matta-Clark) - ont exercé une déconstruction radicale du monument traditionnel, on trouve des analogies évidentes avec les gestes « pauvristes ».

Mais tout d'abord, qu'est-ce que le "monument traditionnel" que les différents modes contre-monumentaux visent à déconstruire ? Nous sommes ici confrontés à une difficulté à la fois historique, conceptuelle et terminologique. Une théorie générale du monument fait encore défaut. C'est pourquoi il faut encore se tourner vers Alois Riegl, qui, dans son célèbre *Culte moderne des monuments* (1903), a tenté une phénoménologie systématique des valeurs monumentales. Ce n'est certainement pas le lieu d'établir ce qui est vivant et ce qui est mort dans la pensée de Riegl aujourd'hui : il reste que sa distinction entre monuments volontaires et involontaires, entre valeur historique et valeur artistique, entre facteurs objectifs et subjectifs continue de nous interroger lorsque nous prêtons attention à la sphère de la monumentalité, aux relations complexes entre image et mémoire, aux similitudes et différences entre art public et pratiques mémorielles.

Dans un sens très général, voire générique, tout objet du passé peut se prévaloir du titre honorifique de « monument » : dans la mesure où il est la trace historique d'une culture, d'une communauté qui s'est extériorisée et objectivée en lui, il est un document dans lequel se précipite une mémoire. C'est à cette catégorie très large qu'appartiennent tous les artefacts qui, aux yeux de la postérité, agissent comme des objets de témoignage du passé : aussi bien ceux qui ont été produits intentionnellement pour commémorer une

personne ou un événement significatif et pertinent pour une communauté, que ceux qui n'ont pas été produits dans ce but, mais qui, par le simple fait d'être liés à leur époque, en sont chargés et saturés, et la transmettent donc aux générations suivantes. C'est pour ainsi dire "dans l'œil" de ceux-ci qu'ils deviennent monumentaux.

Dans un sens plus spécifique et restreint, les monuments compris comme des « mémoriaux » – objets produits pour conserver la mémoire d'un passé et la transmettre à l'avenir – sont présentés comme des traces, des signes, des présences matérielles, qui renvoient de manière constitutive à une absence : la personne absente maintenant décédée, l'événement absent maintenant passé. La langue allemande les appelle « Denkmal » ou « Mahnmal » : littéralement, une tache (*Mal*) qui stimule la réflexion (*denken*) ou avertit (*mahnen*). Après tout, le « monumentum » n'est-il pas une machine pour *mōnēre*, précisément pour admonester ?

Mais – comme l'ont soutenu de différentes manières et à des siècles de distance Platon dans le *Phèdre* et Robert Musil dans son essai sur les monuments – dès qu'un individu ou une communauté confie sa mémoire à un dispositif extérieur chargé de la conserver dans le présent et de la transmettre dans le futur, il peut se permettre de l'oublier : le dispositif s'en souviendra pour lui. La nature intimement paradoxale de toute trace mnésique externalisée est ici esquissée : conçue comme une aide à la mémoire, elle s'inverse dialectiquement en machine à oublier.

Les stratégies hétérogènes de mémorisation qui se sont développées depuis la seconde moitié du XXe siècle, malgré leur irréductible diversité, semblent toutes s'attacher de la même manière à faire prendre conscience de cette nature paradoxale. Et à nous rendre pleinement conscients du fait que l'expérience de la mémoire ne peut se réaliser que comme une compréhension de la nature contradictoire des instruments qui, en l'assumant, la neutralisent.

En même temps, presque comme un contrecoup ou une sorte de théologie négative, ces mêmes stratégies finissent par délimiter par contraste précisément les fondements de cette théorie générale de la monumentalité qui, comme nous l'avons dit, reste encore un desideratum. Nous avons donc des « nonuments » : des monuments qui, au lieu de s'élever verticalement, s'enfoncent dans l'obscurité hypogée ; des monuments qui nient la nécessité d'une visibilité maximale en se soustrayant dédaigneusement à la vue ; des monuments qui renoncent à la spécificité du site pour se mobiliser dans une migration

continue ; des monuments qui snobent l'angoisse de la perpétuité pour affirmer fièrement leur droit à l'éphémère ; des monuments qui ne fonctionnent pas par eux-mêmes mais exigent l'interaction performative de leurs utilisateurs ; des monuments qui rejettent les matériaux nobles, lourds et idéalement éternels pour se dissoudre dans l'air et la lumière. Et aussi des monuments intransitifs : des monuments qui présentent la forme du mémorial, sans toutefois pouvoir identifier un objet complémentaire sur lequel leur geste mémorisant doit passer : des monuments privés de référentialité, sans personnes ou événements à rappeler. Des monuments « mis au neutre », pour ainsi dire.

Avec l'intervention critique et démythologisante sur les matériaux – le trait macroscopique qui relie le plus clairement la recherche contre-monumentale et l'arte povera – c'est cette dimension intransitive qui nous offre un terrain de comparaison stimulant entre ces deux domaines. Pour la question de la matérialité, le spectre ne pourrait être plus large : il va des chiffons de Pistoletto (négation par anti-climax du *pathos* du marbre ou du bronze au *bathos* du chiffon) à l'utilisation affirmative mais ironique de pierres tombales en marbre dans Salvo, en passant par le polyuréthane de Gilardi traité de façon scheuomorphique pour ressembler à du porphyre.

Quant à l'intransitivité, la référentialité comprise comme la référence d'une représentation plus ou moins mimétique, plus ou moins réaliste, à une entité qui existe en dehors de l'image, avant elle et indépendamment d'elle, n'est pas en jeu ici. En d'autres termes, il ne s'agit pas de la différence entre une figuration purement abstraite, *gegenstandslos*, dépourvue de référent et autonome dans sa figuration, et une représentation figurative dans laquelle je peux reconnaître la référence à une entité naturelle ou artificielle. En effet, on peut donner des mémoriaux figuratifs et abstraits, qui indépendamment de cette alternative conservent leur nature transitive, c'est-à-dire le fait d'être des « mémoriaux-de » : d'une personne, d'un événement. D'autre part, des objets sculptés peuvent se voir attribuer l'apparence de monuments commémoratifs, parfois même le titre, sans que l'objet soit avéré. En vertu de leur intransitivité, ils doivent être attribués au monde de l'art et non à celui de la mémorialisation.

Mais nous aurions tort de nous limiter à utiliser le couple conceptuel transitivité/intransitivité comme un simple discriminant pour attribuer les mémoriaux au premier terme et les œuvres d'art au second. En forçant la grammaire des verbes, nous devrions en effet dire que la forme intransitive du non-monument (parfois exprimée avec

éloquence dès le titre : *Monumentino*, mais de qui ou de quoi ?) finit par être intransitive réflexive. En d'autres termes, précisément parce qu'il ne se dirige pas vers un « qui » ou un « quoi », il finit par s'adresser à lui-même, exposant de manière affirmative (la pierre tombale en marbre) ou négative (le chiffon) ou scheuomorphique (un matériau vulgaire prétendant être un matériau noble) le geste même qui marque un mémorial en tant que mémorial. C'est comme si l'art, en se niant lui-même comme mémorial, le révélait, précisément au moment où il nous permet de détourner notre attention du « -de » dans la locution « mémorial-de » pour nous permettre de nous concentrer sur les conditions de possibilité de la mémorialisation elle-même.