

Une symétrie chahutée

Reconstitution à Reims du monument aux Héros de l'Armée Noire
Jean-François Gavoty.

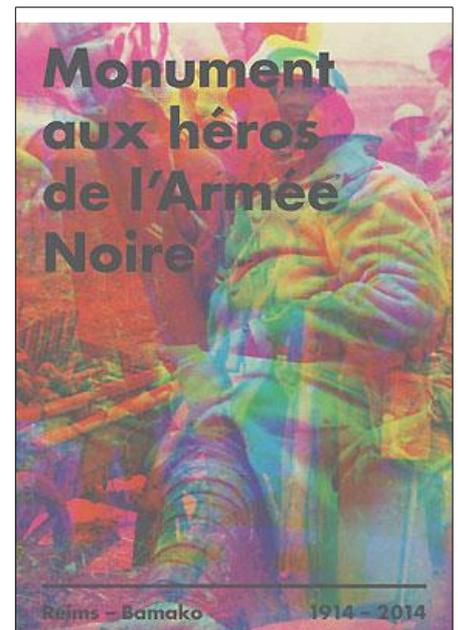
Préambule

Le marché public passé par la Ville de Reims « pour la conception, la réalisation et l'installation d'une réplique du monument « aux Héros de l'Armée Noire » auquel j'ai répondu entre août et décembre 2012 et sur lequel nous avons travaillé jusqu'en juin 2014 avec une équipe importante, traverse les enjeux politiques de la mémoire coloniale et son historiographie à vif. La *conception* de la *réplique* d'un tel *monument intentionnel* à 90 ans de distance, associe des mots qui recouvrent tous plusieurs réalités. Par ailleurs, le défi de faire face aux enjeux de restitution d'un objet traversant la mémoire coloniale a été brutalement tiré sur un terrain judiciaire qui ne concerne, de ces trois termes à tiroirs, que la *réplique*. Deux actions en justice, invoquent les intérêts privés d'auteurs, l'un vivant et l'autre mort, apparemment concertées¹. L'ensemble du projet a été entraîné sur le versant de la propriété intellectuelle et du droit administratif.

Ce surgissement judiciaire a stimulé une réflexion sur les enjeux du projet et en a affermi les orientations initiales, dans la mesure où les actions en justice ont été engagées dès le début de la réalisation plastique. Mais de fait, il est complexe dans notre cas de dégager un sens de l'aventure judiciaire : les éléments du cahier des charges du concours et mes propositions interrogeaient d'abord un type d'objet commémoratif jouant sur des valeurs par essence partagées, face auxquelles l'artiste investit naturellement une « fonction d'auteur » plus qu'une montée en singularité. Ces caractéristiques du projet semblaient nous positionner au-delà ou à côté de la « catégorie juridique d'œuvre de l'esprit [...] centrée sur des objets de propriété [...] livrés à la domination des intérêts de sujets de droit². »

Le monument avait été réalisé en 1924 de manière symétrique à Reims et Bamako. La destruction par les nazis du monument de Reims en 1940 s'articule de manière complexe au fait que les liens entre les deux continents évoluent rapidement et en profondeur. Mais alors que les récits historiques pourraient être effectivement partagés à l'occasion du centenaire de la Première Guerre mondiale, ils sont tenus à distance par l'intervention française au Mali et dans la région, ainsi que sur un plus long terme, par la difficulté « nationale » à analyser la post-colonie qui perdure. Dès lors, pour ce monument réalisé à l'origine en deux exemplaires, comment refaire celui de Reims en prenant modèle sur celui de Bamako, tout en dépassant une *symétrie* appartenant à l'histoire coloniale ?

Remettre à plat les principaux choix artistiques permet de réinterroger le monument dans sa fragile bulle commémorative. À des distances variables de cette bulle, une volée de questions : l'objet reconstruit rend-il



Dans le cadre du projet des affiches ont été réalisées par les étudiants de l'ESAD de Reims et du CAMM de Bamako. Ci-dessus, proposition de Kévin Zanin, ESAD Reims, 2013.

¹ D'une part une plainte contre la Ville de Reims pour « favoritisme », déposée par un candidat non retenu pour le marché public. Il est soutenu par le Syndicat National des Sculpteurs. Sa plainte s'appuie sur le fait que j'ai d'abord répondu à une demande d'information de l'association AMAN qui s'interrogeait sur des scénarios possibles pour cette reconstitution, et qu'ensuite, dans mon projet pour candidater au marché, j'ai associé les deux Écoles supérieures d'Art de Bamako et Reims (faut-il rappeler qu'en 1961, pour la première reconstitution « abstraite » du monument qui est toujours en place, c'est vers l'École des Beaux-Arts rémoise que s'était tournée la municipalité). L'idée d'une œuvre collective ouverte à de jeunes créateurs dès l'étape du concours pose donc problème... Fin 2014, une mise en examen de certains responsables administratifs de la Ville semble engagée par le procureur de Reims.

D'autre part une « saisie contrefaçon » dont j'ai été directement victime ainsi que mes sous-traitants : autorisée en septembre 2013 par le tribunal de Nancy, elle a bloqué le projet pendant un mois, nous menaçant d'inévitables faillites. « Sur le fond », Christian Bettinger et l'association pour la protection de l'œuvre de Paul et Auguste Moreau-Vauthier créée pour l'occasion, m'accusaient « d'atteinte notoire au droit moral de Paul Moreau-Vauthier » pour avoir modifié le socle dessiné par l'architecte Bluysen. Ils demandaient la destruction du monument. Heureusement le Président du tribunal de Nancy a rapidement ordonné la Main-levée de cette saisie-contrefaçon, suite à un recours que j'ai engagé en référé. Ceci a permis de terminer le monument. En appel, nos adversaires ont invoqué une « question prioritaire de constitutionnalité » qui a également été jugée irrecevable par la Cour. Enfin, dans la mesure où ils ne sont pas ayant droit de l'artiste et où ils n'ont pas déclaré leur bonne adresse, nous avons déposé des « conclusions d'incident » en septembre 2014. Le tribunal de Nancy a logiquement prononcé la nullité de « l'assignation sur le fond » le 16 décembre 2014, concluant l'aventure judiciaire.

² Judith Ickowicz, *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, Presses du Réel 2013, p.59. Voir sa communication dans cet ouvrage.

hommage aux tirailleurs Sénégalais en tant que monument aux morts ? Si l'hommage est plus ouvert, dans la globalisation des repères culturels, quelle *relation* contribue-t-il à élaborer ? Comment l'association d'un geste de reconstitution de la sculpture de Paul Moreau-Vauthier et d'un processus de création collective au niveau du socle peuvent-ils soutenir une remémoration traversant l'histoire de la colonisation ? Entre l'invocation du *patrimoine* vu comme catégorie dominante, sinon dévorante, et la dématérialisation des récits commémoratifs grâce à Internet, quels sont les réglages formels qui permettent de faire exister une sculpture sur son socle ?

Enfin plus circonstancielle : Comment l'action de mémoire du monument, en tant que réplique et en tant que création ouverte, peut-elle exister et se défendre dans le registre restrictif du droit d'auteur français ? Dans quelles proportions les auteurs du monument de 1924 sont-ils *sujets* de la reconstitution ?

Les commémorations du centenaire de la Première Guerre mondiale permettent de ré-inscrire à Reims un hommage aux tirailleurs. Le contour flou de cet hommage permet de déplier un récit formel suspendu dans un présent indéfini. Cela mérite une compréhension aussi fine que possible du statut de l'objet.

Avec cet objectif, les pages qui suivent reviennent sur la matière qui a servi à produire une réponse artistique au marché public. Le désir d'évaluer les capacités d'élargissement de l'horizon du monument reconstitué est ainsi articulé avec les conflits qui l'accompagnent.

Plier – déplier (le message)

Lorsqu'au début de la réalisation du monument nous sommes allés à Bamako, en janvier 2013, nous étions à une semaine de l'intervention française, l'opération Serval. Accueil formidable, mais inquiétude palpable chez nos interlocuteurs. Nous venions pour prendre les mesures de la sculpture de Paul Moreau-Vauthier³ et pour organiser le partenariat lié au projet, entre le CAMM et l'ESAD de Reims⁴.

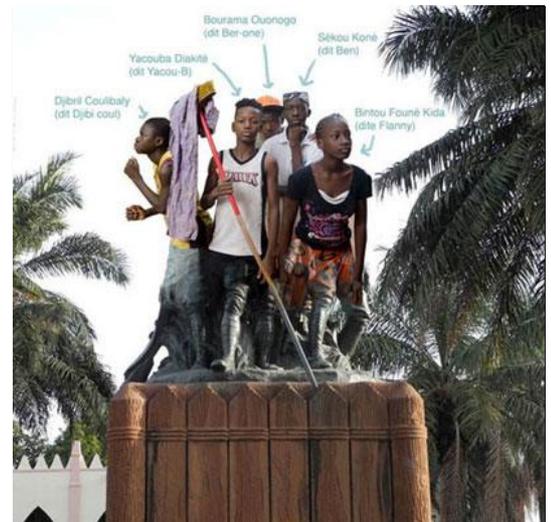
La rencontre des partenaires a été fulgurante, leur engagement au-delà de nos attentes qui étaient déjà importantes. Nous étions hébergés à Dalibougou, centre de réinsertion des enfants des rues soutenu par l'association Sinjya-Ton et dirigé par Mamadou Touré. Ce lieu d'accueil fut pour nous celui de la première convergence des éléments du projet.

Mamadou et les enfants connaissent bien le monument de Bamako, place de la Liberté. C'est un des pôles de regroupement nocturnes des enfants des rues. Très vite nous avons commencé à évoquer les tirailleurs et un groupe d'enfants a rédigé un texte dans les semaines suivantes⁵. Sur le plan pratique nous avons fait le relevé de la sculpture, accompagnés par Mamadou Touré qui a obtenu les autorisations, par certains enfants et par de jeunes sculpteurs du CAMM. Nous avons ainsi pu constituer le quadrillage de points pour le modelage d'une réplique à l'identique⁶.

Une *confluence* d'énergies et de points de vues s'est naturellement fixée au projet naissant. Elle ne l'a plus quitté et a caractérisé cette aventure jusqu'à son terme en juin 2014.

Lors de ce voyage, nous avons également été surpris de découvrir qu'au message originel attaché aux deux exemplaires identiques de la sculpture, « hommage aux Héros de l'Armée Noire », s'était ajouté quelques décennies auparavant, un récit « local ». Le 22 septembre

1960, le Mali est devenu indépendant. Assez vite, le monument de Bamako s'est arrimé à une autre mémoire historique. La jeune république élaborait des discours fondateurs pré-coloniaux. Parmi ces récits, celui de la



Les enfants de Dalibougou (Bamako) ont réalisé ce photomontage pour se présenter aux enfants de la classe de CM2 de Reims qui travaillaient aussi sur le projet ; Juin 2013

³ Paul Moreau-Vauthier a commencé le modelage en plâtre de la sculpture en 1922 ; elle a ensuite été moulée et tirée deux fois en bronze. Un exemplaire inauguré à Bamako le 10 janvier 1924 est toujours en place sur le socle dessiné par Auguste Bluysen. L'exemplaire de Reims, inauguré le 13 juillet 1924 a été démantelé par les nazis en septembre 1940. Deux fragments du socle alors jeté dans un puits, sont conservés au musée du Fort de la Pompelle. Paul Moreau-Vauthier a réalisé plusieurs autres monuments remarquables. Il mourut accidentellement en 1936.

⁴ CAMM : Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasséké Kouyaté sur la colline de Koulouba à Bamako ; ESAD : École supérieure d'art et Design à Reims, rue Libergier.

⁵ Il fait à présent partie de la reconstitution rémoise du monument. Il est accessible à travers l'extension numérique du monument : forcenoire-monument.fr (Cette *enveloppe numérique* est accessible avec un smartphone grâce à un QR-code gravé sur la plaque du monument, ou directement depuis le web. Une carte « débordant » l'écran présente les formes décomposées du monument pour aider la lecture des détails formels et présenter dix dates de l'histoire des tirailleurs.

⁶ La tension politique interdisait que l'on installe un chantier de moulage sur site.

résistance acharnée d'un chef de tribu maure, Samory Touré, qui avait lutté entre 1883 et 1898 contre l'armée française et ses tirailleurs, alliée aux familles Bambara. Le monument de la place de la Liberté est encore, pour une majorité de maliens, « Samory na ga kélékédénw », le *monument aux guerriers de Samory*⁷. Ce changement de message attaché à la sculpture l'a probablement sauvé une première fois au moment de l'indépendance, en l'allégeant de son signifié colonial. Puis une seconde fois lors des manifestations étudiantes dans les années 1970 contre la dictature militaire de Moussa Traoré : les signes militaires, casques, fusils, drapeau, présents sur la sculpture ont alors failli entraîner sa destruction avant que certains manifestants rappelant *Samory* ne permettent qu'elle continue à être un symbole de résistance au spectre élargi. Ainsi, la sculpture de Paul Moreau-Vauthier installée à Bamako, avant de devenir notre modèle, a vu son message décalé. Elle suggère en 2013 que même une sculpture aussi typée peut gagner une sorte de polysémie, une revitalisation ou un détournement de son message (selon le point de vue), sans que sa forme n'évolue⁸.

« Chaque individu et chaque communauté se forment les échos-monde qu'ils ont imaginés, de puissance ou de jactance, de souffrance ou d'impatience, pour vivre ou exprimer les confluences. [...] Ils en dessinent à la fois les éléments constitutifs (non décisifs) et les expressions⁹. »

Lors de l'écriture du projet pendant l'été 2012, le sens du terme *réplique* soulevait diverses hypothèses et imposait de déployer diverses couches¹⁰. La plasticité de cette notion permettait de penser le message attaché au monument avec une attention particulière à son actualisation, tout en assumant une grande fidélité à la sculpture originale de Paul Moreau-Vauthier dont la reconstitution était l'emblème de la commande. La formule « conception d'une réplique », associant deux termes à la limite du paradoxe, insistait sur le positionnement de la commande non dans le champ de la restauration, mais dans celui de l'art contemporain. Peut-être sur la frontière agitée les séparant et que je connais bien¹¹. Dans un tel espace ouvert et expérimental, *réplique* devient synonyme de *réponse*, en tant qu'énoncé : articulé à l'histoire, à des publics identifiés, à ma démarche artistique caractérisée par des associations de formes saisies sur diverses frontières de l'histoire de l'art et la prise en compte des cadres temporels.

Le socle conçu comme « fenêtre sur l'horizon » m'a permis de construire une proposition hybride assumée. L'horizon étant historique, la sculpture de Paul Moreau-Vauthier est désormais réinstallée sur une *arche*.

Les étages du monument

Pendant toute la période classique et jusqu'à la fin du 19^e siècle, on a fait la distinction dans une sculpture entre la *base*, partie intégrante de l'œuvre généralement dans la même matière, et le *socle*, élément étranger qui a pour but de la rendre autonome. La sculpture de Paul Moreau-Vauthier n'y déroge pas, avec une base richement élaborée sous les cinq personnages qui supporte sa signature dans le bronze et un socle distinct par sa matière et le dessin de l'architecte Bluysen. Dans ce cas, la base de la sculpture soutient le même récit en apportant de précieux détails comme la mitrailleuse allemande démantelée que piétinent les tirailleurs. Le socle évoque de son côté le banchage des tranchés de 14-18 ou un tata africain. La somme des deux récits constituait le monument de 1924, mais quelle que soit la pertinence de cette composition socle/sculpture à l'époque, leur décalage est manifeste : la sculpture représente une action historique en suspend, arrêté sur image dont on reparlera ; le socle est une double métaphore, formellement chargée et datée.

Cet empilement méritait d'être interrogé par la démarche de reconstitution. Le cahier des charges du marché public y faisait allusion. Le passage du *tata africain* à l'*arche* peut se lire comme un geste de retournement, à la manière d'une peau, le motif de Bluysen se retrouvant à « l'intérieur », métaphore à l'imparfait.

⁷ Sébastien Philippe, *Une histoire de Bamako*, Ed. Granvaux, 2009. Bamako fut un point stratégique de la construction de l'Afrique-Occidentale Française. En 1924 elle devenait le centre naissant de cette partie de l'empire colonial. C'est l'une des raisons de l'implantation du monument. Le livre de Sébastien Philippe apporte d'importantes informations historiques. Bamako dans la dernière décennie du 19^e siècle, est un point stratégique de la colonisation où passent aux côtés d'éminents généraux et gouverneurs, un capitaine Archinard. Cet ouvrage montre combien sont intriqués l'aventure militaire, la présence des tirailleurs dans la conquête Africaine, le développement commercial et l'urbanisme.

⁸ Un fait intéressant à juxtaposer à cette revitalisation spontanée du message se passe en Dordogne en 1992 : le maire de Biron, décide de « réactiver » le monument aux morts de 14-18 de son village. Jochen Gerz propose d'en faire *un monument aux vivants*, en ajoutant des plaques de phrases gravées, résultats d'interviews des habitants et de touristes à la question implicite : « pour quelle cause accepteriez-vous de mourir ? ». Inauguré en 1996, les interviews ont continué.

⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990.

¹⁰ « Réplique : copie d'une œuvre avec ou sans variantes (dimensions, composition, facture, etc.), exécutée sous le contrôle, ou non, de l'artiste, depuis des époques très anciennes », dictionnaire Larousse.

¹¹ <http://jfgavoty.free.fr>

Le rôle du socle et son lien à l'œuvre accompagnent toute la statuaire depuis l'antiquité. Mais c'est au début du 20^e siècle que s'engage, avec les expériences de Rodin, un questionnement de fond sur le rapport sculpture/base/socle. Avec les *Bourgeois de Calais*, par exemple, il s'est confronté violemment aux habitudes pour expérimenter une expression du monument à « distance variable » : tentant de supprimer le socle et ne gardant que la base, ou au contraire dans l'exemplaire londonien, proposant un socle très haut... Brancusi s'est également emparé de ces questions. On peut relever que dans son cheminement artistique, il a croisé les critères de la justice américaine, qui a jugé en 1928 que *Oiseau dans l'espace* n'était pas une sculpture avant de convenir que si le socle faisait partie l'œuvre, l'ensemble devenait une forme d'art abstrait¹². Le socle rejoignait étrangement le statut classique de *base*. Plus tard encore, Giacometti fera du socle une cage ou une extension du corps des personnages... Depuis le début du XXe siècle, la question du rapport de la sculpture au socle est donc extrêmement ouverte. Survivance des usages classiques, lorsque la sculpture est autonome, le socle est conçu pour l'efficacité de sa réception, avec une valeur instrumentale qui le distingue de l'œuvre. Ces réflexions d'artistes ont naturellement nourri et accompagné les restaurations, déplacements et répliques de sculptures anciennes au cours du 20^e siècle, dans les évolutions de la ville moderne et son rapport à l'art public. Une vaste gamme de solutions, parfois très contrastées, a régulièrement produit des ruptures par rapport aux intentions originelles des sculpteurs quant au socle. Si ces écarts manifestent une volonté d'adaptation à des contextes urbains, on soulignera que, venant de démarches de création comme de stratégies de conservation, ils accompagnent plus ou moins consciemment l'évolution des codes culturels et des représentations politiques : rapports du monument au pouvoir qui le commande, fonctions mémorielles ou patrimoniales.

¹² En octobre 1926, 20 sculptures de Brancusi arrivent à New York pour une exposition. En théorie, les œuvres d'art ne sont pas sujets aux droits de douane, mais les douaniers refusent de croire que *Oiseau dans l'espace* en est une. Ils lui imposent donc le tarif douanier pour les objets en métal manufacturés. Sous la pression de la presse et des artistes, les douanes acceptent de revoir leur classement, et libèrent en attendant les œuvres sous la mention « ustensiles de cuisine et matériels hospitaliers ». Un expert, après consultation d'artistes américains, confirme le classement initial et déclare que les œuvres sont sujettes aux droits de douane. S'ensuivent de multiples prises de positions. Une déclaration sous serment de Brancusi au consulat américain explique le processus de création de l'objet et établit son originalité. En novembre 1928 les juges Young et Waite se déclarent en faveur de l'artiste. Il s'agit de la première décision de justice américaine qui accepte la sculpture non-représentative comme art.

Relater - relier

En 1903 Aloïs Riegl publie une étude en Autriche¹³, dans un but nettement administratif et juridique : conservateur et historien de l'Art, il souhaitait dégager des repères « fonctionnels » pour une loi de protection des monuments. Il construit une analyse qui oppose ou conjugue trois valeurs qui lui semblent organiser les regards sur les monuments au tournant du siècle : une valeur d'ancienneté, une valeur historique et une valeur commémorative.

La *valeur d'ancienneté* définit la nécessité pour l'humanité de préserver ses créations pour lutter contre le principe d'érosion, tout aussi nécessaire, produit par la nature. Cet antagonisme de forces produit sur les monuments la combinaison des formes et de leur dégradation. Cette valeur s'est progressivement développée au 19^e siècle dans des couches sociales cultivées (mais déjà au moins depuis la Renaissance, puis Winkelmann, Piranesi, ...). Riegl souhaitait qu'elle se popularise.

La *valeur historique* d'un monument tient au fait qu'il représente un moment déterminé de l'évolution de l'activité humaine. Elle s'avère d'autant plus efficace que l'état du monument limite les écarts de formes avec le modèle de référence. Un historien déplorera en général que le Parthénon soit en ruine. La *valeur historique* est conditionnée à la correction de la dégradation des formes indépendamment des notions d'original.

La *valeur commémorative* a pour but, dès l'érection du monument, que le moment du récit désigné n'appartienne jamais au passé et qu'il demeure dans la conscience des générations successives. Cette troisième catégorie de valeur mémorielle espère un présent éternel et entretient un lien, parfois conflictuel, avec l'actualité.

Examinant les paradoxes et les choix de restauration, réfection « à neuf » ou « à l'identique », ainsi que le culte des ruines qui s'y opposait, Riegl proposait des repères censés aider les décideurs. Il précisa, au fil de son analyse, la notion moderne de *patrimoine*. Elle croise les liens commémoratifs « dans la mesure où le fondement même du patrimoine réside dans le fait de la transmission.[...] Il s'agit d'un passé dont le présent ne peut ou ne veut se détacher complètement. »¹⁴ La *valeur d'ancienneté* qui enveloppe les objets patrimoniaux s'est avérée être surtout une valeur sentimentale. La loi française du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques s'appuie en partie sur les termes de son étude.

Ces lois sont votées juste avant la guerre de 14-18, comme une prémonition des cataclysmes politiques du 20^e siècle, et pour Riegl celle de la fin de l'empire austro-hongrois.

Plus près de nous, la discussion autour de la notion de patrimoine culturel a été précisée par la charte d'Athènes (1933), par celle de Venise ensuite (1964) puis, élargie avec celle de l'UNESCO (1972). Les idéologies de la conservation très ramifiées qui sont ainsi institutionnalisées, apparaissent alternativement soutenues ou entravées par des règles administratives et économiques, rendant la notion de *patrimoine* peu réactive pour traiter les enjeux qu'elle voudrait abriter. C'est dans ce contexte que Régis Debray a renchéri : « Le *monument-message* se rapporte à un événement passé, réel ou mythique. C'est un dispositif commémoratif ou votif. Vulnérable plus que les autres aux vendettas ou à la destruction planifiée, [...] il n'a d'usage autre que symbolique. [...] C'est une lettre sous enveloppe adressée par une époque à la suivante. »¹⁵

Ces réflexions « finalistes » qui balayent schématiquement l'histoire de la notion de monument, se superposent-elles aux caractéristiques du *monument aux Héros de l'Armée Noire* ? Heureusement comme on l'a vu précédemment, la situation est plus compliquée : le *message* est ici indissociable d'une partie de la forme, dans la mesure où l'absence à Reims de la sculpture de Paul Moreau-Vauthier incarnait la défaillance du souvenir. Références commémoratives, historiques et artistiques sont enchevêtrées.

Notre reconstitution apparaît donc fondée sur une forme-citation ouverte tirant avec elle un message au second degré, l'association des deux *faisant monument*. Ce second degré porté par la reconstitution de l'objet détruit par les nazis en 1940, induit logiquement de rendre également hommage aux tirailleurs qui ont combattu pendant la Seconde Guerre mondiale, dont certains sont encore vivants.

Si le *monument-message* appartient au présent d'une commémoration avant d'appartenir au « présent éternel » du souvenir, à Reims la reconstitution change le message de 1924 et investit une mémoire coloniale élargie. En introduction des commémorations du centenaire de la Première Guerre, elle dessine un espace de référence qui est en fait un continuum historique de 150 ans : une sorte de tunnel non rectiligne, dans lequel on entre avec la création des bataillons de tirailleurs Sénégalais¹⁶ à Dakar en 1857 et dont on sort en 1965 avec

¹³ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Seuil 1984 et 2013.

¹⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité*, Éditions du Seuil, 2003 et 2012.

¹⁵ Régis Debray, *Trace, forme ou message*, Cahiers de médiologie N°7, *La confusion des monuments*, coordonné par Michel Melot, Éditions Gallimard, 1999.

¹⁶ D'où cette appellation de « sénégalais » qui restera attachée à tous les régiments (quatre-vingt) de soldats recrutés plus ou moins de force dans tous les territoires d'Afrique-Occidentale Française et d'Afrique-Orientale, Madagascar.

la dissolution des derniers bataillons intégrés à l'armée française. Ces dates se superposent plus ou moins à celles du développement et de la fin de l'empire colonial.

On soulignera une autre caractéristique de cet hommage aux tirailleurs : la période des indépendances étant relativement proche, la reconstitution de Reims ne profite que du recul d'un demi-siècle sur l'histoire spécifique à laquelle elle est adossée. Si l'on observe que l'Europe actuelle rapproche la France de l'Allemagne pour une écriture partagée de l'histoire de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, le consensus historique incarné par les commémorations du centenaire dans les deux pays n'opère pas de la même manière pour les tirailleurs¹⁷.

Arpenter le tunnel

À la fois massive et regroupant des figures en tension, la sculpture du premier *monument aux Héros de l'Armée Noire* semble être un arrêt-sur-image dans le continuum historique. Moreau-Vauthier a modelé ses personnages en les imaginant environ une heure après l'armistice de novembre 1918, mais sans qu'on puisse être sûr qu'il s'agit bien de soldats vivants¹⁸.

Schématiquement, dans l'histoire coloniale il y a une période avant-guerre, puis deux guerres et ensuite un long travelling arrière, qui court de la conférence de Brazzaville¹⁹ jusqu'aux indépendances. Cut. Nous sommes dans un nouveau plan-séquence. La reconstitution rémoise de 2013-2014 est une autre image figée, pas tout à fait dans le même « film ». En filant la métaphore, cette distinction entre les deux arrêts-sur-image, très voisins formellement, peut renvoyer à l'appropriation en deux temps de la peinture *La lutte de Jacob avec l'ange*, saisie-déconstruite une première fois dans le film *Passion* de Jean-Luc Godard, puis dans *Scénario de Passion*²⁰. Si *Passion* montre l'intrication de cette peinture historique (peinte par Delacroix pour l'église Saint Sulpice, à Paris) et d'une action politique (le licenciement d'une ouvrière militante, les rapports au patron, aux syndicats), *Scénario de passion*, conçu après et non pas avant, refait le trajet de l'écriture filmique et la met en abîme depuis un studio de montage vidéo... Les télescopages du film initial apparaissent avec évidence. Le scénario a posteriori permet de voir « un passage de l'invisible au visible ». Les acteurs et leur actualité politique entrent dans la peinture historique. Le regard intuitif du réalisateur s'ouvre sur l'histoire.

En réutilisant une partie de l'objet de 1924 (la sculpture de Paul Moreau-Vauthier et des motifs du socle de Bluysen), nous organisons une distance dans un récit qui se poursuit. L'imaginaire colonial n'est plus un mur à abattre, mais nous sommes toujours sur un sol instable, celui des hommages rendus, surtout à partir de 1918. Ce sol est pavé d'intentions et de souvenirs, d'allusion et de perspectives. Il est instable, du fait de la difficulté en France d'assumer en ce début de 21^e siècle une historiographie du processus colonial qui en admette pleinement la violence, intriquée avec celle des deux guerres mondiales.

Une métaphore dans l'autre, le sol instable prolonge le tunnel historique. Pour distinguer les objectifs commémoratifs aux différentes périodes, parfois contradictoires bien que le plus souvent non-dits, une phase d'intégration mémorielle de l'empire colonial suivie de ruptures, se distingue de la phase actuelle de reconstruction des mémoires plus ou moins partagées. Les deux monuments de Reims (1924 et 2013-14) se distinguent d'abord par leur inscription dans ces deux grandes phases²¹.

¹⁷ Bakari Kamian, *Des tranchées de Verdun à l'église Saint Bernard*, Ed. Karthala, 2001. Racontée en 2001 par Bakari Kamian, historien malien, l'histoire des tirailleurs au secours de la France pendant les deux conflits mondiaux est reliée à l'action des sans-papiers de l'Église Saint Bernard à Paris en 1996, à la fois par une chaîne de faits et par des liens de sang entre les tirailleurs et leurs descendants directs. Ce n'est assurément pas un *centenaire* qui nous sépare des tirailleurs.

¹⁸ Les récits visuels développés en sculpture pour cette période de l'histoire sont souvent oniriques ou symboliques. Peu de sculptures montrent les soldats rampants dans la boue. Le régime de vérité est à replacer dans un contexte où le fait n'a pas de valeur intrinsèque. On construit par exemple de fausses tranchées à l'arrière pour filmer des assauts qui seront ensuite diffusés aux actualités. À l'inverse, la littérature de l'époque a joué un rôle documentaire qui lui a parfois été contesté quant à sa pure véracité, mais qui reste poignant. Voir entre autres : *Le feu*, Henri Barbusse écrit fin 1915, prix Goncourt 1916 ; son roman ne porte pas sur la guerre, il est écrit *dans* la guerre.

¹⁹ La conférence de Brazzaville s'est tenue du 30 janvier au 8 février 1944, organisée par le Comité français de la Libération nationale, afin de déterminer le rôle et l'avenir de l'Empire colonial français. L'abolition du code de l'indigénat y est décidée, accompagnée d'une « politique d'assimilation » en faveur des colonies, écartant toute idée d'autonomie. La Conférence de Dakar, en juillet 1944 définit les modalités pratiques de mise en œuvre des recommandations de la Conférence de Brazzaville.

²⁰ *Passion*, film français réalisé par Jean-Luc Godard, 1982. *Scénario de Passion*, fut réalisé juste après pour la télévision suisse-romande comme un essai consacré à la genèse du film *Passion*. Comment (faire) voir un scénario ?

²¹ Serge Barcelini, *Les politiques de mémoire*, dans l'ouvrage collectif *Forces Noires des puissances coloniales européennes*, sous la direction de Antoine Champault, Eric Deroo et Janos Riesz, Ed. Lavauzelle 2009.

L'intégration mémorielle

En 1921, est créé à Paris le Comité aux héros de l'Armée noire présidé par les généraux ARCHINARD et MARCHAND. Ce comité avait pour mission de « faire ériger en métropole et en Afrique un monument à la mémoire des soldats indigènes morts pour la France au cours de la Première Guerre mondiale, à l'aide des souscriptions des communes de France et des Amis des Troupes noires françaises ». Participent à ce comité des généraux très attachés aux bataillons de tirailleurs sénégalais qu'ils ont contribué à fonder et organiser, et qu'ils ont imposé dans le dispositif de défense de la France auprès de l'état-major, avec l'objectif de pérenniser ce processus pour de futurs conflits. La population française continentale était nettement inférieure à celle de l'Allemagne : on avait besoin des tirailleurs. Le comité dirigé par les généraux veut honorer le courage des tirailleurs des deux côtés de la mer, et rappeler « que leur engagement ne coulait pas de source²² ». Vice-président du comité, premier député d'un territoire africain à l'assemblée nationale, Blaise Diagne²³ a des objectifs commémoratifs différents. Il représente les populations africaines au parlement et se souvient d'une promesse²⁴ faite pour motiver leur recrutement vers la fin de la guerre ; recrutement pour lequel il s'est fortement engagé. Il est, d'une certaine façon, l'allié des militaires contre le lobby des colons.

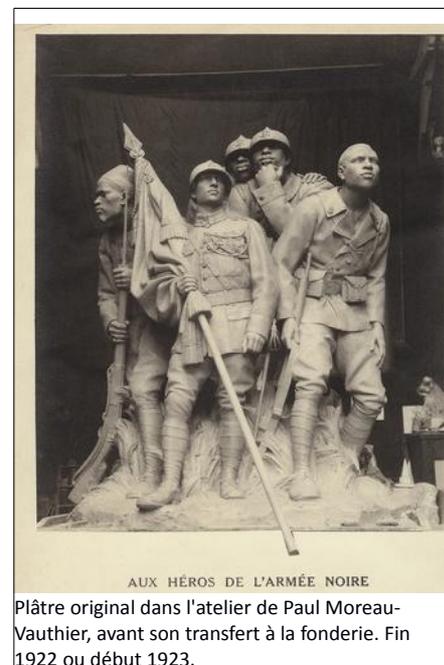
On ne possède ni document sur la commande passée à Paul Moreau-Vauthier, ni traces d'éléments iconographiques qui lui auraient été spécifiées. Si on regarde cette sculpture comme une suspension de mouvement, la précision des physionomies et la qualité du modelage, en font une pièce expressive sans être dramatisée. Paul Moreau-Vauthier prend une distance radicale avec les représentations infantilissantes du Yabon de la presse et de la publicité d'avant guerre, de même qu'avec bon nombre de physionomies de poilus naïves et vaporeuses qui se répandront en France par l'intermédiaire des catalogues de monuments. La chéchia d'un des tirailleurs étire le cadre temporel en amont, signifiant l'origine des bataillons avant 1914. Les personnages regardent-ils vers le futur ? Tous manifestent une inquiétude et regardent dans des directions différentes.

En 1922, on peut encore envisager une reconnaissance de la citoyenneté des *indigènes* et un dépassement du régime colonial autoritaire. Le monument s'apprête « à jouer son rôle de cours d'instruction civique » à Reims et à Bamako²⁵.

Mais s'ils ne différaient que par le dessin des détails de leur socle et la couleur des granits, la *symétrie* de ces deux objets mérite, à ce stade d'être interrogée.



Inauguration du monument aux Héros de l'Armée Noire, Reims le 13 juillet 1924.



Plâtre original dans l'atelier de Paul Moreau-Vauthier, avant son transfert à la fonderie. Fin 1922 ou début 1923.

²² Eric Deroo, Antoine Champeaux, *La Force Noire, gloire et infortunes d'une légende coloniale*, Ed. Tallandier, 2006.

²³ Blaise Diagne (1872 – 1934). Les précédents députés Afridescendants au parlement de la France étaient originaires des colonies françaises des Amériques. Premier Africain sous-secrétaire d'État aux Colonies, il est un fervent assimilationniste, souhaitant faire participer pleinement les Africains à la politique française. Il a joué un rôle important pour le recrutement des tirailleurs en 1917, puis en faveur de leurs droits pour essayer de faire respecter la promesse des gouvernants français, au plus fort de la guerre, d'octroyer une citoyenneté aux peuples de l'empire colonial à l'issue de cette guerre.

²⁴ En 1917, face à la difficulté de mobiliser dans les colonies, Clémenceau devenu président du Conseil nomma Blaise Diagne Commissaire de la République, avec pour mission de mener une nouvelle campagne de recrutement en Afrique noire. Pour cela, furent promises des primes, des allocations, la création d'écoles, l'exemption de l'indigénat, voire pour les fils de chef qui s'engageraient, la promesse d'accéder à la citoyenneté française en échange de « l'impôt du sang ». Cette campagne permit de recruter 63 000 hommes en Afrique occidentale française et 14 000 en Afrique équatoriale française.

²⁵ Comme si l'histoire formait d'étranges boucles, Paul Moreau-Vauthier réalisa aussi le *Mur des Révolutions* commémorant la Commune de Paris, installé non loin du cimetière du Père Lachaise et du mur (dont il utilisa les pierres) où des fédérés furent fusillés. Ce monument souleva une rude polémique qui dura des décennies du fait qu'il honorait toutes les victimes de la commune (30000 ouvriers parisiens et quelques centaines de versaillais). Il ne fut jamais inauguré, mais en Chine et en URSS, le monument continua d'être tenu comme symbole de la révolution du 18 mars 1871.

Pendant les années de la conception et de la réalisation du monument par Moreau-Vauthier, s'amorce une transformation en profondeur de la situation politique. La guerre s'éloigne lentement, les intérêts économiques dans les colonies se réimposent au premier plan. La promesse aux *héros de l'Armée Noire* s'éloigne. Les colons profitent d'un consensus surprenant : « [...] au cours de l'entre-deux-guerres républicains et « nationaux » de toutes obédiences se retrouvent objectivement sur la question coloniale. Une surenchère se fait jour. [...] Alors que la droite et la gauche s'opposent sur des questions centrales – la question sociale, religieuse, scolaire, l'antisémitisme, etc. – ce rapprochement sur la question coloniale n'est-il pas rendu possible aux colonies par une inégalité de statut entre colons et colonisés ? L'argumentaire varie : les républicains, et la gauche en général, affirment que ce statut n'est que transitoire, que la mission éducative de la République une fois achevée, l'égalité surviendra, alors que la droite conservatrice pose clairement la naturalisation de cette inégalité – transmission du statut de citoyen par le sol et le sang – comme une condition essentielle du maintien de la puissance impériale. »²⁶. S'ajoute à cela la difficulté à honorer les africains après la *honte noire*²⁷. Ainsi, en 1924, au moment de son installation, le monument commémore un souvenir et une reconnaissance dont il faut déjà parler en prenant des précautions. Les discours d'inauguration à Reims sont ponctués d'allusions aux controverses militaires, de paternalisme envers les *héros*, de qualités physiques plutôt que de droits civiques.

La symétrie des deux monuments porte de fait un message de réaffirmation de l'empire colonial. Cette initiative propose un type original d'« outil mémoriel ethnique ». « À partir du moment où on ne veut pas accorder une reconnaissance, on invente à Reims et Bamako un monument dédié aux forces noires [...] en fait beaucoup plus à usage africain. Ils seront les mémoriaux des promesses [...]. »²⁸.

Désillusions et déchirures

À partir de 1945, la mémoire des tirailleurs sénégalais sert « d'outil d'oubli ». Il s'agit d'abord de l'oubli des massacres des tirailleurs en 1940 par les nazis, du fait de la stigmatisation des combattants africains après la *honte noire*, et souvent aussi de leurs officiers blancs qui restaient solidaires²⁹.

Puis oubli de la répression de Thiaroye³⁰.

Oubli également des promesses évoquées à Dakar en 1944, qui accompagnent la tentative de reconstruire une nouvelle fois l'empire colonial que la France a vraiment craint de perdre au profit des allemands puis des alliés. On oublie donc que le monument de Reims a été détruit en 40. Et la mémoire sert à prolonger la fiction de l'empire jusque dans les années 60, avec un monument aux somalis en 1961 et un autre aux Malgaches de Monthermé. En 1961-63, la reconstruction abstraite du monument de Reims³¹ se trouve à la charnière : pallier

²⁶ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Françoise Vergès, *la République coloniale*, Hachette – pluriel histoire, 2003, p. 119.

²⁷ Dès le début 1919, 5000 tirailleurs commandés par le général Mangin, furent envoyés en Rhénanie pour faire pression sur l'Allemagne qui devait rembourser de lourds dommages de guerre. Des milieux nationalistes allemands eurent alors l'idée de renverser l'image de barbarie qui caractérisait leur pays à cette époque, en lançant une violente campagne de diffamation contre les « nègres », lançant la thèse de la « honte noire » qui eut des répercussions dans toute l'Europe. Les tirailleurs furent accusés des pires sévices par une propagande dont on conserve des images incroyablement brutales, des fictions caricaturales et des slogans racistes. La France démentit alors ces accusations tout en retirant très embarrassée ses troupes sénégalaises et malgaches de Rhénanie.

²⁸ Serge Barcelini, Op. Cit. L'auteur suggère que l'« outil commémoratif ethnique » arrive de manière alternative aux plaques et monuments portés par une solidarité régimentaires et leurs amicales qui perdurent après guerre, et d'autre part aux monuments culturels organisant des tombes par catégories religieuses des différents combattants, de manière souvent indistincte.

²⁹ « Quatre africains sur dix ont été tués, blessés, portés disparus ou capturés en 1940. En 1945 on l'oublie et on se réveille en 1990 ». Serge Barcelini, Op. Cit.

³⁰ En novembre 1944, 1 200 tirailleurs sénégalais originaires de différents pays de l'Afrique-Occidentale française sont regroupés dans un camp de transit à une quinzaine de kilomètres de Dakar. Faisant partie des premiers prisonniers libérés, ils avaient ensuite été rapidement démobilisés mais sans que soit réglé leurs pensions. Dans le camp de Thiaroye une manifestation est organisée et violemment réprimée. Plusieurs dizaines de mort et des centaines de blessés. Cet événement deviendra le point d'orgue de toutes les frustrations des combattants associés à cette 2^d guerre où la France a été d'abord vaincue, où la colonie s'est déchirée entre partisans de la France libre et loyalistes au gouvernement de Vichy, où les tirailleurs en fin de conflit dans une opération de « blanchiment » avaient du céder leur place et leurs équipements aux résistants français que De Gaulle voulait intégrer dans l'armée... Les tirailleurs ont le sentiment d'être exclus de la victoire. Ainsi, même si la *conférence de Brazzaville* a posé le principe que l'engagement des colonies dans la libération de la France mérite une évolution de leur statut, Thiaroye s'imposa pour des décennies dans les consciences africaines comme une trahison.

³¹ En 1961 en pleine période des indépendances, s'imposa à Reims l'idée d'un nouveau monument, plus simple, plus discret, destiné à commémorer le souvenir des soldats africains « sous une forme ne pouvant choquer personne ». On est alors en pleine période de l'art abstrait ce qui a facilité le choix d'un objet consensuel. La municipalité et un nouveau comité lance un concours ouvert aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Reims. Le projet de Jean-Marie MAYA-PEREZ est retenu. Le 6 octobre 1963, le monument fut inauguré. Il occupe toujours la place originelle du monument de Moreau-Vauthier, que du coup nous avons installé dans le parc de Champagne.

à minima l'absence du *monument aux héros de l'Armée Noire*, tout en prenant acte de la fin de l'empire colonial. Cette page historique ne pouvait être tournée avec comme souvenir des *héros de l'Armée Noire*, celui de la destruction du monument par les nazis.

À partir des années 1970, la décolonisation est admise. Une politique de la séparation commence en Afrique du Nord : les tombes chrétiennes sont regroupées dans quelques cimetières, les tombes musulmanes restent en place³². Dans plusieurs villes anciennement coloniales, on démonte et rapatrie certains monuments dans les ambassades. Une « cristallisation » des pensions des tirailleurs est votée par l'assemblée nationale française en 1959 et 60³³. Ces ruptures s'accompagnent de la création, dans les pays concernés, de monuments dénonçant les massacres de Sétif et de Thiaroye commis par la France.

Dans cette période, la littérature et le cinéma ont été des outils saisis par quelques auteurs pour pointer la dette que la France a contracté vis-à-vis des troupes coloniales : on peut citer entre autres, les documentaires d'Eric Deroo, les films *Indochine* et *Indigènes*³⁴, ce dernier ayant eu une grande influence sur le changement d'état d'esprit au début du 21^e siècle.

³² Serge Barcelini, Op. Cit.

³³ Le Parlement français a adopté un dispositif dit de « cristallisation », c'est-à-dire « ... du blocage de la valeur des points de pension à la valeur atteinte lors de l'accession à l'indépendance des pays », dont les anciens tirailleurs étaient ressortissants.

³⁴ Eric Deroo, *La Force noire*, 30 min, 2007. Régis Wargnier, *Indochine*, écrit par Erik Orsenna, 1992. Rachid Bouchareb, *Indigènes*, film algéro-belgo-franco-marocain, 2006.

Reconstructions

Récemment semble s'être engagée une phase de convergence des récits et de partage des faits historiques, avec quelques élans et des temps morts. Les hommages cherchent leur place, évidente ou possible. En France, la Provence devient un territoire de mémoire lié au débarquement d'août 1944, mais aussi au camp d'hivernage de Fréjus où les tirailleurs séjournèrent pendant la Première Guerre mondiale³⁵. Un premier musée des troupes de marine y est construit en 1981, puis un mémorial et une nécropole aux morts d'Indochine ; enfin un mémorial à l'Armée Noire en 1994, avec une sculpture inspirée des personnages de Moreau-Vauthier, alors « absents » du sol français. Fréjus est devenue une ville-mémoire des troupes coloniales.

Au Sénégal, est édifié à la fin des années 1990, le premier musée dédié aux tirailleurs. Il accueille en novembre 2014 un cycle de commémoration internationale. Une volonté s'esquisse progressivement en France et en Afrique de rapprocher les politiques de mémoire.

Malgré tout, en ce début de 21^e siècle « long serait encore le florilège de ce qui dans les discours, poursuit de façon souterraine des régimes d'énonciation structurés durant la période coloniale »³⁶. Les questions de citoyenneté ne sont plus d'actualité, mais celles d'intégration restent adossées au modèle assimilationniste. « Cette ligne de partage à fondement raciste revient aujourd'hui sur le territoire continental à travers la figure du migrant, des sans-papiers. Le sujet universel de la modernité [...] a été et est toujours géopolitiquement différencié. »³⁷ Le déplacement actuel du débat sur le terrain juridique (statuts, droits) tend à poursuivre l'évitement de la question politique. Le partage de mémoire du côté français est freiné, même si, sur le thème précis des Forces Noires, les travaux historiques se confrontent³⁸. La *décrystallisation* en 2006 des pensions des tirailleurs, anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale, est un signe politique positif, qui peine toutefois à être appliqué³⁹.

Enfin à Reims, la continuité d'un attachement à la mémoire des tirailleurs se fixe sur la reconstitution de la sculpture de Moreau-Vauthier. En 2004, une exposition d'art contemporain *hosties noires* est organisée par l'association CASCADE présidée par Cheikh Sakho, rendant hommage aux tirailleurs pour le 90^e anniversaire du début de la guerre. Suit immédiatement la création de l'*association pour la réhabilitation du monument aux tirailleurs d'Afrique noire* (ARMATAN). En 2008, une visite de deux ministres est l'occasion du lancement par Adeline Hazan, Maire de la Ville, d'un processus de reconstitution du monument. L'association AMAN est créée pour l'occasion⁴⁰. En 2012, la Ville élabore le marché public auquel j'ai répondu, qui a été réceptionné en juin 2014. Un dépôt de gerbe le 11 novembre 2013 marquait le retour du monument ; un autre le 13 juillet 2014 a commémoré son 90^e anniversaire.

Traverser le miroir (du droit)

Curieusement, l'irruption judiciaire dans notre projet fait lien avec une œuvre étonnante qui va dans le sens

³⁵ Lucie Cousturier, *Des inconnus chez moi*, L'Harmattan 2001. Récit d'époque, d'une étrange acuité.

³⁶ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Françoise Vergès, *la République coloniale*, p. 144.

³⁷ Ibid., p. 147.

³⁸ Antoine Champault, Eric Deroo, Janos Riesz, *Forces Noires des puissances coloniales européennes*, Ed. Lavauzelle 2009.

³⁹ Après presque 50 ans de contentieux, les soldes non payées, la lutte d'associations d'anciens combattants et après la sortie du film *Indigènes*, le Parlement français a voté en 2006 la revalorisation des pensions des soldats des ex-colonies : « 84 000 anciens combattants coloniaux de 23 nationalités devraient en bénéficier », s'ils se manifestent auprès des ambassades françaises. Ainsi, il apparaît dans une interview filmée par les étudiants du CAMM (Conservatoire des arts et métiers multimédia de Bamako) préparant leur voyage à Reims, qu'un ancien combattant malien très âgé, pourtant près à « repartir au combat » au Nord Mali avec l'opération Serval, n'avait toujours pas vu arriver le moindre versement de pension.

⁴⁰ *Association pour la Mémoire de l'Armée Noire*, fondée en 2009 pour instruire le dossier de reconstitution du monument. <http://www.cndp.fr/crdp-reims/index.php?id=1932>



11 novembre, après le premier dépôt de gerbe, photo souvenir avec les étudiants et enseignants du CAMM.



12 novembre 2013, étudiants de Reims et Bamako participant au workshop « les adjectifs du monument ».

des relations stratifiées du message de remémoration coloniale. Le croisement du code de la propriété intellectuelle et du droit des étrangers, a été traité dans une action artistique qui propose des liens possibles entre ces deux domaines habituellement disjoints. Il s'agit de *la plaidoirie pour une jurisprudence*⁴¹. Plaidoirie performée, devant un public qui devient juge, par deux avocats spécialistes de ces champs, qui « s'arment de l'hospitalité du droit d'auteur pour forcer l'hostilité du droit des étrangers ».

Pour lier l'identité d'artiste à celle d'immigré, les avocats ont utilisé la notion d'*œuvre de collaboration* qui permet de lier deux auteurs et les protège ensemble. Si l'un d'eux est sans-papiers il est inexpulsable tant que « l'œuvre » n'est pas finie. Ces tactiques sont surtout théoriques, mais il reste que la *plaidoirie pour une jurisprudence* replie de manière efficace le discours universaliste de la France, bien incarné par le code de la propriété intellectuelle, sur sa politique actuelle de l'immigration.

En répondant au marché de Reims, remontait en moi l'expérience d'un partenariat de l'École des arts décoratifs de Strasbourg⁴² où j'enseigne, avec l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa⁴³ : la formation de jeunes artistes congolais (comme celle des coréens, des chinois...) est sans cesse ramenée aux conditions de placement-déplacements sur la scène de l'art. Les modèles et les formes de l'art contemporain globalisé circulent dans les métropoles du monde et, image crédible d'ascenseur social dans de nombreux pays, déclenche des gestes d'appropriation, une énergie et des formes originales immédiatement ré-exportables sur diverses scènes artistiques structurées. Les artistes kinois se projettent ainsi à Paris, Bruxelles, New-York ou Johannesburg. Pourtant, l'art en situation de globalisation voit sans cesse son champ des possibles croiser de manière cassante, celui des titres de séjour. L'aide des institutions culturelles françaises est souvent décisive pour les projets internationaux, mais elle se fait sous la tutelle du droit très restrictif des étrangers.

La surprise dans l'échange Bamako – Reims, a été d'autant plus grande que les difficultés ne sont vraiment pas venues des visas ou du soutien institutionnel⁴⁴, mais de l'irruption hostile du droit d'auteur dans le projet. La *saisie-contrefaçon*, en agissant sur l'objet, remettait en question la venue à Reims des jeunes artistes maliens et leur contribution croisée avec les jeunes artistes rémois ! Le recours en « référé d'heure-à-heure », n'a pas été performé mais bien plaidé par Pascal Reynaud⁴⁵, devant le Président du tribunal de grande instance de Nancy. Au-delà du cadre formel du tribunal, cette plaidoirie et la décision du juge apparaissent rétrospectivement comme des gestes de représentation qui ont permis, outre l'installation des parties lourdes du monument, la mise en acte de l'œuvre collective de remémoration avec les jeunes artistes maliens et rémois.

L'ouverture de l'arche contestée est ainsi devenue d'autant plus symboliquement l'emblème, le cadre et le support du flux Sud-Nord qui répond à l'idée initiale de symétrie.

Par ailleurs, prolongeant les formes du socle, nous avons ajouté au monument de Reims une possibilité de mobilité : il est autoporteur, sans fondation, déplaçable avec une grue. Ce potentiel de mouvement est important : il étend celui du regard en transparence à travers l'arche ; celui des figures de Paul Moreau-Vauthier en suspend dans leur attitude originelle ; celui des petits bronzes suspendus sous les pieds des tirailleurs, image de racines entrelacées que le monument arraché et redispôse dans ce site, exhibe à l'air libre.



Au plafond de l'arche, les "adjectifs du monuments", petits bronzes réalisés par les étudiants du CAMM de Bamako et de l'ESAD de Reims.

⁴¹ Auteurs : Patrick Bernier et Olive Martin. Co-auteurs et interprètes : Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte. 2007 <http://www.plaidoiriepourunejurisprudence.net/>

⁴² Désormais intégrée à la HEAR, Haute École des Arts du Rhin.

⁴³ Entre 2003 et 2008, alors que la République Démocratique du Congo peinait à sortir de la guerre (c'est toujours le cas), nos deux écoles ont fait circuler des étudiants et des enseignants dans les deux sens et j'y ai été fortement impliqué. Les « scénographies urbaines » ont relayé et approfondi cette immersion de l'expérimentation artistique dans les villes africaines : <http://www.eternalnetwork.org/scenographiesurbaines/index.php?cat=archives>

⁴⁴ L'ambassade de France a fortement soutenu le projet en permettant le partenariat entre le CAMM de Bamako et l'ESAD de Reims : le déroulement du workshop à Reims entre le 11 et le 20 novembre 2013, avec des étudiants et enseignants des deux écoles restera l'un des grands moments du projet.

⁴⁵ Voir sa communication dans cet ouvrage : Pascal Reynaud, *L'affaire du monument en l'honneur de l'Armée Noire : réflexions sur les finalités du droit d'auteur et la réappropriation en art.*

Il fallait effacer le geste de destruction de 1940, saisir et refaire passer par Reims le lien commémoratif. Mais plus abstraitement, la reconstruction de ce monument s'affrontait à une fonction patrimoniale globalisée, liée à des jeux de *basculement d'un régime de mémoire dans un autre*, pour reprendre une formule clé du travail de Pierre Nora. « Le patrimoine ne s'est jamais nourri de la continuité mais, tout au contraire, de césures et de remises en questions de l'ordre du temps, avec tous ses jeux de l'absence et de la présence, du visible et de l'invisible qui ont marqué et guidé les incessantes et toujours changeantes façon de produire des sémiophores. »⁴⁶

Il est apparu dans le temps serré du projet et de la réalisation, que la situation artistique que nous avons investie ne peut agir qu'indirectement sur les tensions historiques dont elle tire son sens.

Nous⁴⁷ espérons avoir élaboré un outil capable d'accrocher des regards curieux autour de la mémoire des soldats de l'Armée Noire. Sémiophore ? En tant qu'œuvre collective aidée de son enveloppe numérique, ce monument apparaît comme un outil cognitif émergeant dans un site où on l'attendait. Au delà des vicissitudes qu'il traverse, il sera intéressant d'observer comment, avec ses formes et ses usages, il dialoguera avec le chantier d'écriture de l'histoire coloniale ouvert pour plusieurs décennies encore.

« On résumerait ainsi : qu'il y a une naturalisation du baroque, non plus seulement comme art et style, mais comme manière de vivre l'unité-diversité du monde, que cette naturalisation prolonge pour l'étendre en mode chahuté de la *relation*⁴⁸. »



Vue du monument fini, parc de Champagne, Reims, avril 2014.

⁴⁶ François Hartog, Op. Cit., p:253.

⁴⁷ Ce *nous* est évidemment une grande équipe. Chaleureux remerciements à tous : étudiants et enseignants des deux écoles supérieures d'art, Claire Peillod, directrice de l' ESAD de Reims et Abdulaye Konaté, directeur du CAMM de Bamako ; à mes sous-traitants incroyablement solidaires : la fonderie Atelier 960, Laurent Inquimbert, Bruno Cuffini et l'entreprise Oesterlé qui réalisa le socle ; aux enfants de Dalibougou, à Mamadou Touré, à Tatia Gimmig ; à l'association AMAN et aux différents services concernés de la Ville de Reims ; au service culturel de l'Ambassade de France au Mali ; et aussi à : Tania Klimoff, Michel Bourbon (1937-2014), Marie-Ange Buclet, Bruno Ughetto, Sébastien Philippe, Pascal Reynaud, Sheikh Sakho, Moussa Sow, François Klein, Estelle Pagès, Thierry Raspail, Emmanuel Latreille, Yaya Coulibaly, Véronique Charlot, François Dupouy ; à la Fonderie Rollinger qui a permis grâce à son mécénat la réalisation des petits bronzes ; à Corinne Akaaboun et aux enfants du CM2 de l'école P. Bert à Reims ; à tous ceux qui ont mis la main à l'ouvrage aux étapes du modelage ou du bronze.

Journal du projet : <http://jfgavoty.free.fr/nord-est/n2e3/n2e3.htm>

Enveloppe numérique du monument : www.forcenoire-monument.fr

⁴⁸ Édouard Glissant, Op. Cit.