

RUE D'ALGER

Une proposition de TELEMME (AMU-CNRS) et de l'Istituto Italiano di Cultura – Marseille

Éditions MF

Avant-propos	5
<i>Xavier Daumalin</i>	
Préface	7
<i>Paola Ciccolella</i>	
Une histoire de lieux pour une nouvelle Méditerranée	8
<i>Alessandro Gallicchio</i>	
Lézardes	23
<i>Pierre Sintès</i>	
Nina Fischer & Maroan El Sani	37
Emma Grosbois & Agathe Rosa	45
La Casa d'Italia de Marseille	53
<i>Alessandro Gallicchio, Stéphane Mourlane, Caroline Pane</i>	
Amina Menia	69
Alessandra Ferrini	75
Auto-défense psychédélique	85
<i>Simone Frangi, Muna Mussie</i>	
Mohammed Laouli, <i>Beyond whiteness</i>	91
<i>Marine Schütz</i>	
Rencontres et débats	97

Rue d'Alger est tout d'abord une fierté. Celle d'avoir été sélectionné dans Les Parallèles du Sud de Manifesta 13 Marseille grâce à la qualité scientifique et à la pertinence sociétale du projet conçu par Alessandro Gallicchio. C'est la première fois qu'une proposition d'exposition soutenue par un laboratoire de sciences humaines et sociales – en l'occurrence l'UMR TELEMME – est retenue dans la programmation de cette biennale européenne itinérante internationalement reconnue. *Rue d'Alger* est aussi une grande satisfaction. Outre le fait qu'elle nous donne l'occasion de nouer un partenariat inédit avec l'Istituto Italiano di Cultura – Marseille, le « dispositif polyphonique et pluriel » imaginé et déployé au sein de l'ancienne Casa d'Italia, lieu emblématique de l'obsession coloniale mussolinienne, permet d'approfondir certaines des orientations qui structurent nos activités scientifiques depuis plusieurs années. Il apporte une contribution décisive au dialogue arts sciences, aux réflexions en cours sur les nouveaux procédés narratifs de l'histoire et aux regards critiques posés sur l'histoire des dominations coloniales en Méditerranée, une histoire où Marseille, longtemps considérée comme la « capitale impériale » de la France, a revendiqué et tenu un rôle de premier plan. A l'instar d'autres grands ports mondiaux, le fait colonial s'y est imposé pendant plus d'un siècle comme un fait social total, laissant derrière lui de nombreuses traces dans l'architecture urbaine, la statuaire, les monuments ou encore dans la toponymie des rues et même d'une école primaire (école Bugeaud). Leurs usagers n'ont pas toujours conscience des « fantômes » et des « hantises » charriés par cet héritage difficile et encombrant qui, faute d'avoir été suffisamment questionné et désacralisé, bloque l'avènement d'une société multiculturelle apaisée, davantage respectueuse de l'histoire et de la place de chacun. *Rue d'Alger* contribue enfin à renforcer la dimension internationale de nos réflexions puisque ce travail a été réalisé en collaboration avec l'équipe de recherche de l'H2O2O ECHOES (European Colonial Heritage in Entangled Cities) dont le but est d'analyser la mémoire esthétique des empires coloniaux à Marseille, Bristol et Cape Town. Pour toutes ces raisons, je tiens à exprimer toute ma gratitude et mes plus vives félicitations à tous ceux – enseignants-chercheurs, artistes, partenaires associatifs et culturels – qui ont travaillé dans et autour de l'exposition *Rue d'Alger*.

Xavier Daumalin

Bien que le projet *Rue d'Alger* ait été conçu plusieurs mois avant mon arrivée à Marseille, j'ai eu l'honneur d'inaugurer l'exposition le 29 octobre 2020. D'emblée, je me suis retrouvée dans une ville tout à fait particulière, Marseille, et dans un espace marseillais, lui aussi très particulier : le complexe architectural où est situé l'Istituto Italiano di Cultura que j'allais diriger, ainsi que le Consulat Général d'Italie. Un lieu spécial, un immeuble construit en 1935 pendant la dictature de Mussolini, un lieu dont l'architecture est un quasi manifeste d'un courant qui se développa dans les années 1930. L'immeuble est l'ancienne Casa d'Italia, qui se voulait un point de repère pour les citoyens italiens ayant émigré en France pour des raisons économiques. Beaucoup d'activités y étaient organisées comme des spectacles, des enseignements scolaires, des démonstrations de gymnastique, des célébrations patriotiques et religieuses etc. Son but était de donner à voir des Italiens, non pas comme des immigrants, mais comme des représentants de l'Italie à l'étranger. Le dessein de Mussolini était donc très ambitieux et surtout très lié à l'idéologie de l'époque.

Dès ma prise de fonction, j'ai soutenu activement ce projet, dont l'objectif était non seulement de valoriser le siège de l'Istituto Italiano di Cultura comme lieu du patrimoine marseillais, mais aussi d'éveiller le débat et la réflexion sur sa valeur patrimoniale. Le but des chercheurs du laboratoire TELEMME d'Aix-Marseille Université-CNRS qui ont travaillé sur l'exposition, était plus largement de susciter à partir de la présentation d'œuvres d'art contemporain une réflexion historique susceptible d'ouvrir à une nouvelle culture de la Méditerranée.

L'architecture questionnée par l'exposition a été souvent négligée dans la période de l'après-guerre car strictement liée à l'idéologie du fascisme, qui avait conduit l'Italie vers la Seconde Guerre mondiale et vers la défaite. Cette tendance de l'architecture italienne est absolument remarquable au point de vue artistique et mérite d'être reprise et mise en valeur.

Le projet dont le titre trouve sa justification dans l'adresse du Consulat Général d'Italie à Marseille, rue d'Alger, met en évidence d'une part le complexe architectural et d'autre part permet d'évoquer plusieurs thématiques historiques et artistiques. On peut ainsi souligner la question de l'expansionnisme colonial italien en Afrique (Libye et Éthiopie) qui incidemment, en miroir, renvoie au passé colonial de la France. L'exposition est composée d'une combinaison de présentations de documents d'archive et d'installations artistiques de jeunes artistes de différentes nationalités qui visent à stimuler une réflexion sur des aspects historiques longtemps méconnus.

L'Istituto Italiano di Cultura de Marseille est fier d'avoir participé à ce projet et espère pouvoir collaborer constamment et de plus en plus avec les institutions culturelles et académiques de la ville et de la région.

Paola Ciccolella



Façade de la Casa d'Italia, 1965 (aujourd'hui : Consulat Général d'Italie à Marseille).

Une histoire de lieux pour une nouvelle Méditerranée

Alessandro Gallicchio

Rue d'Alger a été conçue à (et pour) Marseille, grâce à ses mémoires et à ses histoires. *Rue d'Alger* questionne le pouvoir des imaginaires coloniaux. *Rue d'Alger* investit les espaces qui parlent de ces imaginaires. *Rue d'Alger* interroge les négociations mémorielles et leurs représentations dans ces espaces. *Rue d'Alger* s'intéresse au passé pour interroger nos présent(s).

Dans *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, un livre qui marque l'ouverture des perspectives postcoloniales au « grand public » en Italie, l'écrivaine et activiste Igiaba Scego raconte ses déambulations romaines, marquées par la présence de monuments et d'architectures renvoyant au colonialisme fasciste. Ces apparitions semblent resurgir de l'oubli dans lequel une nation a tenté de cacher les fantômes de son passé impérialiste. En effet, le récit de l'écrivaine propose une analyse émotionnelle de ces lieux, révélés par un reportage photographique dans lequel apparaissent également des portraits de jeunes africains, un geste qui veut affirmer la nécessité du processus de réappropriation de l'histoire de la part des populations opprimées, et donner une nouvelle visibilité aux cultures subalternes¹. Cette dynamique implique la construction d'une Italie décolonisée, multiculturelle et inclusive. À l'instar d'Igiaba Scego, c'est une promenade qui nous a conduits devant l'ancienne Casa d'Italia dans la rue d'Alger du quartier Baille de Marseille. Cette rencontre a été extrêmement marquante car nous avons immédiatement été saisis par les formes et les volumes de ce complexe architectural, qui évoque la pétrification de l'idéologie fasciste de l'entre-deux-guerres². Elle est en effet un exemple emblématique d'architecture moderne italienne sur le sol français. Sa construction en pleine période fasciste (1935–1936) fut un événement marquant pour les nombreux immigrés italiens. Édifiée dans le but d'offrir un lieu de rassemblement et d'entraide nationale sous la tutelle « bienveillante » du Consulat Général d'Italie et du Parti national fasciste, la *Casa* matérialisait l'obsession mussolinienne de la domination en Méditerranée, interprétée comme *mare nostrum*. Le fascisme des années 1930 diffusa un modèle

architectural qui se voulait transparent, lequel reposait sur la synthèse des références esthétiques classiques (colonnes et arcades) et des nouveaux langages du modernisme international, dont l'un des exemples les plus significatifs était la Cité universitaire de Rome réalisée par Marcello Piacentini en 1935³. La même année était inaugurée la Casa d'Italia de Marseille. Antonio Lamaro, architecte-ingénieur chargé de sa construction, avait certainement tiré son inspiration de la réalisation romaine comme en témoigne, quelques années plus tard, sa collaboration établie avec Piacentini pour la conception du Théâtre des Italiens⁴, édifié en 1939 à côté du Consulat, dans cette même rue d'Alger.

Aujourd'hui, cette présence dans un quartier résidentiel du centre-ville de Marseille invite d'une part à une sorte de dépaysement, suggéré par des formes monumentales qui évoquent des places ou des artères italiennes ou, plus précisément, romaines. Tandis qu'elle instaure, d'autre part, un « trouble urbain » lié au symbolisme de sa structure, composée de façades en briques et en travertin aux lignes « néoclassiques ». Assimilable aux architectures de style dit « fasciste », l'ancienne Casa d'Italia devient alors l'objet d'une série de questionnements qui interrogent depuis des décennies nos sociétés : quelle place doit-on accorder aux traces du passé totalitaire et colonial dans l'espace public ? Doit-on réduire, révéler, réutiliser, recycler, censurer, vandaliser, détruire ? Peut-on vivre avec ces éléments ? Si oui, comment ?

Bien que ces interrogations soient d'une extrême actualité – notamment à la suite des débats suscités par le déboulonnement des statues de figures politiques du passé colonial⁵ –, elles ont en réalité été posées dès les années 1990 par les disciplines du patrimoine, qui ont élaboré une approche critique des processus de patrimonialisation. Ces dernières ont ainsi permis de reconsidérer les actions des institutions qui interviennent dans la définition de l'architecture qu'on définit régulièrement comme dissonante, conflictuelle, difficile, etc. John E. Tunbridge et Gregory J. Ashworth, par exemple, interprètent ces traces à partir de la notion de « dissonance », qui caractériserait la perception d'un patrimoine lié à l'héritage des politiques sociales,

économiques et culturelles des passés totalitaires comme l'objet d'une multiplicité d'attributions de sens non consensuels⁶. Sharon Macdonald, dans ses travaux sur Nuremberg en Allemagne, défend un point de vue plus catégorique et utilise le terme de « *Difficult Heritage*⁷ » pour souligner la difficulté rencontrée dans l'interprétation de ces traces. Sa lecture repose donc sur la conviction que ces présences assumeraient toujours un caractère encombrant, fragmentaire et problématique dans le monde contemporain. Mais c'est le colloque *A Difficult Heritage: The Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*⁸, organisé en 2019 par Carmen Belmonte, qui a inauguré avec une véritable ambition académique ce débat en Italie, abordant l'histoire matérielle du fascisme, ses représentations et ses réceptions, ainsi que la place que ces monuments occupent aujourd'hui dans la société italienne contemporaine. Dans *Rue d'Alger*, nous mobilisons ces méthodes de la recherche pour entreprendre la déconstruction critique de la « dimension fasciste » de l'ancienne Casa d'Italia, mais nous essayons également de stimuler un dialogue qui se veut constructif et proactif. L'étude de son histoire et du processus de sa construction relève tout d'abord d'un désir de connaissance, qui est ensuite convoqué pour créer un débat autour des tensions et des conditions de nos sociétés contemporaines. Il n'est pas question ici d'imaginer des formes de censure ou de dénonciation en raison du caractère conflictuel de l'architecture, mais au contraire, l'objectif est de créer et de partager des « savoirs » pour mieux comprendre les dynamiques qui entourent les patrimoines « dissonants » au XXI^e siècle.

La rue d'Alger

L'ancienne Casa d'Italia, qui s'étend sur une surface de 4 000 m², accueille aujourd'hui l'Institut Culturel Italien de Marseille et le Consulat Général d'Italie. Son positionnement, dans la rue d'Alger, suggère une perspective de recherche comparative, qui ne se limite pas à l'élaboration d'un discours autoréférentiel sur l'Italie, mais qui s'élargit également aux héritages liés aux rapports asymétriques entre la France et l'Afrique du Nord. À ce propos, il convient de souligner qu'en 1832, bien avant la construction du complexe italien, la monarchie de Juillet avait baptisé cette rue en mémoire de la prise d'Alger par l'armée française en 1830, lui donnant un caractère fortement impérialiste. Un siècle plus tard, le régime fasciste, révélant la puissance de ce que nous définissons comme étant l'« inconscient urbain », y a bâti son « temple », inspiré du rêve expansionniste du *mare nostrum*. Ce dernier invoque la conception nostalgique et propagandiste d'une Méditerranée dominée par les Italiens, héritiers de l'Empire romain⁹. Ainsi, dans cette ville carrefour qu'est Marseille, ces histoires de domination, ces « hantises » du passé, ces lieux dissonants et ces gestes de pouvoir se croisent et se confrontent. Au gré des différentes activités de *Rue d'Alger* (exposition/performances/rencontres et débats), nous tentons de transformer ces « lieux de mémoire¹⁰ » en « plateformes

de débats », donnant voix à une pluralité d'acteurs qui, dans un processus de partage de savoirs et d'expériences, proposent au public une lecture inédite d'un chapitre fondamental de l'histoire méditerranéenne.

L'ensemble du projet vise à interroger les différentes formes de colonisation des imaginaires à travers l'édification de monuments. L'approche post/anti-coloniale des artistes contemporains et des chercheurs présentés dans le projet *Rue d'Alger* permet par conséquent de dépasser une simple logique patrimoniale. Bien plus, elle ouvre au dialogue, à partir de ce que Simone Frangi définit comme l'éternelle reproduction d'une « *rhetoric of innocence around the ideological indoctrination operated by the monuments, comparable to what James Baldwin describes as selfexculpatory crime*¹¹ ». Lorsqu'on est confronté à un espace symboliquement chargé de discours impérialistes, il faut avant tout « compléter » et désacraliser les lieux. Autrement dit, il est nécessaire d'ajouter les histoires qui n'ont jamais été racontées ou encore de révéler celles qui ont pu être dissimulées¹². C'est pourquoi ce projet accompagne l'ouverture des portes d'un lieu « dissonant » comme l'ancienne Casa d'Italia par des recherches sur la culture matérielle de l'histoire coloniale et par une réflexion sur sa re-sémantisation dans le monde contemporain.

Les archives

En novembre 1935, le journal fasciste *Il Legionario. Settimanale degli italiani all'estero* annonçait sur un ton grandiloquent l'inauguration de la Casa d'Italia de Marseille : « Le rêve de nombreux italiens s'est enfin réalisé. Marseille, et notre belle et florissante communauté, a sa 'Casa d'Italia'. Très belle. Entre rue Alfieri et rue d'Alger, avec une façade où les lignes modernes suggèrent une tradition sobrement classique, surtout dans le choix des matériaux – brique et travertin romain –, la « Casa d'Italia » accueille aujourd'hui, dans ses grands espaces très bien aménagés, le Consulat Général d'Italie, le Fascio maschile et féminin, le OGIE, le Dopolavoro et les associations Ex Combattenti, Mutilati, UNICIE, Nastro Azzurro, aussi bien que la Chambre de commerce. Un deuxième bâtiment est pour le moment destiné aux écoles primaires et de commerce. Les deux structures constituent un seul et harmonieux complexe architectural. Elles sont liées par une cour spacieuse et arborée, et elles ont une église, un gymnase avec des vestiaires et des douches, une salle de loisir pour la communauté, un théâtre en commun¹³. »

À cette époque, la première mission des organismes fascistes à l'étranger était de rassembler les Italiens autour d'une foi en l'État, bâtie sur trois piliers fondamentaux : le Parti, l'Église et l'Éducation¹⁴. Dans une France qui comptait, en 1934, 42 *fasci* et 131 sections fascistes, l'imposante structure marseillaise occupait une place privilégiée. Située aux portes de la Méditerranée, dans un territoire fortement marqué par l'immigration italienne, elle déployait un modèle sémiotique monumental et impérialiste. En effet,



Les archives de la Casa d'Italia, 1965.

dès les premières années du régime, la classe dirigeante instrumentalisa la terminologie propre aux conquêtes impériales de la Rome antique pour renforcer la dimension culturelle, idéologique, nationaliste, coloniale et raciste du pouvoir mussolinien. Ainsi les concepts de « romanité », de « méditerranéité » et de « latinité » s'imposèrent avec insistance dans la rhétorique des représentants du nouvel État¹⁵. Ils furent ensuite retranscrits sur les murs des bâtiments administratifs grâce au savoir-faire technique et esthétique d'architectes et d'artistes qui élaborèrent un univers symbolique correspondant aux nouveaux horizons politiques.

Pour donner corps et visibilité à la dimension historique de *Rue d'Alger*, nous avons collaborés avec deux historiens, Stéphane Mourlane et Caroline Pane, pour réunir un ensemble documentaire inédit sur l'histoire de cette « maison » au temps du fascisme. Affichées dans une section de l'exposition, ces archives restituent le travail de reconstitution des dispositifs visuels (architecture, peinture murale, sculpture) utilisés à l'époque¹⁶, auquel s'ajoutent des approfondissements sur la vie et sur les activités organisées dans cette structure. Il ne faut pas oublier que Mussolini, en transformant le terme d'émigré en « Italien à l'étranger », avait insisté sur l'importance du caractère idéologique des Case d'Italia. Il avait ainsi fondé des écoles, des gymnases, des théâtres, des salles de loisir et des chapelles dans lesquels les Italiens se formaient, s'entraînaient, s'instruisaient, priaient, etc. Finement conçus, ces espaces exerçaient non seulement un pouvoir persuasif, qui utilise l'architecture et les décorations murales pour conforter l'imaginaire totalitaire, mais aussi proactif, à travers l'accueil de rituels, de « performances » collectives et de parades. La présentation de ces archives dans le couloir de l'exposition est assortie de textes courts sous la forme d'un journal d'époque, qui analysent le patrimoine et la vie quotidienne de l'ancienne Casa d'Italia. Les archives dialoguent avec les œuvres d'art contemporain pour déchiffrer et questionner le rôle assumé par le modèle sémiotique¹⁷ de références au fascisme et pour avancer une lecture critique sur son actualité, dans le contexte des recherches artistiques et académiques post/anti-coloniales.

La cour

Lorsqu'on franchit le portail de l'Institut Culturel Italien de Marseille, on accède directement à la cour intérieure de l'ancien complexe architectural de la Casa d'Italia, qui fait aujourd'hui office de parking. Les murs qui l'entourent cachent derrière une peinture de couleur crème uniforme des éléments décoratifs et picturaux qui datent de sa construction en 1935. C'est derrière ce voile que l'on retrouve les traces les plus expressives de la rhétorique impériale du régime fasciste. Sur le côté gauche, à hauteur de la terrasse, le régime avait édifié un mur vertical triangulaire évoquant la forme d'un fronton (classique) revisité, au centre duquel se détachait une peinture murale. Cette dernière représentait la carte de la Méditerranée sur

laquelle une Rome solaire venait irradier de ses rayons l'ensemble du bassin méridional. Cette scène était encadrée par deux épigraphes peintes portant pour inscription (en caractères lapidaires antiques) : « L'EMPIRE ROMAIN À SON EXPANSION MAXIMALE (*L'IMPERO ROMANO NELLA SUA MASSIMA ESPANSIONE*) ». Sur l'autre mur, cinq panneaux se succédaient, rythmés par des mots d'ordre ou des représentations fascistes. De gauche à droite : le premier indiquait « UN EMPIRE N'EST PAS SEULEMENT TERRITORIAL MAIS POLITIQUE, ÉCONOMIQUE ET SPIRITUEL. FONDER UNE VILLE, DÉCOUVRIR UNE COLONIE, [créer un empire] SONT LES PRODIGES DE L'ESPRIT HUMAIN (*UN IMPERO NON È SOLTANTO TERRITORIALE MA POLITICO, ECONOMICO E SPIRITUALE. FONDARE UNA CITTÀ, SCOPRIRE UNA COLONIA, [creare un impero] SONO I PRODIGHI DELLO SPIRITO UMANO*)¹⁸ », le deuxième présentait un bateau de guerre de type quadrirème, le troisième une carte de la Rome impériale – avec pour inscription en haut à droite : « LE NID DE L'AIGLE (*IL NIDO DELL'ACQUILA*) », le quatrième était un autre bateau de guerre et le cinquième n'a pas encore pu être identifié.

La « pétrification » de l'idéologie fasciste¹⁹ échafaudée par les architectes et les artistes de l'époque menait donc à Marseille un programme iconographique de propagande aux accents monumentaux. L'artiste juif-italien Angelo Della Torre, chargé de la décoration et de l'ameublement du complexe, s'était probablement inspiré de la carte qu'il avait réalisé en 1932 pour de la salle des *fasci all'estero* de l'Exposition la Révolution fasciste à Rome de 1932. Cette carte proposait une version de la Méditerranée conçue comme un lac italien. En mettant l'accent sur la centralité de l'Italie et de Rome, l'artiste avait dessiné les routes de la nouvelle ère colonisatrice. Les années du consensus de masse au bénéfice du fascisme sont aussi celles où Mussolini développa le plus fortement ses aspirations méditerranéennes. Il défendit l'idée d'un vaste espace unifié, d'une Méditerranée qui allait au-delà des frontières géographiques de l'État-nation pour embrasser l'idée d'une civilisation impériale et d'une mission civilisatrice fortement liée à la récupération de l'héritage de la Rome antique²⁰. À Marseille, le message était donc clair : les guerriers italiens les plus téméraires étaient partis du nid (Rome), où l'aigle conquérant s'était posé, pour défendre et construire un nouvel empire. Ce dernier était proclamé dans un élan d'enthousiasme et de propagande le 9 mai 1936.

Ce qui était autrefois la Casa d'Italia se présente aujourd'hui au public dans son aspect le plus sobre. Malgré l'exhibition ostentatoire et volontariste des projets d'occupation du fascisme, les transformations successives du lieu ont, au cours des années, recouvert et censuré ces traces. C'est pourquoi *Rue d'Alger* fait dialoguer ce cycle mural avec une œuvre *in-situ* d'Alessandra Ferrini intitulée *My Heritage?* (p. 80–83). Afin d'interpeller le visiteur sur le rôle de ce patrimoine dans la société contemporaine et de penser l'héritage comme une responsabilité historique, l'artiste a conçu une installation multiforme qu'elle

a positionnée dans le vestibule de l'ancien Dopolavoro (centre de loisirs). Italienne à l'étranger – pour reprendre de façon volontairement provocatrice les termes des années 1930 –, Alessandra Ferrini s'est confrontée aux origines du lieu pour élaborer son travail. Si les murs avaient été offerts aux peintres pour diffuser, avec des suggestions visuelles subliminales, les fonctions sociale, éthique et éducative du fascisme²¹, *My Heritage?* introduit les voix de l'antifascisme international. En mobilisant un langage qui vise à faire dialoguer des documents d'archives avec des annotations manuscrites de l'artiste, Alessandra Ferrini fait émerger les réactions provoquées par la crise d'Abyssinie et son impact sur le plan international. En effet, dès 1934 Mussolini avait décidé d'éteindre les frontières italiennes à travers une politique coloniale agressive, dont l'occupation de l'Éthiopie en a été le résultat le plus médiatisé. Mais cette invasion mina la crédibilité même de la Société des Nations et enclencha un « effet domino » de conflits qui encouragèrent l'Italie fasciste à s'allier à l'Allemagne nazie en inaugurant le second conflit mondial. Cet acte impérialiste est remis ici en perspective par des figures trop souvent oubliées, celles du Mouvement panafricain. Alessandra Ferrini revendique ainsi la non-passivité des populations opprimées face à l'« Histoire » et exalte leurs actes de résistance.

Trois éléments composent l'installation, dont *Cascading* (p. 82–83) est une sorte de point de départ. Il s'agit d'une bannière sur laquelle un collage photographique, qui a pour fond une carte postale de la cascade du Nil bleu en Abyssinie, présente deux « chronologies » : une rappelant les étapes de la politique étrangère du fascisme et du processus de fascisation (1921–années 1940), et l'autre l'occupation de l'Éthiopie et les réactions des « Italiens à l'étranger » (1935–1936). Ces deux « parcours » sont accompagnés d'annotations manuscrites et d'extraits illustrés de périodiques tel que *Il Legionario*, *Settimanale degli italiani all'estero*, *La tribuna illustrata* et *La Domenica del corriere*. L'artiste utilise l'effet de cascade non seulement pour retracer les conséquences du discours occupationniste italien, mais aussi pour incarner la dynamique inéluctable et destructive qui a conduit à la Seconde Guerre mondiale. Ce dispositif visuel est composé d'un second élément intitulé *Abyet Abyet* (p. 80–81), qui combine une plus petite bannière et une courte vidéo sur un écran. Ici, une pièce sonore cite des extraits provenant d'écrits de C.L.R James, Ras Makonnen, Amy Ashwood Garvey, à d'autres de Sylvia Pankhurst et Silvio Corio, fondateurs des journaux *New Times* et *Ethiopian News* à Londres. En donnant la parole aux discours anticoloniaux, Alessandra Ferrini crée un ensemble de notes dissonantes, auxquelles elle donne sa propre voix.



Vue de la cour intérieure de la Casa d'Italia, *Il Legionario*, 20 novembre 1935.

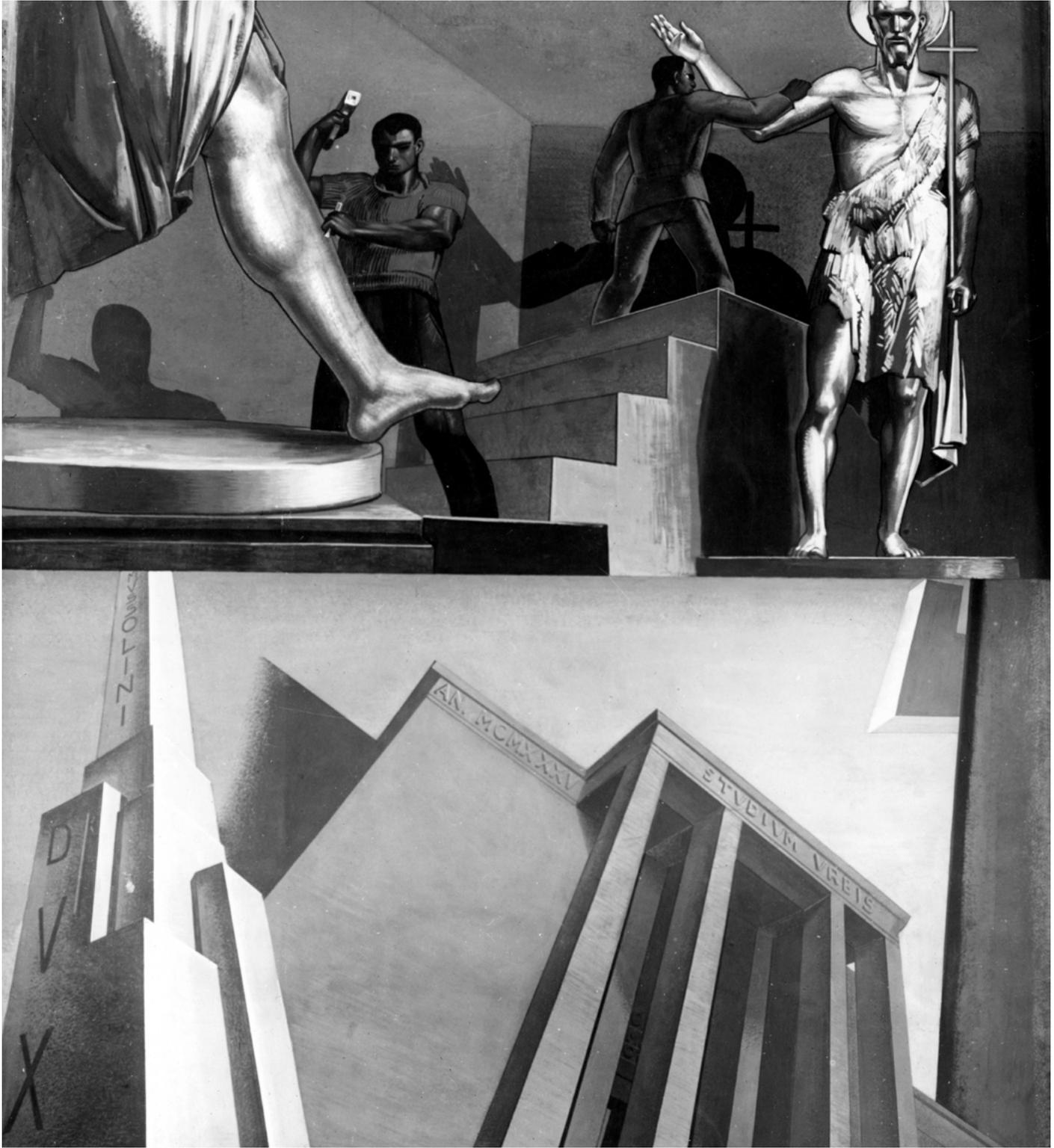
L'artiste affirme : « compte tenu de ma position d'immigrée italienne à Londres, au contact de ce lieu tendancieux (dont les références spécifiques au fascisme ont été dévoilées par *Rue d'Alger*), cette installation se construit comme une réflexion personnelle sur l'héritage en tant que responsabilité historique, entamée à travers une démonstration personnelle et incomplète. [...] Bien que risquant de m'approprier ou de parler à la place de ceux qui ont été impliqués dans la lutte pour les droits des Noirs, des esclaves et des peuples colonisés, ma voix est utilisée pour souligner la nature personnelle de ce travail. C'est une façon de penser à voix haute et de penser 'avec', dans le but de questionner les notions nationalistes d'héritage et les effets catastrophiques de la politique étrangère du fascisme ».

La chapelle

L'inauguration d'une chapelle dans le complexe de la Casa d'Italia à Marseille en avril 1936 traduisait une connivence entre œuvres de piété et de propagande. En effet, à travers la sacralisation du parti, Mussolini avait promu l'idée d'une nouvelle religion civile, qui accordait une place centrale au catholicisme. À partir des années 1930, l'idée fasciste d'«italianité» répondait alors à une double foi : politique et religieuse. Les «cathédrales» mussoliniennes, dont la chapelle de Marseille est l'un des exemples les plus monumentaux, témoignent de cette nouvelle dimension du fascisme. Abondamment décoré par le peintre Angelo Della Torre, cet espace propose un cycle décoratif glorifiant la figure de Mussolini. Le Duce est ici le protagoniste d'un dispositif iconographique visant à affirmer son héroïsation et sa déification, qui auraient permis de justifier la puissance de l'«homme nouveau», à l'origine de l'Empire italien du xx^e siècle²². L'architecture semble jouer un rôle principal. Le Duce est en effet représenté en train d'inaugurer le Viale dell'Impero à Rome, en 1932, où il marche sous les auspices de Jules César, et prépare la troisième Rome fasciste. Dans une section adjacente, il est en effet possible d'observer les modèles urbains de la nouvelle ville impériale : l'obélisque du Foro Mussolini et le Rectorat de l'Université La Sapienza. Sur la gauche, Angelo Della Torre dessine les lignes verticales et dynamiques de l'«obélisque Mussolini», une œuvre en marbre de l'architecte Costantino Costantini de trente-sept mètres de hauteur et portant l'inscription monumentale *Mussolini Dux*. Cette sculpture avait été installée en 1932 à l'entrée du Foro Mussolini, vaste complexe sportif construit au nord-ouest de Rome entre 1927 et 1933. Au centre, on voit apparaître la façade imposante du Rectorat de la *Città universitaria* conçue en 1935 par l'architecte Marcello Piacentini, figure tutélaire du «monumentalisme» du *Ventennio*²³. Sur la droite, enfin, un gigantesque faisceau est placé comme un point d'exclamation pour affirmer la grandeur du fascisme. L'«Italien à l'étranger» pouvait ainsi admirer le renouveau de sa capitale et contribuer au développement de la «société nouvelle», comme suggéré par les autres peintures murales de la chapelle. Angelo Della Torre n'avait

pas hésité à proposer le sport et l'agriculture comme les activités fondatrices de la nouvelle ère fasciste : les footballeurs, les boxeurs et les coureurs, ainsi que les paysans, étaient, avec les architectes et les artistes, les bâtisseurs du fascisme. C'est pour cette raison que la proclamation de l'Empire colonial, annoncée lors de l'annexion de l'Éthiopie en mai 1936, est ici reproduite, en caractères romains, selon la graphie des inscriptions lapidaires de la Rome antique, et confère un fort rôle idéologique à cet espace. Exemple très rare, la chapelle confond volontairement ordre religieux et ordre politique, et promeut un discours visuel consacré aux gloires des Italiens, peints comme un peuple de conquérants à la vitalité sportive et laborieuse. Aujourd'hui désaffectée et fermée au public pour des raisons de sécurité, elle n'a plus l'apparence de 1936. Les peintures murales d'Angelo Della Torre ont été entièrement effacées. Si on ignore la date de disparition des décorations de la cour intérieure, les archives du Consulat Général d'Italie à Marseille nous livrent en revanche des indications sur l'acte iconoclaste qui a probablement touché la chapelle dans les années 1950. Le Comité italien de Libération, qui occupe la *Casa* après-guerre avait, en effet, demandé des devis pour le lavage, le grattage et le ponçage des murs sur lesquels ces décorations figuratives et allégoriques avaient été réalisées²⁴.

L'ensemble de ces éléments est donc mis en regard avec *Freedom of Movement* de Nina Fischer & Maroan el Sani (p. 39–43), installée à proximité des archives de la chapelle de l'ancienne Casa d'Italia, dans la grande salle du Dopolavoro. Le duo d'artistes travaille depuis la fin des années 1990 sur l'histoire des paysages urbains et sur les monuments en transition. Leurs œuvres questionnent la crise des modernismes et les anachronismes qui émergent des relations entre nos sociétés contemporaines et les projets utopiques du xx^e siècle²⁵. *Freedom of Movement* présente l'entreprise d'Abebe Bikila²⁶ – marathonien éthiopien médaillé d'or des Jeux olympiques de Rome en 1960 –, comme point de départ pour une réflexion plus vaste sur l'évocation du colonialisme italien dans la sémiotique urbaine à Rome. Bikila a en effet accompli sa victoire au marathon pieds nus, dans un parcours marqué non seulement par les monuments de l'Antiquité romaine, mais aussi par l'obélisque d'Aksoum, une stèle dérobée à l'Éthiopie par le régime fasciste et installée Piazza Capena. Cet acte libérateur est évoqué avec précision dans cette installation de trois écrans vidéo dans laquelle sont projetés des documents d'archives qui témoignent de la course de Bikila, interprétée par les artistes comme une arme d'émancipation contre l'idée de race, de pouvoir et de nationalité, et contre un contexte urbain fortement marqué par l'idéologie du fascisme impérial. Face à ces métaphores de la libération, on a presque l'impression d'entendre la «petite voix» de Bikila décrite, avec sensibilité poétique, dans le roman *Vaincre à Rome* de Sylvain Coher, qui imagine l'athlète murmurer : « Je cours sur les morts de Rome comme l'armée romaine courut sur les miens à Adoua et à Aksoum. Mes pieds nus sont bien



Détails de la décoration de la chapelle de la Casa d'Italia, 1935-1936.



Angelo Della Torre, décorations de la chapelle de la Casa d'Italia, 1935-36.

plus doux que le cuir des bottes italiennes. La mort efface la molle silhouette humaine et laisse la pierre tombale²⁷ ».

Dans ce récit visuel, Nina Fischer & Maroan el Sani n'hésitent pas à introduire des extraits vidéo concernant la construction de l'EUR (Esposizione Universale Roma), quartier au style néoclassique et rationaliste, érigé comme prototype pour l'expansion urbaine de la nouvelle ville coloniale d'Addis-Abeba. Ils posent ainsi une question essentielle pour notre société : que faire face à cet héritage fasciste ? Réduire, réutiliser ou recycler ? En donnant la voix à un contraste, celui qui confronte Bikila et, dans un écran voisin, un jeune migrant d'aujourd'hui défilant triomphalement devant l'architecture qui glorifie l'Empire italien, les artistes renversent le point de vue sur les rues de la Rome fasciste. Au rappel idéologique invoqué par la « pierre » s'oppose le regard perplexe d'aujourd'hui. Le jeune migrant qui effleure le monolithe de Mussolini dans sa course métaphorique contre les oppressions vécues en Afrique invite le spectateur à assumer un regard critique et complexe face à la question des monuments fascistes, en déconstruisant implicitement le message dont ils sont porteurs. De la même manière, un troisième écran, où une chorale d'adolescents africains découvre le Colisée Carré (ou Palais de la civilisation italienne) à l'EUR, propose une image forte et en même temps sensible. La chorale chante, sur le toit de l'édifice, la réinterprétation de l'inscription avec laquelle Mussolini voulait promouvoir l'expansionnisme colonial : « UN PEUPLE DE POÈTES, D'ARTISTES, DE HÉROS, DE SAINTS, DE PENSEURS, DE SCIENTIFIQUES, DE NAVIGATEURS, DE MIGRANTS (UN POPOLO DI POETI, DI ARTISTI, DI EROI, DI SANTI, DI PENSATORI, DI SCIENZIATI, DI NAVIGATORI, DI TRASMIGATORI) » devient ici : « *We come from nations of poets, artists, heroes, saints, scientists, navigators and migrants* ».

La corniche

Si l'inconscient urbain collectif a placé l'ancienne Casa d'Italia au cœur de la rue d'Alger, il nous a également suggéré de marcher dans cette direction. En quittant donc le quartier Baille pour s'approcher du rivage, avant de tenter la traversée qui nous amène sur la rive sud de la Méditerranée, nous nous heurtons inévitablement à deux monuments de la corniche, le bord de mer spectaculaire de Marseille. Il s'agit du *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines* et du *Mémorial des rapatriés d'Algérie*. Ces présences, comme la « maison d'Italie », évoquent indéniablement des fantômes et des « hantises », qui sont à l'origine d'une approche méthodologique visant à croiser les réflexions critiques sur les questions coloniales italienne et française. À Marseille, une association, Ancrages²⁸, propose depuis des années le questionnement de ces traces coloniales à travers des balades patrimoniales, dont le parcours *Les bords du littoral, des Catalans à Malmousque* inclut notamment le *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines*. Cependant, malgré ces efforts remarquables

et engagés, le débat mérite d'être approfondi. La monumentalité de ces temples de pierre jouant avec des volumes symétriques et élancés qui encadrent de manière suggestive l'horizon marin, semble écraser les intentions symboliques qui sont à l'origine de leur construction, et donc les discours coloniaux dont ils sont porteurs. Comme le dit si intelligemment Albert Camus pour le cas d'Oran, « la ville a son compte de maréchaux de l'Empire, de ministres et de bienfaiteurs locaux. On les rencontre sur des petites places poussiéreuses, résignés à la pluie comme au soleil, convertis eux aussi à la pierre et à l'ennui²⁹ ». C'est là que l'on constate l'un des effets les plus tangibles de l'amnésie coloniale.

Le *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines*, récemment restauré, a pourtant déjà fait l'objet d'interventions artistiques visant à réveiller et à questionner ses fonctions mémorielles. Mohammed Laouli en a fait le point de départ de l'un de ses frotages où, crayons à la main et papier posé sur la plaque en hommage aux harkis, il s'interroge sur la notion de remerciement et d'*ex-voto* pour décortiquer l'ambiguïté de la colonisation³⁰. L'usage de cette technique aux fortes implications surréalistes montre à quel point il est nécessaire de faire émerger, de rendre visible, de souligner cet « inconscient urbain-colonial ». En effet, ce monument présente plusieurs plaques qui traitent des relations entre, par exemple, la France et l'Indochine « Trois siècles de présence française ont scellé par le sang versé un pacte solennel entre la France et les peuples de l'union d'Indochine », ou de la « mémoire des militaires et supplétifs de toutes confessions morts pour la France en Afrique du Nord ». Inauguré le 24 avril 1927, le monument dessiné par Gaston Castel s'inspire du principe d'un « portique en plein ciel » et développe une arche massive (que l'on retrouve aussi dans l'entrée de la façade de la Casa d'Italia) flanquée de statues d'Antonio Sartorio. Sur un socle, au centre de l'arche, triomphe une *Victoire* en bronze. Ce monument instaure un dialogue suggestif avec le paysage en proposant un univers allégorique et symbolique très dense. Un croissant et une étoile, les palmes de la victoire, les dates de 1915–1916–1917–1918, les inscriptions « Pour la France », « Pour la paix », « Aux poilus d'Orient », « Aux fils de la plus grande France », « Orient, Dardanelles, Salonique, Macédoine, Serbie, Monastir, Albanie, Danube », « Maroc, Levant, Syrie, Cilicie, Cameroun », et des sculptures qui montrent des soldats français indiquant la voie aux peuples d'Orient, structurent un récit glorificateur du peuple victorieux.

Emma Grosbois & Agathe Rosa s'associent pour créer une œuvre qui instaure une confrontation directe avec ce monument. À partir du constat que l'espace de cette sculpture n'est pas innocent ou neutre, mais politique, elles tentent d'en déchiffrer les messages sous-jacents. Cette réflexion s'inspire des théories du célèbre philosophe Henri Lefebvre, qui a souligné à plusieurs reprises que toute construction urbaine répond à une construction sociale et économique, donc de pouvoir³¹. L'installation



Gaston Castel et Antonio Sartorio, *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines*, 1927.

Prisme (p. 47–51), conçue pour les vitrines du couloir des salles d'exposition, aborde ces thématiques dans le traitement d'un monument placé sur la corniche comme sur une carte postale d'autrefois, à la lisière de la ville, entre l'espace urbanisé et l'horizon marin. Le *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines* semble disparaître dans ce paysage, plié à son dispositif scénique qui se situe entre l'invention et la réalité, et brise les pistes de lecture. Monumental et suggestif, le monument ouvre une fenêtre poétique sur la Méditerranée et semble nous inviter au voyage, au rêve. Mais qu'en est-il alors de ses symboles, de ses allégories et des discours dont il devrait se faire le porte-parole? Loin de vouloir les cacher ou les détruire, les deux artistes décident d'en analyser leur élaboration, leur conception et leur réalisation, en plaçant volontairement leur enquête dans la temporalité de l'inachevé, avant l'érection du dispositif mémoriel. Elles tentent ainsi d'explorer les mécanismes de construction et de fabrication de sens qui se situent dans l'interstice, entre la conception et la réalisation du monument, dans cet espace poreux cher à Walter Benjamin, qui n'avait pas hésité à utiliser cette notion pour essayer de décrire une ville méditerranéenne si souvent comparée à Marseille : Naples³².

Dans *Prisme*, ce qui compte n'est pas le monument inauguré, mais la maquette architecturale qui se revêt de la mémoire pour laquelle elle a été prédestinée. La fabrication matérielle est pour Emma Grosbois & Agathe Rosa une mise en abîme de la fabrication idéologique. À travers des jeux visuels qui renvoient à la chambre noire de l'appareil photographique ou à l'effet du verre dépoli, une lame de miroir, du velours couleur bleu de Prusse et de la gélatine interagissent avec les images de la construction du monument, conservées aux archives municipales de Marseille. Cette installation oblige le spectateur à se positionner de biais pour observer, pour aller chercher l'information et pour questionner ce qui n'est pas visible. La quête et le déplacement de point de vue sont désormais des contraintes que les artistes imposent au public pour qu'il interroge autrement la réalité. Elles souhaitent créer de la place pour des énigmes non résolues, des composantes invisibles, d'autres récits, d'autres symboles, d'autres mémoires...

La/les côtes

« La mer. Il faut essayer de l'imaginer, de la voir avec le regard d'un homme de jadis : comme une limite, une barrière étendue jusqu'à l'horizon, comme une immensité obsédante, omniprésente, merveilleuse, énigmatique. Jusqu'à hier, jusqu'à la vapeur dont les premiers records de vitesse semblent aujourd'hui dérisoires, la mer est restée immense, à la mesure ancienne de la voile et de navires sans fin à la merci des caprices du vent, auxquels il fallait deux mois pour aller de Gibraltar à Istanbul, une semaine au moins, souvent deux, de Marseille à Alger. »

—Fernand Braudel, *La Méditerranée*, 1977.

Les vingt tonnes de bronze utilisées dans la fonderie d'immigrés italiens Pellini pour la réalisation d'une monumentale pale de propulseur maritime, érigée à Marseille en 1971 par le sculpteur (lui aussi d'origine italienne) César en hommage aux Pieds-noirs, à quelques kilomètres du *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines*, devaient symboliser une nouvelle ère pour la Méditerranée. À l'époque moderne, où les distances se sont raccourcies grâce aux prouesses techniques dont la pale est l'un des exemples, il semblerait presque dérisoire de parler de frontière entre Marseille et Alger. Et pourtant, l'histoire coloniale qui caractérise le *Mémorial des rapatriés d'Algérie*, commandé en 1970 par Gaston Defferre, alors maire de la ville phocéenne, nous renvoie à une réalité qui est toujours fragmentée, conflictuelle et extrêmement complexe. Ce monument, conçu pour la commémoration de l'exode des Pieds-noirs, s'est transformé en lieu de mémoires plurielles, où les discours contestataires se sont très rapidement manifestés : revendications coloniales, post/anti-coloniales, mémorielles et culturelles confirment que les usages du passé répondent, à chaque instant de l'Histoire, aux besoins du présent³³. Nous ne nous attarderons pas ici sur les différentes réactions déclenchées par la rhétorique visuelle et discursive de cette sculpture qui véhicule un message commémoratif en souvenir des Pieds-noirs ayant débarqué à Marseille suite à l'indépendance de l'Algérie³⁴, mais nous limiterons à signaler une présence qui passe souvent inaperçue. Il s'agit d'une plaque de l'artiste Gerard Vié apposée bien plus tard, en 2012, sur le côté du socle qui donne sur la ville et qui représente l'arrivée des bateaux chargés de Pieds-noirs et de harkis à Marseille. Cette commande, faite à un ancien colonel devenu sculpteur officiel de l'armée une cinquantaine d'années après la fin de la guerre d'indépendance algérienne, montre que, malgré sa résignation à la pluie comme au soleil, ce monument est toujours « vivant ». Après un peu plus d'un demi-siècle, le *Mémorial des rapatriés d'Algérie* semble donc renouveler les tensions liées aux rapports de domination entre la France et l'Algérie. Comme dans le cas précédent, Emma Grosbois & Agathe Rosa décident de dévoiler l'une des étapes de la construction de sa structure. À partir d'une image d'archive, réalisée pendant la fabrication de cette immense sculpture, elles mettent en évidence l'ossature de l'édifice (p. 47) et se (nous) demandent dans quelle mesure les raisons pour lesquelles cette forme a été créée ont pu (et peuvent) se noyer aujourd'hui dans un spectre infini de sens, de mémoires et de revendications. Il en résulte un travail « ouvert », dans lequel la « fabrique du monument » est analysée dans une temporalité élargie, qui précède et succède le simple acte d'édification sculpturale.

Une question pourtant nous obsède : qu'y-a-t-il de l'autre côté? Quelles formes, quels monuments et quels discours sont tenus sur l'autre rive, et notamment en Algérie? À ce propos, nous avons invité l'artiste Amina Menia à repenser pour l'ancienne Casa d'Italia son projet

Chrysanthèmes (p.71–73). Cette série photographique, présentée sous forme d'installation dans la salle du théâtre, montre un catalogue de sculptures publiques, notamment des plaques commémoratives et des monuments dédiés aux martyrs, que l'artiste a photographié tout au long de ses voyages en Algérie. Souvent oubliées ou abandonnées, ces sculptures au style éclectique relèvent de pratiques mémorielles locales et réveillent les souvenirs de la période de la guerre d'indépendance algérienne. Leur ancrage dans le paysage et leur caractère spontané les libèrent cependant du poids du passé en les offrant au spectateur comme des surfaces neutres, que l'on peut charger de nouvelles significations. Le monument et la plaque commémorative peuvent alors être réinvestis et dupliqués. Au-delà du projet politique auquel ils doivent leur existence, ces objets se structurent à partir du lien qu'ils instaurent avec le territoire ; grâce à leur pouvoir de suggestion et leur capacité de transformation, ils assurent leur survie. Ce n'est pas un hasard si Amina Menia, de façon provocatrice, a appelé cette série *Chrysanthèmes*, en référence à la célèbre phrase de Charles de Gaulle. Ce dernier aurait utilisé l'expression « inaugurer les chrysanthèmes » pour expliquer que l'on peut être nommé à un poste prestigieux sans toutefois disposer d'un pouvoir politique réel. Les monuments d'Amina Menia semblent effectivement avoir perdu leur pouvoir réel, mais ils témoignent néanmoins d'une capacité d'adaptation et d'une forme de résistance. En effet, il n'est pas rare de constater l'existence de phénomènes de réappropriation, où des mémoriaux initialement bâtis par les Français afin de commémorer l'Armée d'Afrique se sont transformés en monuments aux morts algériens, comme dans le cas de la ville d'El Affroun.

Amina Menia est une fine observatrice des mutations urbaines à l'œuvre dans l'Algérie contemporaine. Elle a en quelque sorte inauguré les pratiques artistiques dans l'espace public de ce pays, questionnant avec une approche pionnière la reconversion mémorielle négociée par l'Algérie après la décolonisation. L'architecture et les monuments ont en effet été réinvestis par un nouvel « ordre national », qui avait tendance à rebaptiser les lieux inaugurés par la France. On assiste alors à des initiatives qui tentent d'adapter les rituels républicains à une culture locale renouvelée³⁵. L'artiste décide ainsi d'interroger ces processus urbains – ou ces « emboîtements des mémoires » – pour montrer qu'il est nécessaire, en définitive, de comprendre et d'accepter le rapport de dépendance étroit entre le passé colonial et le présent national³⁶. Dans *Chrysanthèmes*, un riche travail photographique visant à cartographier ces présences monumentaires, se déploie donc un dispositif qui mobilise les outils du chantier urbain : une structure en bois met en scène l'image de chaque monument et insiste sur sa théâtralisation. Cet acte esthétique confirme non seulement le caractère éphémère des lieux de mémoire, mais aussi leurs malléabilités. Installée dans la salle du théâtre de l'ancienne Casa d'Italia, cette œuvre révèle, dans le temple du spectacle fasciste, les coulisses de la scène du pouvoir.

Un positionnement

Exposer les recherches menées dans les archives du fascisme colonial au sein d'un dialogue avec les œuvres des artistes contemporains implique la création d'un discours, et donc d'un positionnement. L'exposition *Rue d'Alger* assume cette prise de risques en revendiquant une approche plutôt qu'une théorie : elle vise à « donner la voix » et à « rendre visible » les discours post-/anti-coloniaux, s'inspirant des pratiques de certains artistes engagés dans cette démarche critique. Nous faisons référence, par exemple, au travail *Sight Unseen* d'Alessandra Ferrini (p.78–79), exposé dans le théâtre de l'ancienne Casa d'Italia (avec *Chrysanthèmes* d'Amina Menia), qui traite d'archives photographiques immortalisant l'exécution du résistant libyen Omar al-Mukhtar par les colons italiens en 1931. Dans cette œuvre, l'artiste évoque la figure du résistant dans les monuments, le cinéma, la photographie et les journaux pour contextualiser le récit d'un historien, qui commente les étapes de la censure à laquelle ce fonds photographique a été confronté. À travers un montage visuel, Alessandra Ferrini dénonce les controverses et les discordances de cet épisode historique afin de mettre en évidence les coulisses d'un discours politique relevant de la mémoire de la colonisation. L'amnésie coloniale qui caractérise toujours une frange importante de la culture italienne est ici mise en question, ainsi que le poncif « Italiens braves gens (*Italiani brava gente*) », qui renvoie à l'idée d'un impérialisme humaniste, dont Angelo Del Boca a essayé de déconstruire les fondements insensés³⁷. La création d'un discours autre, ou d'un contre-discours, est donc d'une certaine manière inévitable, voire nécessaire. Il faut néanmoins réfléchir aux modalités de construction de ce nouveau récit. À ce propos, Alessandra Ferrini a déclaré que : « *As an artist and researcher, I believe that beside actions and engagement, we need to also focus on the way we set and build a discourse, while also retaining a suspicion towards focus on aesthetics and form as a driving force of artistic practice: fascism was indeed a highly aesthetic project, much in the same way as visibility is a product of the Western imperial gaze. The feeling that I often get by working in Italy, however, is that there is little interest in how artists discuss or approach the colonial archive, or in the kind of language they use to do so: the late and sudden realisation that this issue has been removed from the debate for decades legitimises any attempt to shine a light on it. It is this attitude that prevents an appropriate level of criticality in the field of the visual arts*³⁸. »

Conscients de cette « réflexivité », et loin d'avoir élaboré un dispositif exhaustif, nous avons expérimenté une tentative qui se veut tout d'abord inclusive, et qui permet à une pluralité de points de vue de s'exprimer. La création d'une plateforme polyphonique qui réunit les voix érythréennes, algériennes, marocaines, libyennes, allemandes, italiennes et françaises est donc non seulement une nécessité méthodologique, mais une source d'inspiration pour la création d'un nouvel « espace d'expérience », auquel le spectateur est invité à participer.

1. Igiaba Scego, *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Rome, Ediesse, 2014.
2. Voir Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Rome-Bari, Laterza, 2007, p. 96.
3. Mario Lupano, *Marcello Piacentini*, Bari, Laterza, 1991, p. 70–71.
4. Stéphane Mourlane, Céline Regnard, *Empreintes italiennes. Marseille & sa région*, Lyon, éditions Lieux Dits, 2013, p. 76–77.
5. Nous faisons référence au mouvement Black Lives Matter de 2020.
6. Voir John E. Tunbridge, Gregory J. Ashworth, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Richmond, Australie, John Wiley and Sons, 1995.
7. Voir Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, Routledge, 2009.
8. *A Difficult Heritage: The Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*, colloque organisé par Carmen Belmonte, Bibliotheca Hertziana — Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte et American Academy in Rome, 11–12 mars 2019. Les actes sont en cours de publication.
9. Voir Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologne, Il Mulino, 2002.
10. Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984–1992.
11. Simone Frangi, « The Crime of Innocence. Harmless Monumentality and Neo-Colonial Continuum », dans *Short Theatre. Visionedinsieme. Inserto per Wegil*, Rome, 2019, p. 16.
12. Igiaba Scego, « Decolonize Rome », dans *Short Theatre. Visionedinsieme. Inserto per Wegil*, Rome, 2019, p. 10.
13. « Il sogno di tanti anni si è finalmente realizzato. Marsiglia, la bella fiorente collettività nostra di Marsiglia, ha la sua 'Casa d'Italia'. Bellissima. Situata tra Rue Alfieri e Rue d'Alger, colla sua facciata ove la novità delle linee si affrattella a una tradizione sobriamente classica, soprattutto nella scelta dei materiali, mattone scoperto e travertino romano, la 'Casa d'Italia' accoglie oggi in spaziosi e comodi locali il R. Consolato Generale d'Italia, il Fascio maschile, quello femminile, le OGIE, Dopolavoro e le Associazioni Ex Combattenti, Mutilati, UNUCI, Nastro Azzurro nonché la Camera di Commercio. Un secondo edificio è destinato alle Scuole Elementari e Commerciali, per il momento. I due fabbricati formano un solo complesso architettonico armonico, legati da un ampio cortile alberato, ed hanno in comune anche la chiesa, una palestra provvista di spogliatoi e docce, una sala di ritrovo per la collettività, un teatro ». [Anon.], « La Casa d'Italia di Marsiglia », *Il Legionario. Settimanale degli italiani all'estero*, novembre 1935, p. 11.
14. Stéphane Mourlane, « Les lieux de l'italianité », dans Stéphane Mourlane, Dominique Pàini (dir.), *Ciao Italia! Un siècle d'immigration et de culture italiennes en France*, Paris, éditions de la Martinière, 2017, p. 115–120.
15. Catherine Fraixe, Cristophe Poupault, « Introduction », dans Catherine Fraixe, Lucia Piccioni, Cristophe Poupault (dir.), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 11–30.
16. Nous avons consacré un autre article aux dispositifs visuels employés dans l'ancienne Casa d'Italia : « The Former Casa d'Italia (1935–1936) and Rue d'Alger Exhibition in The Context of *Manifesta 13 Marseille Les Parallèles du Sud Biennal* », Munich, Hirmer, (à paraître).
17. Voir Françoise Choay, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Le Seuil, 1996.
18. Il s'agit de la transcription du discours *Fascistizzare la nazione*, prononcé par Mussolini le 2 juin 1925, à l'occasion du IV congrès du Parti national fasciste.
19. Emilio Gentile, *op. cit.*, p. 96.
20. Alessandra Tarquini, « Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922–1943) », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 95, 2017, URL : journals.openedition.org/cdlm/9153 (accès 14.07.2020).
21. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics Under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 188–90.
22. Voir, dans cet ouvrage, la notice « Une chapelle dédiée au culte catholique et fasciste » p. 53.
23. Carmen Belmonte a étudié les ambiguïtés des premiers débats critiques consacrés à la réception de ce complexe architectural. Carmen Belmonte, « La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta », *Studi di Memofonte*, n° 24, 2020, p. 208–244.
24. Archives du Consulat Général d'Italie à Marseille, Fascicoli ricevuti dalla STBA, *Preventivo dell'Entreprise générale de peinture Le Soleil et Preventivo dell'Entreprise générale de peinture Wanner & Daumas*.
25. Hou Hanru, « Catching the Zeitgeist, xoo – ex ovo omnia », dans Jelle Bouwhuis, Nina Fischer & Maroan el Sani (dir.), *Nina Fischer & Maroan el Sani Blind Spots*, Genève, JRP-Ringier, 2008, p. 54.
26. Stéphane Mourlane, « Bikila, vainqueur du marathon olympique de Rome (1960). Mémoires italiennes et d'ailleurs », dans Niek Pas, Yves Gastaut, Pascal Deleye (dir.), *Who's who? Les champions sportifs à l'épreuve des colonisations et des migrations*, Les Perséides, Bécherel, 2019, p. 137–152.
27. Sylvain Coher, *Vaincre à Rome*, Arles, Actes Sud, p. 121.
28. Voir le site de l'association Ancrages, URL : ancrages.org (accès 16.10.2020)
29. Albert Camus, *Lété* [1959], Paris, Gallimard, 2019, p. 35–36.
30. Le projet *Ex-voto* de Mohammed Laouli est présenté sur le site *Documents d'artistes*, URL : documentsdartistes.org/artistes/laouli/repro4.html (accès 16.10.2020).
31. Voir Henri Lefebvre, *Espace et politique: le droit à la ville II*, Paris, Éditions Anthropos, 1972.
32. Voir Walter Benjamin, Asja Lācis, Alfred Sohn-Rethel, *Sur Naples* [1925], Bordeaux, Éditions de la Tempête, 2019.
33. Jürgen Habermas utilise cette notion dans le cadre de la querelle des historiens (*Historikerstreit*) née en Allemagne de l'Ouest dans les années 1980. Voir Jürgen Habermas, « L'uso pubblico della storia », dans Gianfranco Rusconi (dir.), *Germania: un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Turin, Einaudi, 1987, p. 98–110.
34. Voir Marine Schütz, « *Le Mémorial des Rapatriés d'Algérie* de César à Marseille (1971). De la commémoration de l'exode des Pieds-noirs à la création d'un lieu de mémoires multidirectionnelles », *Sculpture*, n° 7, 2021, p. 57–64.
35. Emmanuel Alcazar, *Les Lieux de mémoire de la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, Karthala, 2017, p. 25–27.
36. Fanny Gillet, « Il suffira d'ouvrir la coquille pour le récupérer: histoires développées du *Monument aux Morts d'Alger de Paul Landowski* », dans Karima Dirèche (dir.), *L'Algérie au présent. Entre résistances et changements*, Paris, Karthala, 2019, p. 564.
37. Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicence, Neri Pozza, 2005.
38. Alessandra Ferrini, « (Re)entering the archive: critical reflexions on archives and whiteness », *From the European South*, n° 6, 2020, p. 145, URL : europeansouth.postcolonialitalia.it/current (accès 20.10.2020).