

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Philippe **Hurteau**  
 Didier **Mencoboni**  
 Touhami **Ennadre**  
 Région **Alsace**



Ingres  
 Le Douanier Rousseau  
 Mémoriaux de la Shoah  
 Artistes et Holocauste

M 06192 - 16 - F: 10,00 € - RD



printemps 2006 • numéro **16** 10 €

Civilisation

# Mémoriaux de la Shoah

Par Françoise Gaillard

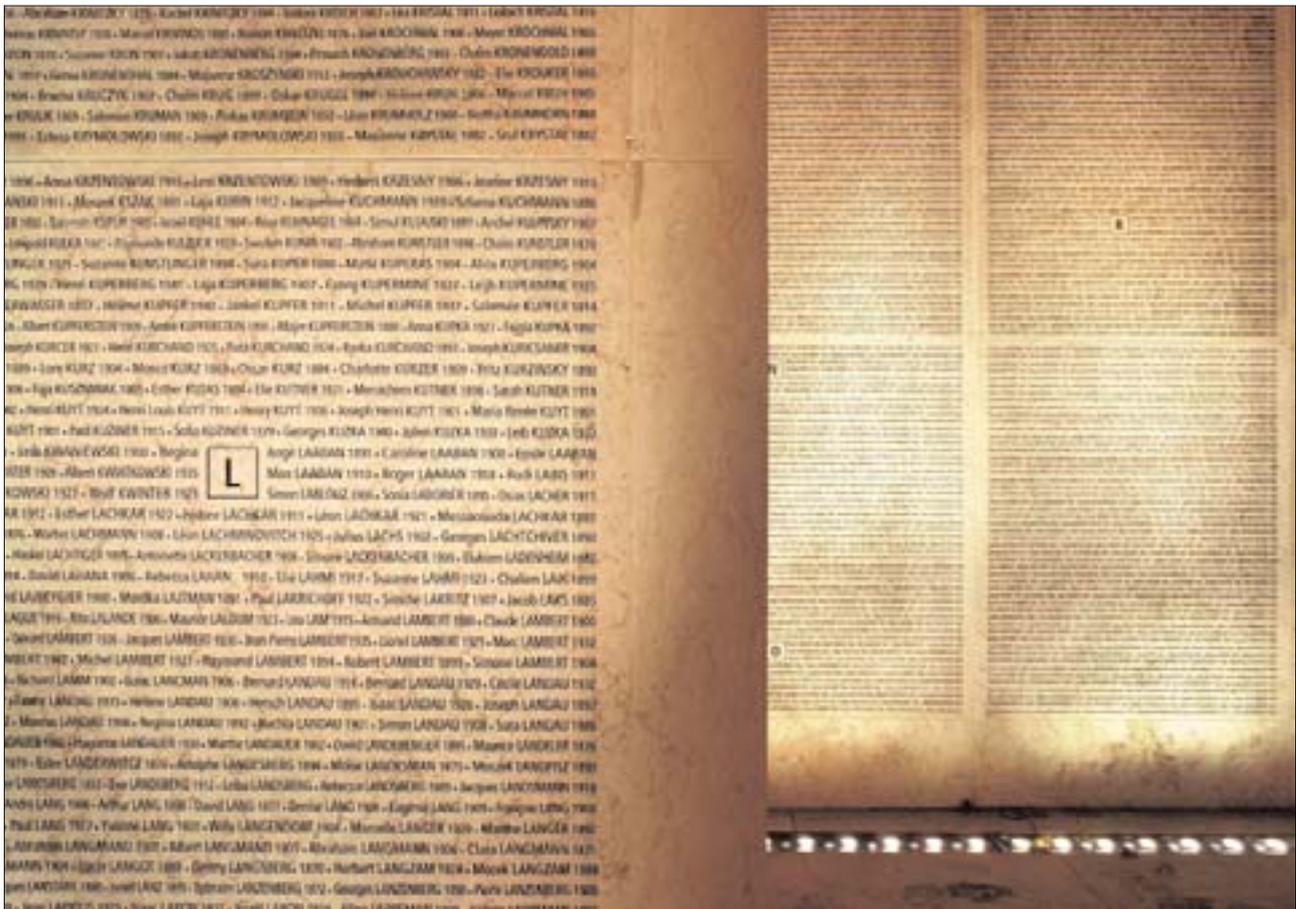
---

« On ne peut, bien sûr, juger d'un mémorial comme on le ferait de n'importe quelle œuvre d'art, sur ses qualités intrinsèquement esthétiques ; on ne peut pas davantage le juger sur son aptitude formelle à rappeler l'Holocauste, mais on doit interroger sa capacité à nous mettre dans un état de recueillement, sans lequel le souvenir n'est rien ».

## Dire l'indicible

Comme absent de vous-même, vous franchissez le sinistre portail de fer rouillé. Vos jambes se dérobtent. Vous n'osez aller plus loin, tremblant à l'idée de profaner un lieu dont la désolation et l'abandon devraient seuls dire l'indicible horreur de ce qui s'est passé là. Mais, l'herbe bien tondue, les allées soigneusement entretenues, les bâtiments scrupuleusement restaurés, vous délivrant de la terreur sacrée qui vous paralysait, vous invitent à poursuivre ce qu'on n'ose appeler la visite. On vous a remis un plan. Vous en suivez les indications. Vous entrez dans des baraquements nouvellement numérotés, hésitant encore par peur de la confrontation douloureuse avec le vide sinistre laissé par l'effacement des traces. Car le crime s'était voulu parfait. Or ce que vous découvrez ce sont des lieux pleins. Pleins d'une mémoire dont l'art s'est fait le vecteur. La plupart de ces baraquements "retraités" par des artistes, plasticiens, scénographes et autres metteurs en espace, ont été transformés en autant de mémoriaux portant chacun la marque stylistique de leur maître d'œuvre. Si le rapprochement avec le site d'un des hauts lieux de l'art ne glaçait pas d'effroi, on dirait : "en autant de pavillons nationaux". Vous en éprouvez un indéfinissable malaise. Pourquoi ne pas avoir laissé le site d'Auschwitz, comme celui de Birkenau, à la déshérence ? Pourquoi ne pas l'avoir

abandonné au lent envahissement par une maigre végétation sauvage pour rappeler que la culture s'est arrêtée là ? Pourquoi ne pas l'avoir laissé tomber peu à peu en ruine pour que le lieu n'éveille plus en nous que le souvenir de l'œuvre d'anéantissement qui s'y est perpétrée, et que ce vide, témoignant du vide creusé dans la culture européenne par le génocide des Juifs, fasse à soi seul mémorial ? La question est volontairement naïve. Le vide n'est pas un signifiant neutre offrant à chacun la liberté de le remplir de ses affects individuels. Il est en lui-même chargé de significations symboliques. Car se transformant inévitablement en signe du vide, il prend toujours une valeur emblématique. C'est la disparition ou l'invisibilité, jugées les plus aptes à dire, éthiquement, l'indicible et à rendre, esthétiquement, sensible le tragique de cette césure dans la vie et la culture allemande que fut l'extermination des Juifs, qui ont été adoptées par certains artistes pour leurs œuvres de mémoire. Qu'on songe au travail de Horst Hoheisel à Kassel, à son monument en creux (faudrait-il mieux dire en "néгатif" ?) qui se veut une réplique fidèle d'un monument juif détruit par les Nazis, et qui, au lieu d'être érigée sur son ancien emplacement, a été enfouie dans le sous-sol de la ville. Qu'on songe au travail de Jochen Gerz et à sa colonne couverte de



Le Mur des Noms du Mémorial de la Shoah.  
Paris.

signatures anonymes destinée à s'enfoncer progressivement pour ne plus laisser au sol de la ville de Harbug que la marque de son "n'être plus". Qu'on songe encore à cet autre mémorial, œuvre du même artiste : une grande place de facture classique devant le château de Saarbrücken, rebaptisée "Place du monument invisible", pour avoir été recouverte de pavés sous lesquels de chaque a été gravé un nom figurant autrefois sur l'une des pierres tombales d'un cimetière juif. Par ces propositions formelles, qui visent toutes à l'intériorisation du mémorial, les

artistes cités ont manifesté leur volonté de rendre la mémoire à son intériorité. On dira : n'est-ce pas là des options dictées par leur engagement antérieur dans l'art conceptuel ? On dira encore : le vide, la disparition, l'absence, ne sont-ils pas ici affaire de parti pris tout autant formel que théorique dans l'aventure de l'art ? Peut-être. Mais il se trouve que la mise au service de la mémoire de la Shoah d'un art qui s'emploie à déjouer les séductions faciles du voir, comme l'art conceptuel, s'avère particulièrement féconde à induire le recueillement. →

## Le vide et les noms

Le vide et les noms. Ce sont les deux termes clefs d'une dialectique du visible et de l'invisible, de l'absence et de la présence à laquelle de grands artistes sollicités pour réaliser des mémoriaux, ont travaillé à donner forme. Sur l'une des collines de Jérusalem se trouve Yad Vashem. Construit pour que jamais le monde n'oublie, ce mémorial fut, à l'origine, une œuvre de piété conçue pour être gardienne des noms. De ces noms juifs que la barbarie voulut définitivement effacer. Yad Vashem, le bien nommé, puisque *Yad* en hébreu veut dire le monument et *shem*, le nom, a pris aujourd'hui des proportions imposantes. Utilisant tout le lexique iconique du genre "mémorial", certaines de ses architectures n'évitent pas toujours la grandiloquence comme le grand hall où brûle en permanence la flamme du souvenir ou le pilier de l'héroïsme. Mais à Yad Vashem, où les noms continuent toujours à faire monument, ce qui vous empreint d'une émotion singulière, c'est que le vide y est plein. Plein de visages. De visages d'hommes, de femmes, d'enfants. N'y voyez pas la recherche d'un pur effet émotionnel. Comprenez qu'il s'agit de rendre chaque victime à son humanité par la restitution de ce à quoi se résume l'humanité de l'homme : *le nom et le visage*. Dans cette coupole d'images, on pense à l'œuvre de Christian Boltanski, sauf que la mosaïque de photographies de Yad Vashem insiste moins sur la douleur et le deuil que sur notre devoir d'humanité. Les Nazis savaient ce qu'ils faisaient en privant de nom ceux qu'ils voulaient soustraire à la condition d'Homme. Aussi ni les noms ni les visages ne sont-ils ici encryptés mais au contraire exposés à la lumière, exhaussés au jour. C'est le sens profond de ce geste de nomination que le concepteur du mémorial de Paris a compris lorsqu'il a choisi d'inscrire à même les murs massifs en pierre de Jérusalem, les 80 000 noms des martyrs qui, s'égrenant en une interminable litanie, parviennent à donner nom à l'innommable et, paradoxalement, figure à l'infigurable. Daniel Libeskind, lui aussi, a pensé son musée mémorial de Berlin comme une figure architecturale de l'infigurable. Il a joué de la discontinuité des parcours, de la brisure des lignes, des redans, de la coupure des ouvertures en diagonale, des escaliers qui ne mènent nulle part. Mais surtout il a ménagé dans l'espace intérieur des vides peu éclairés pour que l'on entende, jusqu'à l'assourdissement, résonner le vide créé par l'Holocauste. Six espaces vides pour que la perte nous soit matériellement sensible. Par ses vides intérieurs et son plan en étoile de David



*Crypte des noms, Mémorial Yad Vashem.*  
Jérusalem.

brisée, le musée mémorial parle du drame sans le figurer ni l'allégoriser, lui conférant ainsi une force émotionnelle plus grande que celle dégagée par la partie proprement "mémoriale" du musée trop immédiatement symbolique : quarante-huit colonnes contenant de la terre de Berlin pour évoquer l'année de la création de l'État d'Israël, avec au centre une quarante-neuvième colonne remplie de la terre de Jérusalem. Toujours le vide, à Vienne, pour le mémorial de Rachel Whiteread. Un vide, plus vide que tout vide, pour être plein de livres blancs définitivement muets, rangés sur les étagères d'une bibliothèque cubique dont les rayonnages, par un jeu d'inversion du dedans et du dehors, sont devenus les murs d'enceinte. Des livres qui, par leur silence de pierre, hurlent la destruction du Livre que voulut être aussi l'Holocauste. Le vide encore entre les stèles de Joost Van Stantent, dressées à Ravensbrück. Le vide qui échappe au soupçon de "style d'époque" par l'universalité de son signifié. Le vide comme faille, comme coupure, comme hiatus dans une histoire qui est celle de l'humanité.

## Donner forme à la mémoire

À Auschwitz, on s'interroge. Le travail des artistes, qu'ils soient Polonais, Français, Italiens... n'est pas en cause. Ayant senti qu'aucune évocation ou représentation plasticienne, ne pouvait, émotionnellement parlant, être à la hauteur du lieu et ne saurait engendrer la même horreur, ils ont su éviter le pathos et les effets de surlignage de l'atrocité. Ils ont œuvré à la sobriété, à la retenue, à la modestie de leur intervention. Tout comme l'ont fait un peu partout dans le monde les concepteurs de mémoriaux, eux aussi conscients de l'indécence qu'il y aurait à rivaliser par la pierre, le verre, l'acier ou l'image, avec l'événement.

À Auschwitz aucune emphase. Et pourtant on se prend à craindre que l'intervention des plasticiens, si discrète soit-elle, n'exerce une séduction esthétique et qu'il ne s'opère une sorte de transfert d'émotion. Cette crainte n'est pas nouvelle.

La question de la forme "juste" s'est posée dès le premier projet d'érection d'un mémorial à Auschwitz. Mis à part le risque de profanation du lieu par un mémorial qui s'arrogerait l'indécent privilège de concentrer sur lui tout l'affect mémoriel, les artistes pressentis ont été confrontés à une première difficulté. Comment donner corps à la mémoire dans une →



*Crypte des noms, Mémorial Yad Vashem.  
Jérusalem.*



Daniel Libeskind.  
*Musée Juif de Berlin.*

œuvre d'art sans transformer, en le déplaçant sur l'œuvre, l'affect mémoriel en émotion esthétique ? La fonction d'un mémorial est de donner forme à la mémoire, mais quelle forme donner à la mémoire de l'horreur sans tomber dans le piège de la monumentalisation de cette horreur même ? Et surtout quelle forme donner à cet objet de captation du souvenir, sans imposer à la mémoire la signification d'un événement qui, précisément, a mis en déroute toute prétention de la raison au sens ? Tout mémorial de la Shoah place l'art face à un défi unique, et expose l'artiste au double danger de réification de la mémoire et de mythification de l'événement. Tout concepteur de mémorial se trouve confronté à l'impossibilité de représenter l'Holocauste, que ce soit mimétiquement, métaphoriquement ou symboliquement, sachant que si la représentation est mimétique, elle circonscrit la barbarie à ce qui est montré et qui n'est jamais "la barbarie d'Auschwitz" ; si elle est métaphorique, elle banalise l'horreur en la référant à une mémoire culturelle de la violence ; si elle est symbolique, elle englobe le génocide juif dans un universel de l'horreur. Quel choix reste-t-il à l'artiste ? Celui de pratiquer un art ou une architecture de la trace et non du témoignage, encore moins de l'illustration. C'est ce qu'a voulu Daniel Libeskind dans ce mémorial qu'est le Musée juif de Berlin, qui cherche juste à donner corps au vide laissé

dans Berlin, et à aider ainsi Berlin à s'appropriier son vide. Œuvrer dans l'asymbolie sans pour autant vider la forme de tout rapport au sacré, c'est ce qui a été réussi à Yad Vashem avec ce mémorial aux martyrs de l'Holocauste, constitué d'un empilement titanesque de blocs de pierre. C'est ce qui a été également réussi dans le mémorial de Paris dont la massivité moins écrasante, est presque encore plus oppressante.

Les exemples d'architectures non métaphoriques, non analogiques, non symboliques, ne manquent pas. Prenons par exemple le mémorial de Berlin réalisé par Peter Eisenman, au départ avec la collaboration contestée de Richard Serra. C'est un vaste terrain délimité par des immeubles en béton de pur style RDA, sur lequel se dressent des pierres grises d'inégale hauteur, alignées pour former des allées qui se coupent orthogonalement. On peut s'y promener, s'y arrêter, y méditer. Dérouté par l'absence de sens évident, on peut y projeter des significations. Y voir des pierres levées, des mégalithes, des stèles, autant de manifestations rituelles de la sacralité d'un lieu. On est libre aussi d'y voir des tombes stylisées pour des morts sans sépulture. Mais l'œuvre, elle, ne cherche pas à faire signe. Elle ne représente rien. Elle cherche juste à nous communiquer des sensations. Elle cherche, par la gravité des matériaux, à nous faire ressentir, dans tous les points de notre corps, le poids de l'angoisse qui entraine dans cet univers conçu pour le broyer. Elle cherche à nous faire éprouver physiquement le malaise d'un ordre sur le point de basculer dans l'inhumain.

La même question continue pourtant à se poser. Cette expérience de déstabilisation, poussée jusqu'à l'extrême dérangement, ne risque-t-elle pas, en raison de l'analogie formelle de l'œuvre qui la provoque avec certaines grandes réalisations du Land Art, d'être parasitée par l'expérience proprement esthétique ? Peter Eisenman a évité le piège de la symbolisation qui guette tout mémorial de la Shoah, mais n'est-ce pas pour tomber dans un autre, déjà évoqué, celui du déplacement des affects vers l'intérêt purement artistique pour sa construction labyrinthique, au demeurant fort belle ? La remarque vaut pour le mémorial de Treblinka, que l'on doit à Adam Haupt et Franciszek Duszenko, et dont l'évidente inscription dans cette même histoire du Land Art, mobilise inévitablement l'attention sur la réalité matérielle de l'œuvre. Il s'agit d'un cercle de 17 000 blocs de granit, disposés en cercle autour d'un obélisque, qui, en dépit de son antériorité, ne peut manquer d'évoquer pour nous, aujourd'hui, la *Spiral Jetty* de Robert Smithson ou la démarche de Richard Long. →



Peter Eisenman.  
*Holocaust Memorial.*  
Berlin.



Adam Haupt et Franciszek Duszenko.  
*Mémorial de Treblinka.*

La forte présence de ce geste, ainsi que sa valeur au regard d'une histoire de l'art, ne sont-elles pas préjudiciables à ce que l'on attend d'un mémorial : qu'il s'efface derrière ce dont il entretient la mémoire ? Non, bien au contraire. Le chaos ordonné de ces pierres mal dégrossies, relevant autant du religieux que de l'art, légitime l'œuvre dans sa fonction de médiatrice du sacré. Sans compter que le Land Art est l'un des mouvements de l'art qui vise à inscrire de l'humain dans l'an-humanité des sites où l'artiste intervient. Il œuvre donc à rebours de la barbarie nazie qui, elle, déshumanisait l'humain, et, de ce fait, contribue en soi à sa dénonciation. On ne s'étonnera donc pas que ce soit ces mêmes pierres plantées dans le sol qui dessinent, dans la désolation de Buchenwald, un emplacement pour la piété.



Adam Haupt et Franciszek Duszenko.  
*Mémorial de Treblinka.*

## L'art au défi

La question pourtant insiste. Éviter la symbolisation n'expose-t-il pas l'artiste concepteur de mémorial à ne proposer que des œuvres autoréférentielles, témoignant d'une manière, et faisant plus date dans l'histoire de l'art que mémoire dans celle des hommes ? On connaît le reproche formulé par l'historienne d'art Rosalind Krauss, à l'encontre des monuments de l'époque moderne, accusés par elle de ne se référer qu'à eux-mêmes. Autrement dit, incapables de communiquer un autre événement que celui de leur "être œuvre". C'est oublier que les grands artistes, fussent-ils contemporains, imposent moins un style ou une signature, qu'une démarche de détrivialisat[i]on des expériences et des affects, ce que précisément requiert tout mémorial. Quand Richard Serra, invité à réaliser à Washington un monument à la mémoire de l'Holocauste, semble ne faire que du Serra, il réalise en fait une œuvre qui transcende les émois ordinaires du souvenir. Quand Sol Le Witt installe sa forme noire, dépourvue de toute inscription, devant l'Hôtel de Ville de Hambourg, il élève l'émotion jusqu'au sublime, et nous hausse jusqu'au tragique. Auschwitz est une défaite de la culture, partant une défaite de l'art. N'est-ce pas ce que voulait dire Adorno lorsqu'il reprit, en la faisant sienne, la phrase du poète Paul Celan sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz ? Et pourtant, c'est à des artistes qu'a été confiée l'impossible tâche de "traiter" les baraquements du camp d'extermination d'Auschwitz Birkenau, tout comme il leur est revenu celle d'entretenir par des mémoriaux, parfois érigés en des lieux éloignés de l'événement, la mémoire de l'infigurable et de l'indicible. Les artistes ont-ils su relever ce défi auquel est suspendue, pour l'humanité, la possibilité de continuer son œuvre de culture ?

Les œuvres mentionnées, et bien d'autres d'une grandeur tout aussi poignante – le terme de "beauté" a failli m'échapper – le prouvent à l'évidence. Transcendant une histoire des formes et des styles dans laquelle ils sont inévitablement pris, ces mémoriaux savent transmettre à ceux qui viennent s'y recueillir, l'exigence de sacralité que leurs concepteurs ont d'abord placée dans l'art.

On ne peut, bien sûr, juger d'un mémorial comme on le ferait de n'importe quelle œuvre d'art, sur ses qualités intrinsèquement esthétiques ; on ne peut pas davantage le juger sur son aptitude formelle à rappeler l'Holocauste, mais on doit interroger sa capacité à nous mettre dans un état de recueillement, sans lequel le souvenir n'est rien. Les artistes, eux, l'ont toujours su. ■



*Le Mur des Noms du Mémorial de la Shoah.*  
Paris.