

(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 €

Esthétique

Les artistes et l'Holocauste

Par Alexandra Fau

Le Mémorial résulte d'une manière de penser et de pleurer la destruction de la judéité européenne dans les années 1930-40. Les archives et les photographies conservées sont autant de preuves des souffrances subies par un peuple. Elles invoquent également le miracle de la survie : la mémoire n'est plus considérée comme une fin en soi mais comme un renouveau, un espoir. C'est dans cette brèche que s'est engouffrée la création contemporaine pour produire aujourd'hui encore une œuvre pertinente sur l'Holocauste.

Une œuvre au noir

L'art de la mémoire condense une réflexion sur le statut et le processus de l'image, le visible et l'invisible, le document et sa valeur de preuve. Il porte en lui sa propre contradiction avec l'impossible représentation. Malgré le flot d'archives, de documents visuels qui permettent d'écrire l'histoire de la Shoah, cet art exprime la difficulté à convoquer une image. Face à ce constat, les artistes s'inspirent des failles de notre mémoire collective. Celle-ci s'offre à nous brouillée, endommagée ou fragmentaire à l'image des photographies en noir et blanc de visages d'enfants morts extraites de journaux et inventoriées par Christian Boltanski. Reste alors à réactiver les souvenirs à partir de l'empreinte de ces photographies iconiques, afin de reconstituer une "mémoire suggestive".

Ces portraits vides comme autant de corps absents, offrent au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. La profondeur du noir nous absorbe tout entier, nous plonge au plus profond de l'horreur, de cette noirceur de l'histoire qu'aucun mot n'est assez fort pour exprimer. Par conséquent, l'art de la mémoire se situe au-delà du visible, dans les profondeurs des ténèbres, celles-là même convoquées par Boltanski dans son *Théâtre d'ombres* (1984). Ces ombres, métaphores de la barbarie humaine ou

images de revenants, ne sont-elles pas les incarnations de la Connaissance et de la Vérité dont le mythe de la Caverne de Platon se fait l'écho ? Ou bien doit-on y voir une référence aux origines de la peinture incarnées par la fille de Butades de Sicyone qui peignit la silhouette de son amant à partir de son ombre projetée avant qu'il ne parte à la guerre ?

Certes l'élaboration d'une "œuvre au noir" renoue avec le rapport invisible que l'art entretient avec la peinture ancienne. L'œuvre redeviendrait alors le support contingent d'une démarche initiatique et spirituelle d'un cérémonial.

De la disparition

D'ailleurs, la *Réserve du musée des enfants* (1989) de Boltanski ne s'apparente-t-elle pas à un étrange "trésor", sorte de reliquaire-monstrance exposé dans les sous-sols du musée d'Art moderne de Paris ? Là, des centaines de vêtements d'enfants sont entassés sur des étagères. Que révèlent-ils si ce n'est la trace d'une disparition ? L'exhibition de "ce qui reste" (sens étymologique de "relique") coïncide en effet avec une éclipse progressive de l'image et →



Christian Boltanski.

Autel Chases High School.

1987, photographies en noir et blanc, boîtes en étain et lampes métalliques, 205 x 220 x 23 cm. Musée de Jérusalem.



Zofia Lipecka. *Après Jedwabne*.
2003, installation vidéo, son et miroirs.

de la figuration. Les vies humaines s'effacent sous nos yeux. Boltanski les réduit à d'infimes résidus d'effets personnels qu'il érige en monuments collectifs. Tout comme pour *Les habits de François C.* (1972), l'artiste opère ici une double mise à distance : formelle et émotionnelle. La violence des néons et l'asepsie des réserves muséales tempèrent en effet le pathos véhiculé par les habits de ces victimes innocentes. Cependant, pour réaliser une telle œuvre, l'artiste a dû reproduire les mêmes gestes que les Nazis privant de leurs effets personnels les Juifs à leur arrivée aux camps. Natacha Nisic exprime à propos de son *Mémorial aux enfants* – réalisé pour le Mémorial de la Shoah à Paris (2003) – ce dilemme qui consiste à suivre la même logique de classement déshumanisé des Nazis pour faire œuvre de mémoire.

De cette plongée au cœur des archives, l'artiste ne ressort pas indemne. Pour sa part, Michal Rovner se retranche derrière la technique du montage vidéo. Elle se plait en effet à mixer et à retravailler, quitte à détruire les images pour les restructurer et leur redonner forme. Pour le Musée de Yad Vashem à Jérusalem, Michal Rovner recompose la vie quotidienne de la com-

munauté juive avant l'Holocauste à partir d'un montage de sept vidéos différentes pour dépeindre une seule et même scène. Ce brouillage de données traduit ici l'imbrication du peuple juif dans une communauté plus large, celle des pays où ils ont vécu.

Entre ailleurs et réalité, *Time left* (2002) est également une habile combinaison de huit films pris en Israël, en Roumanie et en Russie, sans qu'il soit possible de discerner chacune des prises de vue. Sur quatre murs se déroule une frise discontinue de personnages se tenant la main. L'identité de chaque corps semble se fondre dans la foule de la chaîne humaine. Les silhouettes sont réduites à de minuscules et énigmatiques pictogrammes. Pareils aux portraits noirs de Christian Boltanski, ces ombres trahissent le caractère fragile et dérisoire de la vie humaine. Si *Time left* se réfère au sacré – avec notamment l'évocation de la Tour de Babel symbolisée par l'union des hommes –, cette œuvre en appelle à des images plus prosaïques (travail à la chaîne). Certains peuvent également y voir de cruelles réminiscences du passé avec les marches forcées des captifs ou les déplacements en rangs serrés des Juifs dans les camps de travail. Une semblable ambivalence,

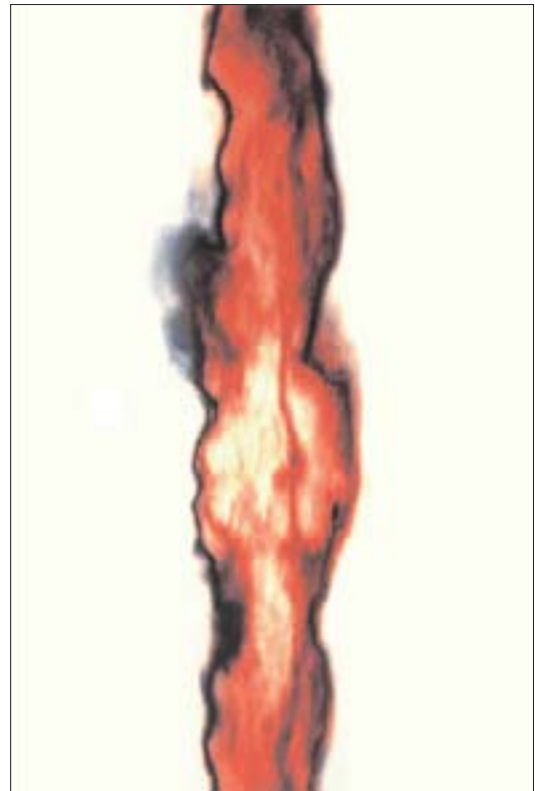
entre fascination et horreur, émane de *Fields of fire* (2005) dont la qualité graphique ne saurait occulter les foyers crématoires de la seconde guerre mondiale.

Le refoulé

Face à l'effroi et à l'horreur suscités par les images et les témoignages sur la Shoah, le silence s'impose. Et pourtant la parution de l'ouvrage de Jan T. Gross (1) fait resurgir de nombreux débats et commentaires en Pologne. Dans ce livre, l'auteur impute le terrible pogrome du 10 juillet 1941 non pas aux Nazis mais à la moitié chrétienne de Jedwabne qui aurait dénoncé la moitié juive de la ville. Face à cette révélation inattendue sur le passé de tout un peuple, l'artiste d'origine polonaise Zofia Lipecka souhaite faire œuvre de recueillement. Son installation *Après Jedwabne* (2003) propose l'écoute du récit d'un des rescapés. L'attention du public est stimulée ici par l'émotion des visages de 75 personnes d'origines diverses filmées en 2001 alors qu'elles écoutent le témoignage. Par sa scénographie (mise en abîme du spectateur avec un jeu de miroirs), l'installation confronte à la fois le visiteur à la douleur des autres et à lui-même. L'artiste crée ainsi un miroir symbolique qui dénonce la barbarie quelle qu'elle soit, bien au-delà d'une simple histoire entre Polonais et Juifs. L'œuvre en appelle à la mémoire collective qui, selon Susan Sontag (2) « appartient à la même famille fallacieuse que celle de la culpabilité collective ».

C'est cette culpabilité latente qui enjoint Jochen Gerz à dissimuler le *Monument contre le racisme* de Sarrebruck (1990) : « Face à ce passé, un certain nombre de gens de mon âge (et même ceux qui sont nés plus tard) ont toujours eu le sentiment de ne pas avoir su bien se comporter. C'est une forme de refoulement sublime. De là m'est venu l'idée de refouler l'œuvre. (...) Je ne pense pas que quelqu'un puisse "vivre" ce passé sans le refouler plus ou moins. Au passé refoulé correspond le monument refoulé. »

Ainsi l'intervention de Sarrebruck réalisée de nuit, en marge des institutions et en totale illégalité, cultive-t-elle l'art du secret et de la dissimulation. L'artiste entreprend dès 1990, avec l'aide de ses étudiants, de desceller un à un les pavés de la place située devant le château, ancien quartier général de la Gestapo, pour les graver d'un nom de cimetière juif. Une fois gravés, les pavés sont retournés face contre terre dans le sol. Chacun de ces 2160 pavés inscrits constituent le *Monument contre le racisme*. Ce monument imperceptible en surface ne s'oppose à rien, ne détruit rien, ne provoque rien de visible, du moins.



Michal Rovner. *Fields of fire*.
2005, vidéo conçue avec la collaboration
de Heiner Goebbels pour la partie sonore.
Co-réalisation Musée du Jeu
de Paume, Festival d'Automne à Paris.

Au-delà du visible

De même, le Mémorial de l'Holocauste sur la Jugendplatz de Vienne (2000) pensé par Rachel Whiteread échappe au regard. L'artiste opte pour une forme monolithique blanche inaccessible. Par la technique du moulage, elle retourne physiquement l'espace, ce qui confère une autre tonalité, une autre valeur au sujet. Ainsi une table de morgue devient une fois moulée une sculpture tout à fait banale. À son tour, le Mémorial de l'Holocauste à Vienne prend la forme d'un mastaba moderne aux lignes épurées et à la rigueur minimaliste. Cependant tout y évoque la présence de l'homme à l'image du Mémorial de la Seconde Guerre mondiale en Roumanie réalisé par Brancusi (*The table of silence*, 1938). Ses moulages constituent en effet des œuvres en creux, réceptacles de la mémoire passée →



Jochen Gerz.
Monument contre le racisme.
 Sarrebruck, 1990-1993.



du lieu. Semblables à des masques mortuaires, ils gardent les traits figés de l'être aimé. Le monument restitue le moulage des murs de la bibliothèque dont les ouvrages s'offrent au regard des passants sans qu'ils aient la possibilité d'accéder à l'information. Cette exclusion désoriente et frustre le visiteur qui se trouve paradoxalement au dehors de la vue d'un intérieur. De la même manière, le public ne peut pénétrer la Chambre d'une maison du nord de Londres (*Ghost*, 1989) moulée en négatif par Rachel Whiteread. L'œuvre lui échappe totalement. D'après l'artiste, l'important n'est pas de voir ou de ne pas voir le fantôme qui s'y cache mais bien de transformer la relation entre ce que nous avons coutume de voir habituellement et ce que nous ne voyons pas. Dès lors, le vide, l'immatériel, l'invisible se matérialise entre ses mains en une forme solide, palpable et visible.

Le refus du drame

Les œuvres réalisées à l'occasion du voyage de Natacha Nisic à Auschwitz reposent, elles aussi, sur

une perception visuelle totalement subjective ; la présence inattendue et peut-être même irréaliste d'un petit crapaud sur le bord d'une mare. Pour justifier son approche, l'artiste exprime « comment l'invisible est rendu visible lorsque la trace photographique dépasse l'impression rétinienne. L'image se situe dans cet interstice entre ce que l'on a cru voir, et ce que l'on croit voir, dans un champ compris entre l'interprétation symbolique et le document ». Le film sur la Porte de Birkenau commandé par le Mémorial de la Shoah à Paris (2004) s'inscrit dans cet interstice. Natacha Nisic s'autorise à filmer la quiétude du lieu éprouvée *in situ* dans une démarche contemplative. Le long travelling avant et la beauté graphique des rails de la plate-forme de tri au centre du camp renouvellent la vision de la porte de Birkenau. De même, les photographies exposées au musée Zadkine (*L'effroi*, 2005) trahissent ce sentiment de plénitude et d'harmonie avec la nature. La lumière qui miroite sur les mares, les troncs de bouleaux argentés du bois tout proche, les bruissements d'une nature préservée captés par l'artiste dans différents endroits du camp



Jochen Gerz.
Monument contre le racisme.
 Sarrebruck, 1990-1993.

(les "silences") concourent à cette vision extatique du paysage. Pour autant, comment oublier que les réservoirs et les plans d'eau du camp de concentration recueillaient les cendres de ceux qui y furent brûlés ? Un sentiment de culpabilité naît alors de ce contraste saisissant entre la vision romantique du paysage et la charge émotionnelle du lieu.

Pour le *Monument contre le fascisme* à Hambourg (1986), Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz s'octroient à leur tour une certaine forme de transgression en prenant le contre-pied du monument classique. S'ils érigent une colonne à la manière des mémoriaux classiques, celle-ci est vouée à une disparition inéluctable. Les passants sont en effet invités à venir y inscrire leurs noms ou leurs signatures. En ce sens, le monument reste fidèle à la philosophie juive. Il est en effet d'usage de déposer sur les tombes un petit caillou ou une brindille pour signifier son passage. Et comme si cette obole ne suffisait pas, les Juifs écrivent de courts messages sur de petits papiers soigneusement pliés et glissés sous les pierres ou dans un interstice quelconque. Ainsi, ils parlent à leurs morts. Ainsi, la vie

parle à la mort. De la même manière, le monument en appelle à autre chose qu'à lui-même ; il porte en lui l'espoir. Plus qu'un monument, l'œuvre de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, par son immanence, s'inscrit dans la vie et le cœur de chacun.

La création contemporaine sur l'Holocauste exprime la possibilité de repenser l'art de la mémoire aujourd'hui. Elle revendique un langage, une sensibilité nouvelle qui s'ajouterait à la voix de l'historien. Toute en retenue, cette approche artistique cultive l'art du secret, du retranchement, de l'inachèvement et de l'invisible. Elle rompt par conséquent avec la notion classique d'œuvre d'art régie par le triomphe de la visibilité et l'éclat de sa manifestation physique. Son ambition n'est pas tant de forcer le regard que de susciter une "mémoire suggestive" nourrie de traces et de sourdes réminiscences du passé. ■

1 – *Les voisins*, Jan T. Gross, Éd. Fayard, 2002

2 – *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag, Éd. Christian Bourgois, 2003.



Rachel Whiteread.
Holocaust Memorial.
 2000, 380 x 70 x 100 cm. Jugendplatz de Vienne.

Zofia Lipecka

Née en 1957 en Pologne. Vit à Paris.

- 2004 *Fin des temps. L'histoire n'est plus*, Hôtel des Arts, Toulon.
- 2003 *Après Jedwabne*, Sélest'art, Sélestat.
- 2002 *Vertiges*, Maison des Arts de Malakoff.

Natacha Nisic

Née en 1967 à La Tronche, France. Vit et travaille à Paris.

- 2006 *Les petits mariages improbables...*, Belgrade.
- 2005 *Effroi*, Musée Zadkine, Paris.
- 2004 *Hand-Made*, Galerie Xippas, Paris.
- 2003 *Haus/raus-aus*, Le Plateau – Frac Île-de-France, Paris.

Jochen Gerz

Né à Berlin en 1940. Vit et travaille à Malakoff.

- 2004-2005 *A map to care*, Dublin.
- 1996 *Le monument vivant de Biron*, Biron.
- 1990-1993 *Monument contre le racisme*, Sarrebruck.
- 1986 *Monument contre le fascisme* (Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz), Hambourg.

Michal Rovner

Née en 1957 en Israël. Vit et travaille à New York depuis 1988.

- 2006 *Fields of fire*, Pace Wildenstein Gallery, New York.
- 2005 *Fields*, musée du jeu de Paume, Paris.
- 2002 *The space between*, Whitney Museum, New York.

Christian Boltanski

Né en 1944 à Paris. Vit et travaille à Malakoff.

- 2005 Galerie Marian Goodman, Paris.
- 2003 Galerie Yvon Lambert, Paris.
- 2002 *Faire-Part*, Palazzo delle Papesse, Sienne.
- 2001 *Facets of Memory*, The Jewish Museum San Francisco, San Francisco.
- La vie impossible*, Kunstmuseum Dessau, Dessau, Germany St. Peter Church, Cologne.

Rachel Whiteread

Née à Londres en 1963. Vit et travaille à Londres.

- 2006 Tate Modern, Londres.
- 2005 Musée de Guggenheim, Bilbao. Biennale de Venise.



Christian Boltanski.

Semaine Sainte.

1994, installation, vêtements de récupération, dimension variable. Église Saint-Eustache, Paris.