

L'art contemporain

face à la réalité de la Shoah¹

Ecrire sur tout ce qui touche à la Shoah relève à la fois et de la douleur² et de l'impossible. De la douleur parce qu'on est ici au radical opposé de ce que Barthes nous dit lorsqu'il parle du « plaisir du texte »³. Comment en effet tirer la moindre jouissance - là où précisément Lacan « ouït du sens » - dans et par l'écriture lorsque ce sens s'est dérobé sous les pas de l'humanité d'une manière aussi tragique qu'absurde, aussi inhumaine qu'intolérable : blessure au cœur même de l'humain, béance irréversible, plaie incicatrisable dans l'être du monde. Comment se dire qu'un jour cela a pu avoir lieu ? Comment en parler ? Comment cela pourrait-il être un jour chose passée, chose du passé ? Comme si pouvait advenir le jour où il serait possible d'en parler autrement ou tout simplement d'aborder un autre sujet, sous prétexte que *la vie continue* ! C'est ce qu'a bien compris Alain Resnais lorsque, interviewé à propos de la diffusion télévisée sur *Libre Court* de son film *Nuit et brouillard*, il dit à son interlocuteur : « Enfin, vous sentez que je suis assailli par des milliers de petits scrupules qui rentrent dans ma tête là en ce moment parce que c'est ... Voyez, je ne sais pas moi-même comment en parler. C'est ça le ... Simplement, bon, c'est arrivé, bon, et ... ». Impossible donc d'évoquer ici ce que Freud appelle, à propos de la création littéraire, un *plaisir préliminaire* ou une *prime de séduction*⁴ sans tomber dans l'indécence et dans l'obscène.

Cet absolu de l'horreur implique donc non seulement l'impossibilité d'une écriture autre que dans une infinie douleur, mais aussi l'impossibilité de trouver les mots pour en parler, de l'inscrire dans un langage toujours en excès ou en absence de sens. C'est ce qu'Adorno a compris dès 1949 lorsqu'il écrit dans « Critique de la culture et société » :

¹ Ce texte a été écrit d'après la conférence faite au Cercle Philosophique et Culturel de Valence « L'Humanité de la Drôme » le 5 novembre 1997, et qui était intitulée : « Histoire et Mémoire ».

² - Marguerite Duras : *La douleur*, P.O.L. éditeur, 1985.

- Maurice Blanchot : « *Apprends à penser avec douleur* » : *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 219.

³ Roland Barthes : *Le plaisir du texte*, col. *Tel Quel*, 1973.

⁴ Sigmund Freud : « Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio essais, 1988, p.46.

« Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification par ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance, ce qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue (...) »⁵. C'est ce à quoi toute l'oeuvre de Blanchot fait écho dans son cri : « le nom inconnu, hors nomination : (...) Comment le garder, fût-ce dans la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne ? Dans l'intensité mortelle, le silence du cri innombrable. »⁶

Dès lors le philosophique, le poétique et le critique sont passés hors champ. Hors champ du discours parce que justement dans le champ ne se montre plus qu'une béance, un trou, un vide de parole. Impossibilité de dire, mais aussi - son équivalent formel - impossibilité de montrer, non seulement parce que le référent se dérobe mais aussi par l'impertinence de se l'appropriier en termes d'esthétique puisque là le beau et le sublime n'ont pas leur place, quand bien même s'agirait-il d'un *sublime de terreur*⁷, celui qui fait plonger son regard dans « l'abîme sans fond des ténèbres sans secours et sans espoir de retour »⁸. Comment pourrait-on en effet envisager qu'Auschwitz puisse être à l'origine d'une telle expérience, qu'on en pourrait tirer une certaine positivité, fût-elle celle du négatif ?

Le témoin lui-même se trouve également face à d'incroyables difficultés. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz* Giorgio Agamben a travaillé sur la structure et la signification du témoignage, travail qui prend en compte « le paradoxe de Primo Lévi, selon lequel tout témoignage contient nécessairement une lacune, le témoin intégral étant celui qui ne peut témoigner ». Il s'agit de ceux qui « ont touché le fond », des déportés dont la mort « avait commencé avant la mort corporelle » - bref, de tous ceux que, dans le jargon d'Auschwitz, on appelait les « musulmans » ».

« A l'évidence », nous dit Giorgio Agamben dans ce livre, « il ne s'agit pas de la difficulté ressentie lorsqu'on cherche à communiquer aux autres ses expériences les plus intimes »⁹, bien que la question abordée par Dilthey et la phénoménologie de l'*Erlebnis* (de l'expérience vécue) soit déjà un problème en soi. En effet, celle-ci pose la problématique de l'appropriation du monde par le sujet, ce qui implique bien évidemment des enjeux critiques relatifs à l'altérité spécifique à chacun de ces trois modes : vivre un événement, le voir, en rendre compte. Ce dont il s'agit en fait pour Agamben, c'est que « le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre, la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai ; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels »¹⁰. Et pourtant il faut témoigner, car, même si, comme le dit Elie Wiesel à George

⁵ Theodor W. Adorno : « Critique de la culture et société » (écrit en 1949, publié en 1951) in *Prismes*, Payot, 1986, p.23. Traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz.

⁶ *L'écriture du désastre*, p.80.

⁷ Emmanuel Kant : *Sur le sentiment du beau et du sublime*, section I in : *Oeuvres philosophiques*, tome I, Bibliothèque de La Pléiade, NRF Gallimard, 1980, p. 453. Traduit par Bernard Lortholary.

⁸ Ibid., p. 454 : le rêve de Carazan (*Brem. Magazin*, vol. IV, p. 539), cité par Kant dans son opuscule *Sur le sentiment du beau et du sublime*.

⁹ Giorgio Agamben : *Ce qui reste d'Auschwitz*, L'archive et le témoin, *Homo Sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Bibliothèque Rivages, 1998 et 1999, Editions Payot et Rivages, pp. 10/11.

¹⁰ Ibid., p. 11.

Semprun « parler est impossible, se taire est interdit »¹¹ parce qu'il y a *devoir de mémoire*¹² et que le travail de deuil est tout aussi impensable car l'on ne peut surmonter l'événement, tourner la page, laisser la place au refoulé. C'est aussi la leçon que l'on peut tirer de Freud¹³ et de Lacan, notamment de ce dernier pour qui la position mélancolique du sujet est repérée comme celle de la *douleur à l'état pur*, de la douleur d'exister, l'expérience même du *désêtre* face à laquelle en principe il n'y a plus de parole possible, plus d'adresse à l'Autre, marque de la faillite même du discours et qui va pourtant engendrer, par l'énergie du désespoir, des oeuvres en négatif qui seront comme les soleils noirs de l'impossible oublié.

1. LITTÉRATURE ET SHOAH

Maurice Blanchot écrit dans une postface (*Après-coup*) non seulement « qu'il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz », mais aussi « qu'à quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz ». David Rousset, militant trotskiste, survivant de Buchenwald où il fut déporté en 1943, prix Renaudot en 1946 avec un livre, *L'Univers concentrationnaire*, placé sous l'invocation d'Ubu et de Jarry, le confirme en 1947 : « (...) la fabulation n'a pas de part à ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eût été puéril d'inventer alors que la réalité passait tant l'imaginaire » (préface de *Les Jours de notre mort*).

Qu'il ne puisse y avoir de récit-fiction sur Auschwitz, Georges Perec nous le montre de par son oeuvre même. Né en 1936, membre de l'Oulipo - cet ouvroir de littérature potentielle créé en 1960 par Raymond Queneau et dont l'objectif consiste en l'exploration des contraintes langagières en littérature afin d'ouvrir celle-ci au champ des possibles le plus vaste et d'élargir au maximum la créativité en ce domaine -, Perec publie en 1968 *La Disparition*, roman d'aventures de 320 pages écrit sans la lettre E, la lettre la plus fréquente de la langue française.

Comment peut-on ne pas mettre en liaison cette *disparition* du E, cette éradication aussi radicale que pseudo scientifique, aussi arbitraire qu'absolue, avec le génocide des Juifs ? D'autant plus que Perec, Juif polonais né en France et dont le père fut assassiné en 1940 et la mère déportée en 1943, écrivait : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire », et que *W ou le souvenir d'enfance*, livre autobiographique publié en 1975¹⁴, le confirme, puisqu'il est dédié à la lettre E. *La Disparition* n'est pas un récit-fiction sur la Shoah : celle-ci n'est même pas nommée, elle est inscrite en creux, présente dans l'absence ; exilée, exclue du genre alphabétique, la lettre E devient la métaphore la plus pertinente de ce qui s'est passé avec l'Holocauste, ainsi que l'a si bien montré Claude Burgelin dans le livre qu'il a écrit sur Georges Perec¹⁵.

¹¹ Jorge Semprun - Elie Wiesel : *Se taire est impossible*, Ed. Mille et une nuits / Arte Editions, nov. 1995, n° 85, p. 17.

¹² Primo Lévi : *Le Devoir de mémoire*, Ed. Mille et une nuits, janv. 1995, n°50.

¹³ Sigmund Freud : « Deuil et mélancolie » in : *Métopsychoanalyse*, Ed. Gallimard, 1940, trad. fr. J. Laplanche et J.- B. Pontalis.

¹⁴ Voir à ce sujet les ouvrages de Georges Perec :

- *La Disparition*, Denoël, 1969.

- *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

- *Je me souviens*, Hachette POL, 1978.

¹⁵ Claude Burgelin : *Georges Perec*, Seuil, 1989.

2. DU CINEMA

Lionel Richard¹⁶ montre bien que la solution finale n'a pas été sans effet sur la question de la représentation puisque justement, dit-il, elle ne peut rien exprimer de la Shoah. Voici ce qu'il nous confie à ce propos dans un entretien qu'il a eu avec Paul Ardenne :

« Tout un art de témoignage a été réalisé à l'intérieur des camps de la mort. On revient là, cependant, au problème des pouvoirs de la représentation. Dans les camps, on ne peut en effet représenter qu'un aspect, certaines scènes seulement, de la persécution humaine en cours. La représentation fragmente un événement total. Déjà, la mort est distribuée dans les camps de manière si massive que la représentation de l'individu souffrant n'a que peu de sens. En tout état de cause, pas assez pour symboliser la destruction de dimension industrielle que met en place la solution finale. Sans oublier que l'absence, ce qui disparaît, est irreprésentable. Représenter, c'est rendre présente une absence. Ce qu'a signifié l'extermination de masse, en fait, est irreprésentable. On a pu représenter des monceaux de corps, l'environnement tragique des camps, on a pu après-coup enregistrer sur pellicule les effets de la mort mécanique mise en oeuvre par les nazis, le phénomène lui-même n'en reste pas moins défini par l'absence. De la même manière qu'il y a un indicible de la solution finale, au sens où tous les mots ne peuvent pas tout en dire, il y a un irreprésentable (...). C'est un fait désespérant en soi, parce qu'il faut qu'il reste de cette tragédie des images. Or les seules images en notre possession forment une représentation tronquée. »¹⁷

C'est l'avis que partage Claude Lanzmann, dont le cinéma s'origine dans l'indicible et se manifeste comme interdit de la représentation. A la différence de la littérature blanchotienne, pour Claude Lanzmann, « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qu'il l'a bien avant déclenché ». Son cinéma est la condamnation sans appel de ces fictions reconstitutions d'Auschwitz - du feuilleton télé *Holocauste* à *La Liste de Schindler*, la superproduction hollywoodienne de Steven Spielberg. Lanzmann, dans *Au sujet de Shoah*¹⁸, écrit : « La fiction est la chose la plus grave dans une histoire pareille : (elle) montre des Juifs entrant dans les chambres à gaz en se tenant par l'épaule, stoïques comme des Romains. C'est Socrate buvant la ciguë. Ce sont des images idéalistes qui permettent toutes les identifications consolantes. » En 1985, à la sortie de *La Liste de Schindler*, Lanzmann réitère ses déclarations iconoclastes : « La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation (...). Il n'y a pas une seconde d'archives dans *Shoah* parce que ce n'est pas ma façon de travailler, de penser et aussi parce qu'il n'en existe pas (...). Spielberg a choisi de reconstruire. Or reconstruire, c'est, d'une certaine façon, fabriquer des archives (...). Si j'avais trouvé un film existant (...) tourné par un SS (...), si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. »¹⁹

¹⁶ Lionel Richard est l'auteur - entre autres - de :

- *Le Nazisme et la Culture* (éd. Complexe),
- *Expressionnistes allemands* (La Découverte),
- *La Vie quotidienne sous la République de Weimar* (Hachette),
- *L'Art et la Guerre*, les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale (éd. Flammarion).

¹⁷ Lionel Richard interviewé par Paul Ardenne, *Art Press* n° 215, juillet/août 1996, p.52.

¹⁸ Ecrit de Claude Lanzmann à propos de son film *Shoah*.

¹⁹ *Le Monde*, 3 mars 1994.

Même *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, avec ses commentaires et ses images d'archives, devient, dans cette optique, inacceptable, d'autant plus inacceptable d'ailleurs qu'il fut présenté au Festival de Cannes en 1956, lieu privilégié entre tous de cette *société du spectacle* dont Guy Debord et le situationnisme nous ont si bien montré les limites et la perversion²⁰.

3. DE L'ARCHITECTURE.

Il est une architecture qui est très représentative des modes de pensée que nous venons d'évoquer précédemment et qui leur fait pertinemment écho : il s'agit de *L'Intégration du Musée juif aux musées de Berlin* de Daniel Libeskind, que ce dernier appelle plus simplement *Entre les lignes*²¹.

« Il s'agit en effet d'un projet relatif à deux lignes, ou modes de pensée, d'organisation et de relations, l'un étant une ligne droite, mais brisée en de nombreux fragments ; l'autre, une ligne tortueuse, mais qui se poursuit indéfiniment. Ces deux lignes engagent dans le programme architectural un dialogue limité mais nettement défini. Il leur arrive aussi de se dissocier ; ainsi séparées, du moins en apparence, elles révèlent le vide qui traverse ce musée, un vide discontinu. »

A partir de ce projet a été réalisé un bâtiment, d'une surface utile de plus de 10 000 m², qui passe sous l'édifice existant (probablement une ancienne bibliothèque hébraïque) en décrivant des zigzags sous terre avant de se manifester à l'extérieur de façon autonome. L'édifice existant est relié à l'extension souterraine dont le principal objet est d'abriter le Musée juif : « Cette extension est conçue comme un emblème, un lieu où l'invisible, le vide, devient apparent en tant que tel. Le vide et l'invisible en tant que caractéristiques structurelles sont ainsi manifestés dans l'espace de Berlin sous la forme d'une architecture au sein de laquelle l'indicible repose sur des noms désormais réduits au silence »²². Le musée consiste en une séquence de 60 sections en zigzag dotée d'une structure centrale. Cette séquence décrit l'apocalypse berlinoise et chaque section représente une des *stations de l'étoile* du texte de Walter Benjamin, *Sens unique*²³.

Ce musée, dont le site se trouve dans un lieu qui fut riche en édifices baroques, fonctionne donc autour d'un centre qui n'existe pas. Dans la trace concrète du Berlin de jadis, l'architecte perçoit une « trace invisible, matrice ou anamnèse de relations : celles des personnalités juives et allemandes ». Ayant découvert la connexion que certains écrivains et poètes, artistes et compositeurs établissaient entre la tradition juive et la culture

²⁰ Voir à ce sujet :

- *Potlatch* présenté par Guy Debord (Folio) et notamment les textes concernant le Festival de Cannes.

- Guy Debord : - *La société du spectacle* (Folio)

- *Commentaires sur la société du spectacle* (Folio)

²¹ Voir à ce sujet :

- Daniel Libeskind : « entre les lignes : le musée juif de Berlin », *Art Press* n° 215, juillet/août 1996, pp. 39/41.

- « Le Musée juif de Daniel Libeskind », *Le Monde* du vendredi 2 octobre 1998, p. 31.

- « Berlin à la recherche du monument-symbole », *Le Monde* du vendredi 28 mai 1999, p. 32.

²² D'après Daniel Libeskind : « entre les lignes : le musée juif de Berlin », *Art Press* n° 215, juillet/août 1996, pp. 39/41.

²³ Traduit par Maurice Nadeau, *Les Lettres nouvelles*, 1988.

allemande, l'architecte conçoit une « matrice irrationnelle en forme de triangles imbriqués, référence à la valeur emblématique d'une étoile comprimée et déformée : l'étoile jaune, si souvent portée en ce même lieu ». Parmi ces personnalités juives et allemandes, il y en a une qui a particulièrement marqué Daniel Libeskind : le musicien Arnold Schoenberg, l'auteur du *Moïse et Aaron*. On sait qu'en 1933 l'artiste dut quitter Berlin pour émigrer aux Etats-Unis et que son opéra écrit au début des années trente, et qui se réfère explicitement au *Livre de l'Exode*, témoigne on ne peut plus clairement de ce qui advint à l'heure de la montée du nazisme et des persécutions raciales.

Ces personnalités constituent une « constellation urbaine (...) de l'Histoire universelle » comme tous ceux qui ont été déportés de Berlin en ces années terribles de l'Holo-causte. D'où l'intérêt de l'architecte pour les noms, les dates de naissance et de déportation et les *lieux présumés* où ces personnes ont été assassinées qui se trouvent dans le *Gedenkbuch* (livre du souvenir) qu'on lui a envoyé de Bonn, et plus particulièrement pour les Berlinoises et les lieux où ils sont morts : Riga, Lodz, les nombreux camps de concentration.

4. DU MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME A PARIS.²⁴

Le musée d'Art et d'Histoire du judaïsme à Paris s'est donné pour objectif de rendre compte de son histoire culturelle millénaire dans et hors de France. Une des questions fondamentales posée au musée porte sur la place de la Shoah dans le parcours muséographique, place qui ne sera ni celle de l'espace central, ni celle d'un espace marginal ou résiduel : ne pas résumer le judaïsme et sa culture à la Shoah tout en en faisant un élément incontournable dans l'expérience, l'histoire et l'identité juives contemporaines.

Laurence Sigal, conservatrice du musée, écrit :

« Nous avons repoussé sans cesse la décision quant à ce que nous mettrions dans cette salle : je ne voyais RIEN, une salle vide, comme un abîme, une faille, le creux de notre parcours ; je ne voyais que ça, positivement et négativement : parce que cette catastrophe est une néantisation de l'homme, et parce que je ne voyais pas ce qui aurait pu représenter ce néant. »

Il a été exclu au départ l'idée d'oeuvres en rapport avec la Shoah, puis l'idée d'exposer un « vrai costume de déporté » et une « vraie étoile juive » ; exclu également un parcours documentaire, puisque ceci était la mission du Centre de documentation juive contemporaine ; écartée enfin l'idée de mémorial :

« Il me semble que l'art du mémorial est le contraire même du travail de mémoire, que ces colonnes, ces statues, ces monuments de pierre, de bronze, immuables, que seuls

²⁴ Le musée est installé à l'hôtel de Saint-Aignan qui n'a pas été que la somptueuse propriété du comte d'Avaux et du duc de Saint-Aignan. Ce bâtiment, transformé au XIXe siècle, a accueilli des Juifs fuyant les pogroms de Russie jusqu'au jour tragique du 17 juillet 1942 où la police de Vichy fit une rafle. Les Monuments historiques ayant choisi de restituer les bâtiments tels qu'ils furent au temps de leur splendeur ont annulé les marques du temps, la lecture diachronique du lieu. Toute trace physique, toute évocation possible ont été gommées.

des graffitis peuvent altérer, sont le contraire de l'acte de se souvenir, de la relation à l'absent. Les obélisques éteignent le souvenir, rendent anonymes les disparus. Le comble de cette démarche est la tombe du Soldat inconnu. Pour nous bien sûr, ceux qui ont disparu ce sont la tante de Ginette Friedmann et le père de Yankel Rappoport ; et son oncle, et le petit Michel Lévy, et la petite Georgette ... Des êtres bien réels et non pas six millions de victimes anonymes. »

C'est dans cet esprit que le musée a mis en route une enquête concernant les noms et les métiers des Juifs qui habitaient l'hôtel à la veille de la guerre et pendant celle-ci, ainsi que les numéros des convois de déportation. Ces noms seront comme « la lecture d'un envers de l'histoire officielle », comme « des mentions d'histoires individuelles », comme « la forme palpable du génocide »²⁵.

5. DES ARTS PLASTIQUES.

A. JOCHEN GERZ.

Jochen Gerz est un artiste qui est né à Berlin en 1940 et qui vit entre Paris et le Canada. En 1990, il entreprend clandestinement, à l'aide de ses étudiants de l'École d'Art de Sarrebrück, de desceller progressivement les pavés de la place devant le château de Sarrebrück, siège du parlement régional, ancien quartier de la Gestapo, et d'inscrire au dos de chaque pavé descellé le nom d'un cimetière juif d'Allemagne, avant de les remettre en place. Rien n'a donc changé d'apparence ni de fonction : l'accès de la place, haut lieu historique du pouvoir, est aujourd'hui comme hier réservé aux piétons.

Sur les 8000 pavés bicolores composant cette allée, 2243 pavés gravés sont disséminés selon un système aléatoire, formant ainsi une invisible *voie lactée des disparus*. C'est pourquoi d'ailleurs cette place où se situe ce *Monument contre le racisme* a été rebaptisée *place du monument invisible*.

Les auteurs du projet avaient envisagé de fournir les pierres aux 66 communautés juives existant encore en Allemagne qui prendraient en charge la gravure. Quand ils prirent contact avec la communauté de Rhénanie-Palatinat, le déséquilibre constaté entre 95 cimetières et 2 personnes leur fit prendre conscience de l'impossibilité d'une telle démarche. Les étudiants décidèrent alors de graver eux-mêmes les pavés, achetèrent le matériel et travaillèrent chez eux. Ils retirèrent un à un 70 pavés noirs, de nuit, malgré la présence des gardiens du château et des policiers, et les remplacèrent par des faux²⁶.

²⁵ Laurence Sigal : « pour un musée du judaïsme à Paris », *Art Press* n° 215, pp. 42/43.

²⁶ « Le racisme a été et demeure un fait souvent légal. Du moins il aspire à la légalité. Je ne voyais pas comment cette même légalité pouvait passer commande de ce travail. J'ai dû sortir de l'illégalité pour pouvoir continuer. Le nombre de cimetières commençait à nous dépasser. Je ne voyais pas comment m'en sortir parce qu'il arrivait de plus en plus d'informations et il y avait donc de plus en plus de choses à faire. Quand on travaillait dans la clandestinité, on pouvait faire douze à seize pierres en une nuit, pas plus. Le château est protégé par un important poste de police. Cela faisait aussi à chaque fois une nuit blanche pour les étudiants. Les faux pavés étaient moins bien fixés, ils pouvaient provoquer des accidents, et, dans le château, on commençait à parler de "pierres dangereuses" » (Jochen Gerz, interview par Jacqueline Lichtenstein, professeur d'esthétique à Paris X et directrice de la revue *Traverses* et Gérard Wajeman, psychanalyste et écrivain, *Art Press* n° 179, avril 1993, p. 14).

Durant l'été 1990, les 70 pierres d'origine portant les inscriptions sont replacées dans l'allée. Face à la lenteur de l'avancée du travail, l'artiste décide de trouver des financeurs. Le Ministre-Président de La Sarre donne 10 000 DM ; le ministère de la Culture donne la même somme ; le « Toto-Loto », une banque et la Ville ajoutent 5000 DM. Cette somme permet notamment de s'adresser à des entreprises spécialisées pour graver les 2173 pavés restant.

En ce qui concerne la reconnaissance du projet lui-même, après un grand débat au Parlement, le « oui » l'emporte sur le « non » de la « droite » et des « libéraux »²⁷. La presse, qui s'était déchaînée tout l'été contre le *Gerz-Projekt* s'apaise au résultat du vote. Le 1er novembre, une chaîne de télévision de grande audience consacre, à 20h30, après un film commémoratif sur les victimes du camp de Theresienstadt, 10 minutes au *Monument invisible*. Au présentateur l'interrogeant sur les raisons de la difficulté à obtenir le nom des cimetières des communautés juives d'Allemagne, l'artiste répond par des questions, terribles : « Ont-ils peur ? De quoi ? Est-ce que nous faisons toujours peur ? ». Nous le savons, *la bête immonde* du poète est encore toujours aux aguets²⁸.

Le Monument contre le racisme sera doté d'un musée de l'Histoire, construit contre l'un des murs du château. En avril 1993, pour son inauguration, le musée a exposé les 2243 photographies noir et blanc des pierres gravées. Hommages et remerciements seront présentés aux communautés juives d'Allemagne avec un catalogue représentant toutes les pierres²⁹. Il se tiendra en même temps une exposition à l'Institut d'Art de Sarrebrück : « Monuments contre l'Holocauste dans l'art contemporain » avec Sol Lewitt, Christian Boltanski, Hans Haacke...

Le Monument contre le racisme n'est d'ailleurs pas le premier travail de Jochen Gerz sur l'invisibilité. En 1986 à Hambourg l'artiste a conçu, avec Esther Shalev-Gerz, un *Monument contre le fascisme* destiné, dès l'origine, à disparaître. Il s'agissait d'une colonne de douze mètres à section carrée (1m x 1m), recouverte d'une épaisseur de plomb sur laquelle les passants étaient invités à graver leur signature et qui descendait progressivement dans le sol chaque fois que la surface accessible était entièrement recouverte par les signatures. A la dernière signature, la colonne avait disparu.

Les deux artistes furent surpris par la violence du public : « Toutes les signatures étaient immédiatement grattées, rayées par des insultes. Des gens ont tiré sur le monument, d'autres ont utilisé des scies, des couteaux. Avant sa réalisation, on avait fait signer des amis sur une planche de plomb pour voir l'effet que cela allait produire. Quand je regarde aujourd'hui ce petit bout de plomb, je me rends compte à quel point nous avons été naïfs. Tout le monde avait signé d'une façon parfaite, comme des écoliers. Nous avons tout compris, et nous n'avions rien compris ». Dès « que je suis devant le monument lui-même, si je sens cette folie, cela me retourne l'estomac. Je ne voudrais pas être ce monument. »

Aussi bien à Hambourg qu'à Sarrebrück, le mot allemand utilisé dans le titre est *Mahnmal* et non *Denkmal*. En effet, « *Denkmal* veut dire monument au sens de lieu de pensée. *Pensez-y. Mahnmal*³⁰ est plutôt comme un appel. Ce mot est surtout utilisé depuis la dernière guerre. Je dirais : *Denkmal* = passé positif, *Mahnmal* = passé négatif. L'un va

²⁷ Ibid. : « Un député conservateur m'a dit : « *Vous êtes inhumain, il faut que je marche tous les jours là-dessus !* ». C'est une phrase un peu ambiguë parce qu'il y a une expression proverbiale, *mit den Füßen treten*, marcher dessus, qui signifie la négligence, montrer son dédain. »

²⁸ « Le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde. »

Bertolt Brecht.

²⁹ Op. cit., note 25. L'exposition de Sarrebrück fut une « *exposition d'étiquettes, comme une exposition où il manquerait les oeuvres* ». Sur chaque étiquette figure le nom d'un cimetière. A 15 cm de distance l'une de l'autre, cela fait un mur de 320 m.

³⁰ *mahnen* = exhorter ; avertir ; rappeler.

dans la direction commémorative, du "beau". L'autre a une qualité dérangeante qui n'exclut pas la laideur. Le passé négatif, dont le *Mahnmal* semble être la conséquence, est un vecteur puissant. Ce passé négatif va devenir de plus en plus la condition d'un travail d'avant-garde, et pas seulement dans l'art (...). Sous « toutes ces pierres-là, se cache un passé en question. »

« *Pflaster*, le pavé, en allemand, veut dire aussi *pansement* (...) Ce travail montre ce qui ne peut pas se dire ou se représenter. C'est faire art d'un acte : une monstration - on entend ça dans le mot lui-même : montrer, c'est toujours pointer du doigt un monstre, un sans nom (...). Il faudrait être ressemblant au-delà de l'image » et « cette ressemblance implique la disparition, l'invisibilité »³¹.

La place du *Monument contre le racisme* est ainsi devenue le lieu où la *pensée* fait place au *panser* et où l'invisible fait écho à l'indicible horreur.

B. CHRISTIAN BOLTANSKI.

Il y a une oeuvre de Christian Boltanski, artiste né en 1944, que nous voudrions particulièrement évoquer ici. Il s'agit d'une installation dans une rue de Berlin qui fut réalisée en 1990 et qui donna lieu à un livre-boîte : *La Maison manquante*, comprenant une sélection de 150 documents (photos, plans, lettres, papiers anciens) relatifs à cette maison de Berlin³².

Au hasard d'une promenade Boltanski découvre un jour un vide : le bâtiment B d'un immeuble du 15, Grosse Hamburger Strasse - au coeur de l'ex-quartier juif, tout près de la grande synagogue alors en reconstruction, à deux pas de l'ancien tracé du mur - a été soufflé par une bombe en 1945 (les bâtiments A et C sont toujours debout). « Nous avons voulu rechercher ceux qui ont vécu là entre 1930 et 1945 ». Sur les murs des maisons A et C, l'artiste a fait apposer des plaques à l'identité des habitants juifs (déportés) puis aryens (relogés) du B disparu³³.

« Monument anti-monument, exhibition frontale du trou (de la perte irrémédiable) qui *cause* la mémoire », écrit Jean-Pierre Salgas³⁴. On ne peut mieux dire.

C. TZIPI ADAR.

En 1991, Tzipi Adar expose une oeuvre « sans titre » : elle est constituée du manteau que son père portait à Auschwitz, un miroir situé à la place de la tête et un compteur à gaz au niveau de la poitrine arrêté au numéro que son père porte sur le bras.

Sans parler ici de l'importance du miroir chez l'homme quant à sa structuration en tant que sujet, ainsi que Lacan l'a si bien montré, nous voudrions souligner en quoi le miroir dans cette oeuvre renvoie à un autre sujet, kantien celui-là.

Chez Kant, en effet, l'oeuvre d'art est pensée dans son essence en tant qu'*universelle particulière*. *Universelle*, parce qu'elle vaut pour tous : Ousmane Sow, sculpteur africain, peut revendiquer Auguste Rodin comme un de ses maîtres et un Japonais peut être touché par *L'homme qui marche* de Giacometti. *Particulière*, parce que seul Giacometti peut faire du Giacometti.

³¹ Voir note 25.

³² 120 exemplaires numérotés et signés, La Hune, librairie éditeur.

³³ D'après Jean-Pierre Salgas : « variations sur un crâne et quelques pavés », *Art Press* n°179, p.22.

³⁴ Ibid..

On peut même dire ici qu'elle est doublement *universelle* et *particulière* car il est question du père de l'artiste dans son rapport à la fois au *particulier* en tant que déporté portant le numéro untel et à l'*universel* en tant qu'être humain, en tant que sujet.

La place vacante laissée par le miroir en témoigne : l'expérience des camps concerne bien le genre humain, en l'occurrence ici tous les hommes qui peuvent reconnaître leur visage dans ce miroir, c'est-à-dire donc tous les hommes et en même temps l'expérience d'un individu bien *particulier* face à une situation bien *particulière*, qu'il a vécue et qui lui est inaliénable.

POUR (NE PAS) CONCLURE ...

A travers l'évocation d'oeuvres et de paroles d'artistes nous avons pu constater, selon des points de vue différents, voire parfois contradictoires - là, par exemple, où Maurice Blanchot voit l'Holocauste sonner le glas de la littérature, Georges Perec met celle-ci à contribution afin de pointer l'innommable absence -, que la Shoah taraude la question de l'art par l'émergence incontournable de l'absolu négatif dont elle est l'objet. Dès lors, il n'est d'autre possibilité, d'autre décence que de lui faire écho par et dans l'oeuvre. C'est ce que nous dit également Régine Robin³⁵ dans un article du *Monde* :

« Si Libeskind construit le musée juif de Berlin en fonction du vide, du blanc, du silence et de l'absence, en fonction de la césure historique radicale des années 1939-1945, si Jochen Gerz (...) », imagine « des dispositifs interactifs qui obligent à s'interroger sur la volatilité de la mémoire collective, c'est que tous savent que la seule représentation possible de la Shoah (...) consiste à montrer l'impossibilité même de sa représentation et, par le même geste, à trouver des dispositifs qui matérialisent cette impossibilité (...) ». C'est « une réponse à tous ceux qui trivialisent la Shoah. »³⁶ et qui, la trivialisant, nécessairement l'euphémisent, comme si les révisionnistes et les négationnistes ne nous suffisaient pas déjà !

³⁵ Régine Robin est professeur de sociologie à l'université du Québec (Montréal).

³⁶ « Figer la mémoire dans le béton ? », *Le Monde* du 12 février 1999, p.15.