

FONDATION POUR LA MEMOIRE DE LA SHOAH
SEMINAIRE DES BOURSIERS / « JEUNES » CHERCHEURS 2022-2024
18 et 19 janvier 2024

« Les mémoires de la Shoah dans l'art vidéo en Israël depuis 1970 »

Judith Lengart

En cotutelle internationale entre L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris
& L'Université hébraïque de Jérusalem (HUJI)

Codirigée par Anne Lafont (Centre de recherches sur les arts et le langage/CEHTA-EHESS)
& Diego Rotman (Département d'études théâtrales - HUJI).

- communication version écrite -

Ma recherche de doctorat porte sur « Les mémoires de la Shoah dans l'art vidéo en Israël depuis 1970. » Je mène cette dernière depuis octobre 2020 en cotutelle entre le Département d'Arts et Langages de l'École des Hautes Études à Paris et le Département des Études théâtrales et performance de l'Université Hébraïque de Jérusalem, sous la codirection de l'historienne de l'art Anne Lafont (EHESS/CRAL-Cehta) et de l'historien de l'art et de théâtre Diego Rotman (HUJI).

S'appuyant sur un corpus inédit qui réunit plus d'une centaine de vidéos réalisées par des artistes juifs israéliens depuis les années 1970, et qui sont aujourd'hui conservées dans divers fonds d'archives et musées en Israël, cette recherche étudie la mémoire de la Shoah comme un phénomène pluriel, vivant et dynamique. Cette recherche découle tout d'abord du constat de l'omniprésence de la mémoire de la Shoah dans l'art vidéo contemporain en Israël, à travers les œuvres vidéo d'artistes tels que Yael Bartana et Dani Gal. Par le travail dans différentes archives vidéo, nous avons observé que c'est en réalité depuis son émergence en Israël au début des années 1970, que la vidéo a été utilisée par les artistes pour documenter ce que l'on peut considérer comme des formes alternatives de mémoire, souvent expérimentales et performatives ; se réappropriant parfois les archives historiques, les témoignages des survivants et les récits de l'histoire faits par les historiens ; ou en exposant d'autres fois, les codes esthétiques de ce que certains artistes, et d'autres, pointent comme des usages de

l'histoire par l'État d'Israël, et plus largement par la sphère politique. En outre, il apparaît que décrire et analyser l'histoire des usages artistiques de la vidéo pour rappeler la mémoire de la Shoah permet d'aborder la place de la Shoah en Israël au cours des soixante dernières années d'une manière inhabituelle et encore largement inexplorée.

Sur le plan méthodologique, c'est depuis l'histoire de l'art, tout en puisant dans diverses historiographies des sciences sociales, que nous analysons dans une perspective historique et critique, l'histoire de la mise en image et en récit - que permet le médium vidéo - de la mémoire de la Shoah en Israël. En outre, cette thèse de doctorat se base avant tout sur l'analyse du corpus d'art vidéo, dont la constitution est inédite, et qui constitue sa matière première. Le corpus de cette thèse est le fruit de nombreux mois de visionnage dans diverses archives en Israël : les archives vidéo du Centre d'art contemporain (CCA) de Tel Aviv et du Centre israélien d'art numérique (Israeli Center for Digital Art) à Holon, les collections et archives de musées nationaux israéliens, la collection d'art et la collection numérique de Yad Vashem, ainsi que des archives de films et de témoignages conservés en Israël ainsi que les archives de la Bezalel Academy of Arts and Design. Une des particularités de cette recherche se situe donc d'abord dans la tentative de défricher ce corpus et d'en révéler les dimensions esthétiques, politiques, et mémorielles. Nous appréhendons, en effet, ces vidéos à la fois comme œuvres et comme ressources, chacune dans sa matérialité (conditions de production, les lieux d'exposition et de diffusion, lieux et les conditions de conservation) et les acteurs propres qu'elles convoquent (artiste, visiteurs, conservateurs, commissaires d'exposition, historiens de l'art, journalistes).

La constitution de ce corpus de plus d'une centaine de vidéos, qui sont aujourd'hui éparpillées dans des fonds d'archives et des collections muséales de nature hétérogène, a permis d'identifier la présence continue de la mémoire de la Shoah dans le champ de l'art vidéo depuis l'émergence de ce médium au début des années 1970 en Israël. En outre, ce large corpus qui constitue la toile de fond et la matière de cette recherche, permet de repérer les survivances et les ruptures de formes et de récits dans les formes de mise en image et en récit de la mémoire de la Shoah. Cela, à la fois au regard des contextes politiques, sociaux, culturels et mémoriels israéliens et juifs, des dynamiques transnationales de la mémoire de la Shoah, ainsi qu'au regard du développement d'un médium dont la technique de production et les conditions de réception ont évolué de façon particulièrement rapide dans les dernières décennies.

Dans la perspective d'écrire une histoire du temps présent, cette thèse s'appuie aussi sur des entretiens menés avec les artistes du corpus, certains des acteurs clés des champs de la vidéo, du cinéma, et de l'art en Israël, ainsi que des historiens de la Shoah, de l'art et du cinéma en Israël. Sur le plan méthodologique, tant les vidéos elles-mêmes que le matériau oral sont mis à l'épreuve de sources archivistiques écrites qui nous informent sur le contexte d'exposition, les conditions de diffusion et la réception des œuvres. Au cas où les œuvres ont été exposées dans des institutions, nous les croisons aussi avec les archives papier conservées par les institutions elles-mêmes. Ces sources écrites sont particulièrement précieuses dans le cas des vidéos réalisées durant les années 1970, étant donné que l'écho de celles-ci demeure souvent limité dans l'historiographie de l'art israélien. De manière plus générale, le croisement de plusieurs sources, à la fois visuelles, orales et écrites, constitue un des enjeux méthodologiques majeurs de cette recherche.

Sur le plan historiographique, bien que la mémoire de la Shoah soit une constante dans l'art vidéo en Israël, et ce, depuis son émergence, les œuvres vidéo n'occupent qu'une place mineure dans l'historiographie de la représentation de la Shoah dans l'art visuel en Israël¹. En outre, seule l'historienne russo-américaine du cinéma Olga Gershenson a récemment insisté sur l'intérêt d'observer l'art vidéo israélien contemporain pour aborder ce qu'elle appelle « la méta-mémoire » de la Shoah en Israël². Dans son article, Gershenson élabore la notion de « méta-mémoire », qui correspond à « la mémoire de la mémoire ». Située dans la ligne théorique de la « post-mémoire » de Marianne Hirsch, la « méta-mémoire » se rapporte aux vécus de la troisième génération (personnes nées dans les années 1970-1980)³. Cette « méta-mémoire » est médiatisée par l'histoire enseignée à l'école et à l'armée, le calendrier commémoratif qui rythme l'année en Israël, mais aussi par l'omniprésence de références à la Shoah dans la sphère politique et dans les médias israéliens, et par les innombrables films et séries aux codes hollywoodiens. Cette recherche de doctorat s'inscrit dans cette lignée historiographique. De nombreux historiens, tels que Yair Auron, Amos Goldberg, Dina Porat, Dan Michman et Idith Zertal, ont étudié les évolutions de la place de la Shoah en Israël, et notamment les usages de la mémoire dans la sphère politique. À l'aide de ces ouvrages, nous resituons les œuvres dans

¹ Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts Holocaust*, Oxford, Pergamon Press, 1993 ; Batya Brutin, *The Inheritance: The Holocaust in the Artworks of Second-Generation Israeli Artists*, Jerusalem, 2015 (en hébreu) ; Rachel Berger, *The impact of the Holocaust on the Israeli Visual Arts of the « First Generation »*, PhD Thesis, Bar-Ilan University, 2008 (en hébreu).

² Olga Gershenson, « Meta-Memory: About the Holocaust in New Israeli Video Art », *Jewish Film & New Media: An International Journal*, Volume 6, Number 1, Spring 2018, pp. 67-90.

³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, 2012.

le contexte politique, social, culturel et médiatique de leur création, de leur exposition et de leur réception.

Du côté de l'historiographie de la vidéo, en Israël, comme en Europe et aux Etats-Unis, l'art vidéo a le plus souvent été considéré comme un médium hybride et postmoderne⁴. En outre, c'est donc sa relation complexe à la télévision, notamment sa réponse aux images et discours médiatiques et au temps de l'actualité, qui a le plus été étudiée dans l'historiographie⁵. Dans le cas d'Israël, si l'art vidéo apparaît au début des années 1970 quand quelques écoles d'art parviennent à s'équiper du matériel nécessaire, celui-ci n'émerge réellement qu'au cours de la décennie 1990. Cette dernière décennie est aussi marquée par l'introduction du câble de la télévision en Israël et la diffusion de chaînes de télévision étrangères notamment des pays arabes voisins, et donc par la percée d'images et de discours aux points de vue différents.

Le médium vidéo a aussi joué un rôle crucial dans les écritures de la mémoire, d'abord de la Shoah, depuis le dernier tiers du 20e siècle. Utilisée dans une visée documentaire, notamment sous la forme de vidéos de témoignages de survivants, la vidéo constitue un outil central de l'écriture de l'histoire, de l'enregistrement des mémoires individuelles et collectives et de leur transmission. La vidéo est donc de fait amplement présente dans les musées d'histoire et les mémoriaux où elle est un outil pédagogique privilégié. C'est donc aussi au sein de ces discussions sur la définition et les usages de la vidéo dans son rapport à l'écriture de la mémoire et à sa transmission, que se situe aussi cette recherche de doctorat.

Ce qui ressort des archives et des entretiens, et qui va à l'encontre de l'*a priori* historiographique de l'inadéquation de la vidéo pour refléter un rapport au passé, et qui s'impose donc comme un des axes principaux de cette recherche, est le constat suivant : le statut et le langage intermédiaires de l'art vidéo, qui se situent à l'intersection de la télévision, du cinéma, des arts visuels et de la performance, offrent des possibilités uniques pour révéler la dimension performative de la mémoire de la Shoah, depuis le contexte israélien. D'une part, nous abordons la nature performative de la mémoire au regard de la définition de cette dernière par Alon Confino et Peter Fritzsche : « la mémoire [est] une représentation symbolique du

⁴ Dans son ouvrage intitulé *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, publié en 1991, Fredric Jameson consacre un chapitre à la vidéo, qu'il intitule « Video : Surrealism Without the Unconscious », dans lequel il définit l'art vidéo, comme le « médium postmoderne par excellence ».

⁵ Dieter Daniels, Jan Thoben, *Video theories: a transdisciplinary reader*, New York, Etats-Unis, Bloomsbury Academic, 2022.

passé intégrée dans l'action sociale, » c'est « un ensemble de pratiques et d'interventions. »⁶ D'autre part, nous appréhendons la nature performative de la mémoire au regard du fait que filmer la mémoire de la Shoah depuis Israël, c'est le faire depuis un contexte qui est marqué par l'éloignement géographique des lieux de la destruction. Ce qui est là pour rappeler la catastrophe, ce sont les mémoires et les corps. Dans nombre de vidéos, des gestes et des poses sont rejoués tels des « reenactments », notion qui a été largement théorisée par des chercheurs de théâtre et performance tels que Freddie Rokem et Rebecca Schneider.

Étant donné l'étendue de ce corpus, dont nous rendons compte dans la partie introductive de notre doctorat, nous choisissons de nous focaliser sur les œuvres vidéo que nous appelons des « actes de mémoire ». Ces vidéos se caractérisent tout d'abord par leur nature performative. Qu'elles soient la simple documentation d'une performance – le plus souvent réalisée par l'artiste – ou le résultat de techniques de montage et de postproduction complexes, elles ne représentent pas seulement la mémoire mais elles font mémoire en ce qu'elles montrent la transformation et la défiguration que le rappel du passé provoque dans le présent. En outre, ces actes de mémoires sont constitués d'une multitude de strates visuelles, à la fois historiques et artistiques, du passé et du présent. Notre travail est justement de les expliciter. Nous soutenons que c'est justement la rencontre de ces références individuelles et collectives, passées et présentes, artistiques et historiques, et les constellations visuelles, formelles, et symboliques qu'elles révèlent, qui constituent le matériau de ces « actes de mémoire » par la vidéo. De fait, par leur procédé de fabrication, leur exposition et circulation, ces vidéos dévoilent aussi les potentialités et les spécificités de ce médium pour rendre compte des formes de convocation des disparus par les vivants, du passé au présent, et de leurs confrontations.

1st Chapter: De/Recontextualizing Oneself to Evoke the Past (The Early Experiments in the 1970s)

Une partie conséquente de notre recherche porte sur les premières expérimentations vidéo qui explorent la mémoire et le traumatisme de la Shoah dès les années 1970 en Israël. Ces œuvres vidéo constituent la première période de notre corpus et de notre thèse de doctorat. Cette dernière comprend une douzaine de courts films en 8 mm et 16 mm, qui documentent des actions expérimentales par des artistes seuls ou en groupe, dans des espaces artistiques ou

⁶ Alon Confino and Peter Fritzsche, "Introduction: Noises of the Past," in *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture*, ed. A. Confino and P. Fritzsche, Urbana: University of Illinois Press, 2002.

non, avec ou sans public. La plupart de ces vidéos sont conservées sous forme analogique et/ou digitale au CCA ou au Israeli Center for Digital Art de Holon, quelques-unes au Digital Center de Yad Vashem et dans les archives personnelles d'artistes ou de leurs ayants-droits. D'un point de vue de l'histoire de l'art, cette période correspond à l'apparition de la vidéo, de la performance, du body art et de l'art conceptuel en Israël. La mémoire de la Shoah demeure cependant un sujet encore tabou dans l'art visuel israélien durant les années 1970. La décennie 1980 voit sa progressive émergence en tant que sujet légitime dans l'art visuel en Israël, notamment avec les œuvres du peintre Moshe Gershuni. Dans le cinéma, quelques documentaires réalisés en Israël, tels que *The 81th Blow* (1974) de David Bergman, Jacques Ehrlich et Haim Gouri, abordent l'histoire de la Shoah. Le début de la décennie 1980 est marqué par la sortie des documentaires *Memories of Eichmann Trial* (1979) de David Perlov et *Shoah* (1985 en France, 1986 en Israël) de Claude Lanzmann.

Dans cette première partie, nous avançons notamment l'hypothèse qu'à son apparition durant la décennie 1970, c'est précisément la marginalité du médium vidéo qui permet à ces jeunes artistes d'explorer la mémoire de la Shoah, qui est encore à l'époque, jugée « trop diasporique », « trop jui[ve] » ou « trop kitsch » pour être un sujet d'art⁷.

I.1 The Flight from a Memory Landscape (Avraham Eilat, Run, 1974)

Le premier chapitre de cette première partie, qui est déjà entièrement rédigé, porte sur Run, une vidéo réalisée par l'artiste Avraham Eilat en 1971. Cette vidéo est à la fois une des premières œuvres vidéo de cet artiste, et de notre corpus. Né à Tel Aviv en 1939, et formé initialement au dessin, à la peinture et à la gravure, il s'initie à la vidéo et au cinéma expérimental lors de ses études à l'école Saint Martin's à Londres. Filmé en 16 mm sans son, Run montre un homme courant vers la caméra dans une forêt que l'on aperçoit en second plan (image 1). D'une durée de 3:36 minutes, ce court-métrage est le résultat d'un montage méticuleux de très courts plans initialement filmés en noir et blanc de l'artiste courant vers la caméra, et de leur superposition sur une pellicule vierge composée de multiple couleurs. Analysant d'abord le montage de cette œuvre, nous montrons comment Eilat étire non seulement le temps, mais dissèque aussi la linéarité du mouvement du corps, rendant ainsi impossible l'accomplissement de cette fuite.

⁷ S. Shapira, *Ibid.*; Manor, *Ibid* ; Katz-Freiman, *Ibid*.



1. Avraham Eilat, *Run*, 1971, film format, 16mm, no sound, 3:36min. Capture d'écran.
Crédit de l'artiste.

Face à cette vidéo, sur laquelle quasi aucune historiographie n'existe, il s'agit d'abord de la resituer dans le contexte artistique de sa création, soulignant notamment sa similitude formelle avec un court-métrage réalisé la même année par l'artiste Malcolm Le Grice, auprès de qui Eilat a appris la vidéo et le cinéma expérimental à la St Martin's de Londres. On retrouve, en effet, dans *Berlin Horse*, les expérimentations de couleurs sur la bande filmique et la perturbation du mouvement par un montage complexe (image 2).



2. Malcolm Le Grice, *Berlin Horse*, 1970, 16mm, couleur, sonore, 9min.
<https://www.youtube.com/watch?v=JJAOyZrMNE>
Crédit de l'artiste.

Dans un second temps, nous replaçons *Run* dans le contexte de l'émergence de la performance, du Body art et du Land art en Israël durant les mêmes années, et les renégociations de la relation entre l'individu et le collectif israélien au lendemain du traumatisme de la guerre de Kippour. Cependant, et c'est là que se situe l'élément clé de la lecture que nous proposons de cette œuvre, nous montrons qu'il est primordial d'observer le lieu dans lequel cette action se situe, c'est-à-dire la forêt, que nous considérons comme un pendant du désert israélien (images 3 et 4). C'est précisément une fuite en forêt que l'artiste rend à la fois impossible et infinie. Appréhender ce second plan permet de rehistoriciser cette vidéo qui n'a jusqu'ici été considéré qu'exclusivement comme une expérimentation formelle propre à la branche conceptuelle de l'art vidéo.



3. Benni Efrat, *Relay*, 1974, film format, 16mm, two-channel projection. Crédit de l'artiste.



4. Joshua Neustein, Georgette Batlle, and Gerard Marx, *The Jerusalem River Project*; October 1970. Photo by Reuven Milon; credits J. Neustein.

À l'aide de nombreux exemples de l'histoire de l'art israélien et occidental (image 7), mais aussi de photographies d'archives conservées à Yad Vashem et à Washington, nous montrons la manière dont cette œuvre rejoue le motif de la forêt comme lieu de mémoire de la résistance, de la survie et de la fuite, mais aussi comme lieu d'assassinat de centaines de milliers de Juifs durant les opérations de « la Shoah par balles » (images 5 à 8). De plus, Eilat brise non seulement la linéarité du temps, exprimant visuellement la définition de Cathy Caruth du traumatisme comme répétition et possession par une image ou un événement, mais il initie aussi une grammaire du corps qui n'est pas celle du nouveau juif fort et ancré sur la terre d'Israël. Cette dernière, insufflée par le sionisme travailliste, a constitué un motif majeur de l'art israélien depuis le début du 20^e siècle. L'ex-libris par E.M. Lilien pour l'édition d'Altneuland de Theodor Herzl en 1905 (image 9) et la peinture Premiers fruits réalisée en 1923 par Reuven Rubin (image 10), tous deux devenus des œuvres canoniques de l'histoire de l'art israélien proto-étatique, illustrent la fabrication d'un langage esthétique sioniste qui martèle le lien entre la régénérescence physique, morale et politique des Juifs et le retour à la

terre d'Israël. Dans cette œuvre vidéo, Eilat initie une grammaire du corps qui est autre, ce corps en fuite, ou plutôt en exil, convocation de la condition diasporique, permettent d'évoquer le passé et la mémoire de la destruction des Juifs d'Europe.



5. Switzerland, *A man walking in a forest carrying a suitcase*, photograph, Item ID 29351, credit of Yad Vashem.

https://photos.yadvashem.org/photo-details.html?language=en&item_id=29351&ind=57

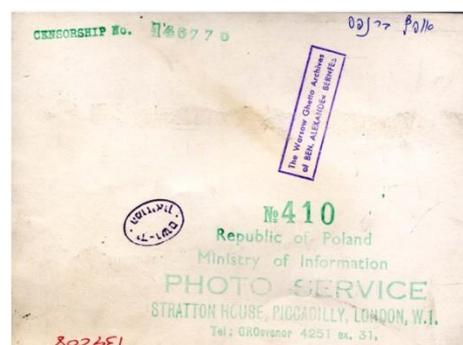


6. *Partisans in the forest*, photograph, Item ID 84558, credit of Yad Vashem.

https://photos.yadvashem.org/photo-details.html?language=en&item_id=84558&ind=136



7. Poland, *German soldiers leading women into the forest*. Item ID 19635, credit of Yad Vashem.

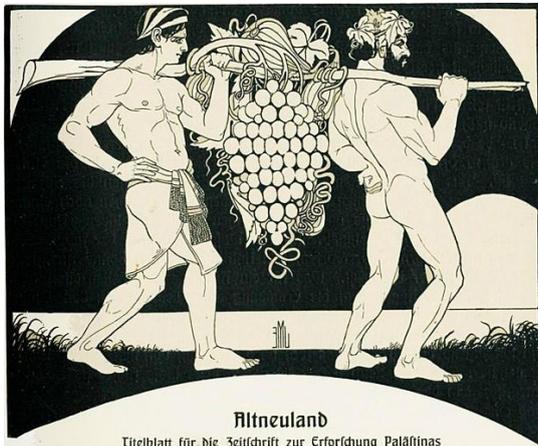


https://photos.yadvashem.org/photo-details.html?language=en&item_id=79635&ind=124

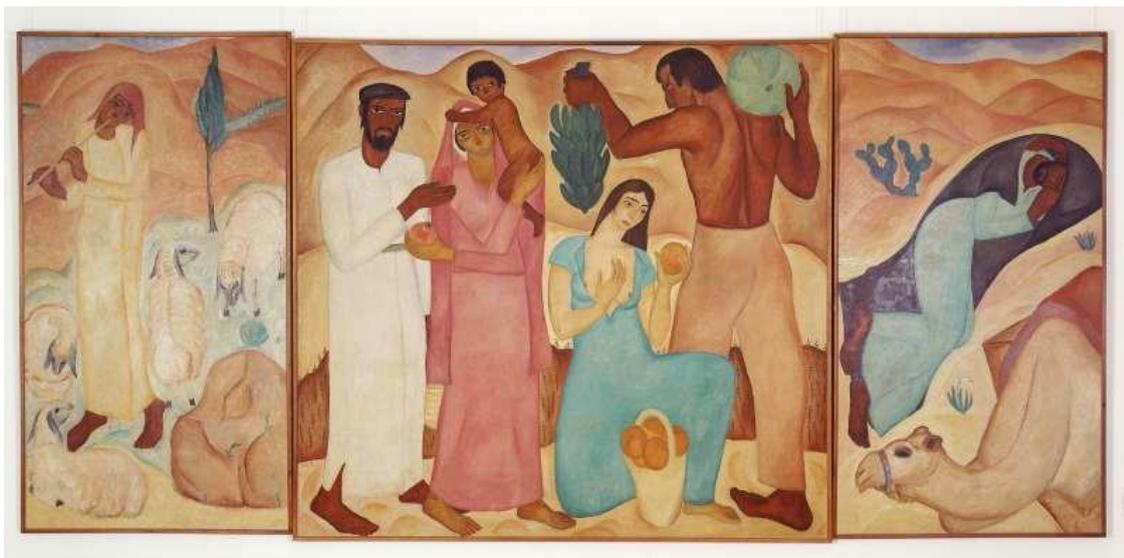


8. Uman, Ukraine, *A site in the forest where the mass murder of Jews took place, Postwar.* Item ID 37718, credit of Yad Vashem.

https://photos.yadvashem.org/photo-details.html?language=en&item_id=37718&ind=71



9. E.M. Lilien, *Ex Libris, Altneuland de Theodor Herzl*, 1905.



10. Reuven Rubin, *Premiers fruits*, 1923, peinture à l'huile, 188x406cm ; Rubin Museum, Tel Aviv.