

## Des « œuvres-témoins » Montage et mémoire à partir des archives de la Shoah

Anysia Troin-Guis

Montrer et représenter les violences historiques engagent de multiples tensions et invitent à examiner l'histoire dans ses dimensions les plus terribles : il s'agit de « penser les destructions guerrières, les violences de masse, les génocides, les exterminations ou catastrophes, mais également leur retentissement, leur transmission, la résonance de ces temps de meurtrissures absolues pour lesquelles une mémoire apaisée semble échapper<sup>1</sup> ». La Shoah, en tant que catastrophe unique, a profondément modifié toute communication de l'expérience et s'insère dans une triple crise : une crise de la mémoire, une crise de la représentation et une crise de la transmission<sup>2</sup>. On peut dès lors citer une réflexion de Sylvie Rollet qui encadrera notre propos :

Ce qui est impensable ou, plutôt, insensé, c'est l'événement : la catastrophe anthropologique provoquée par la volonté génocidaire de séparer l'humanité d'elle-même. Cette logique-là, dont les effets sont connaissables et, en ce sens pensables, échappe à ce qu'on peut comprendre (c'est-à-dire, littéralement, « prendre en soi ») parce qu'elle vise la déliaison du lien constitutif de l'humanité<sup>3</sup>.

Dès lors, comment peut-on aborder aujourd'hui, dans la littérature et l'art contemporain, une telle catastrophe ? Evacuant de notre propos les multiples débats concernant l'impossibilité de la représentation d'Auschwitz, voire de l'interdit de celle-ci, il s'agira de nous concentrer sur une esthétique de la catastrophe qui émerge avec des œuvres expérimentales : les auteurs n'ont pas été témoins ni victimes de la Shoah mais, au même titre que l'ensemble de la population, ont ressenti ce qui, de césure historique, devenait du même coup césure littéraire et artistique. Nous nous situons donc dans un corpus qui ne relève pas du genre testimonial en tant que tel mais plutôt d'un genre mémoriel<sup>4</sup>, dans le sens où ce ne sont pas des victimes qui créent mais des auteurs qui tentent d'établir un paradoxal témoignage sans l'expérience des camps : on peut dès lors parler d'une « mémoire culturelle de l'expérience<sup>5</sup> » qui se voit exploitée, participant d'une mémoire collective et d'une conscience historique. Cette tendance qualifiée parfois de « post-mémorielle » à la suite des recherches de Marianne Hirsch<sup>6</sup> illustre les questions que pose nécessairement la fin d'une « ère des témoins ». En effet, à l'heure où les derniers survivants périssent et ne pourront plus transmettre de vive voix, la réflexion sur la médiation des témoignages s'avère fondamentale<sup>7</sup>, de même que celle d'une création qui

---

<sup>1</sup> Annette Becker et Octave Debary (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Grane, Créaphis Éditions, 2012, p. 5.

<sup>2</sup> Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2012, p. 14.

<sup>3</sup> Sylvie Rollet, *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, p. 14.

<sup>4</sup> Cf. Philippe Mesnard (dir.), *La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2017.

<sup>5</sup> Lucie Campos, *op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> Cf. Marianne Hirsch, *Family frames. Photography narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 ; Pierre Bayard, « De la mémoire à la post-mémoire », *Art Absolument*, Hors-série « Cambodge, mémoire de l'extrême », 2013 ; Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015 ; Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015

<sup>7</sup> A ce sujet, voir les travaux de Christian Delage et notamment, « Les récits d'un survivant de la Shoah, Simon Srebnik », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2016/4, n°132.

cherche à fournir des propositions esthétiques dont la charge éthique serait de transmettre et interroger l'événement. À l'instar des recherches publiées dans l'ouvrage dirigé par James Phelan, *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, on pourrait parler d'un art de l'après témoignage : après au sens chronologique mais aussi « d'après », en tant que position réflexive dans le sillage, plus ou moins revendiqué, d'un héritage du témoignage.

Différentes œuvres de Christian Boltanski, Harun Farocki, Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz ou Charles Reznikoff offrent des œuvres-témoins, c'est-à-dire des œuvres faisant office de témoignage. En effet, nous proposons d'aborder ces œuvres, livres, installations, films, tels des témoignages sans expérience. À juste titre paradoxale, cette formulation antithétique permet d'insister sur le travail radical que nous cherchons à mettre en lumière : la restitution d'une transmission de l'événement *via*, principalement, le montage d'archives. Les œuvres seraient ainsi des témoins lorsque les témoins de chair, au sens de *superstes*, en tant que partie prenante de l'événement<sup>8</sup>, auraient disparu : cette extension de la notion est d'ailleurs l'hypothèse de recherche que suit Rebecka Katz Thor dans un ouvrage récent intitulé *Beyond the witness*, consacré au « témoignage des images » et basé sur l'analyse des œuvres cinématographiques de Farocki, Yael Hersonski et Eyal Sivan.

Le premier mouvement de cette réflexion se consacrera à la mise en perspective d'une recherche formelle en regard d'une réflexion historique et le second sera centré sur l'analyse d'une pensée mémorielle qui se dessine, de l'archive à la trace et de la trace à la disparition.

## I. La Shoah abordée par l'art contemporain

### *Créer dans le sillage du témoignage*

Le mode de transmission de la Shoah s'avère principalement être le témoignage en tant que fait historique et social. Sous l'angle générique, il serait une catégorie éditoriale confondant un double geste réflexif, celui de l'acte de témoigner selon une portée véridique. Pour Frederik Détue,

le témoignage comme art d'écrire s'est inventé au XXe siècle en lien avec les violences politiques de masse ; il est l'œuvre d'une victime, rescapée ou non, de la terreur moderne, qui dépose contre les coupables et autres responsables, qui relate son expérience collective pour la donner à connaître et à comprendre par-delà le secret et l'oubli, et qui la transmet aussi au nom de tous les disparus. On peut donc parler de témoignage quand une œuvre témoigne de crimes de guerre, d'un nettoyage ethnique, d'un génocide, de la détention en camp de concentration<sup>9</sup>.

La catégorie implique donc la nécessité de rapporter une violence historique et collective subie, du point de vue, donc, de la victime. Par ailleurs, l'appellation de témoignage serait un gage de véracité du texte. Néanmoins cette véracité excède l'idée d'une attestation des faits mais produirait un véritable « schisme ». En effet, selon Catherine Coquio,

---

<sup>8</sup> Cf. Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes. I : économie, parenté, société ; II : pouvoir, droit, religion*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

<sup>9</sup> Frédéric Détue, « Noter le futur : témoignage et politique suivant Svetlana Alexievitch », *Littérature*, 2012/4, n°168, p. 85.

Ce qui produit un « schisme » n'est pas l'engagement du témoin à attester les faits, mais l'effort inouï de restituer l'événement d'une désappartenance, soit une rupture anthropologique, sous la forme d'une expérience personnelle alors que les cadres de l'expérience humaine ont été atteints. Ce dont il faut témoigner – un effondrement de soi et d'un monde à travers soi – requiert des exigences critiques d'une autre nature que la critique de la culture qu'avait voulu radicaliser Adorno : il faut au témoin devenu auteur une autre *technè*, de nouveaux procédés d'*étrangéisation* de l'expérience humaine.<sup>10</sup>

La littérature du témoignage est « une mise à l'essai elle-même rituelle des genres et des codes formels<sup>11</sup> », et irait jusqu'à suspendre « la machine des genres<sup>12</sup> ». On peut alors s'interroger : comment les artistes désireux de faire acte de transmission de l'événement peuvent-ils s'emparer d'un genre expérimental en constante mutation, au gré des guerres et des crises ? De même, on note dans cette recherche formelle un écho à l'expérimentation des procédés de création et des matériaux qui s'informent tout au long du XXe siècle. Les œuvres qui nous intéressent, au même titre que celles de W. G. Sebald ou Imre Kertész, dialoguent avec un impératif éthique. Ces dernières, d'ailleurs, selon Lucie Campos, saisissent « dans leur dispositif littéraire la contrainte du réel historique alors que ses modes de saisie historiographiques ou philosophiques sont mis en question par la part de violence inédite qu'il comporte<sup>13</sup> ».

Les artistes qui choisissent de travailler sur la Shoah génèrent ainsi une œuvre qui dépendrait d'un « régime éthico-politique de l'art<sup>14</sup> » en se situant clairement dans la volonté d'une transmission de l'événement, dans la perspective d'appréhender la catastrophe et dès lors : à témoigner. Ces œuvres viendraient éventuellement pallier une problématique des lieux de mémoire que Régine Robin décrit ainsi :

Ce qui manque à ces musées ou mémoriaux, c'est la part d'ombre, un indicible qui ne se dissimule pas derrière l'inexplicable ou l'inintelligible, en sacralisant l'événement. Ce qui bloque la transmission, dans ces bâtiments officiels, c'est le trop-plein d'images et d'explications, l'illusion d'une possible mise en contact avec ce réel du passé, un passé qui parlerait dans son horreur même et qui donnerait, par le récit dans lequel il est pris, une leçon de morale et transmettrait des valeurs. Ces musées nous communiquent de l'information mais ne transmettent peut-être rien<sup>15</sup>.

Liant une recherche avant-gardiste qui s'origine dès le début du XXe siècle et qui met à l'épreuve l'organicité de l'œuvre d'art, les artistes perpétuent une posture déjà amorcée en réaction à une modernité inquiétante et une industrialisation menaçante. Leurs travaux tendent ainsi vers une esthétique de la catastrophe, concernant la destruction méthodique et industrielle d'un peuple.

---

<sup>10</sup> Catherine Coquio, « Les enjeux anthropologiques du témoignage. Le genre, l'acte, le rite, le jeu », Philippe Mesnard (dir.), *op. cit.*, p. 92.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Lucie Campos, *op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> Sylvie Rollet, *op. cit.*, p. 15.

<sup>15</sup> Régine Robin, « Les devoirs de mémoire et les problèmes de la transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *Rémanences. Évocations de l'Holocauste dans les arts et la littérature canadiens contemporains*, Montréal, Institut des études juives canadiennes de l'Université Concordia, p. 130.

Les différents artistes que nous abordons tentent d'élaborer des dispositifs à même d'inscrire la suspension de la pensée qu'a engendrée la Shoah et utilisent « tous les médias, tous les supports pour s'exprimer, et rendre compte d'une transmission difficile et fragile, d'une expérience qu'ils n'ont pas connue, mais dont ils transportent le mal en eux, la blessure, un deuil qu'ils ne peuvent pas faire<sup>16</sup> ». Si l'on admet que le témoignage est une notion labile, son extension se traduit principalement par le montage. Cette perspective pourrait ainsi correspondre à l'« espace tiers » qu'appelle de ses vœux Régine Robin, et qui répondrait à la question suivante : « Est-ce qu'il y a des modes de représentation alternatifs, des façons de chercher à transmettre autrement que dans le plein de la représentation, de la copie, de la photo, du simulacre, du parcours pédagogique, de la linéarité de l'instrumentalisation qu'elle soit au service de la fragmentation mémorielle ou au service de la mémoire officielle ?<sup>17</sup> »

### ***Le Montage : une forme paradigmatique et transdisciplinaire***

Les œuvres du corpus appartiennent à divers médiums et revêtent des formes plastiques, discursives ou cinématographiques. Elles se distinguent par le caractère volontairement expérimental de leur création, qui tend largement à se rattacher au montage. Celui-ci implique une mise en confrontation de différents éléments préexistants que l'artiste prélève, importe et ré-agence. Le terme a pu ainsi acquérir une valeur transgénérique<sup>18</sup>.

Unique exemple littéraire choisi, *Holocauste* de Charles Reznikoff réunit des extraits de textes remaniés en vers : le dispositif du recueil repose sur un prélèvement de différents fragments de rapports des procès de Nuremberg et des comptes rendus du procès d'Eichmann. Le poète américain appartenant au mouvement objectiviste, qui se constitue dès les années 1930 et regroupe, entre autres, William Carlos Williams, George Oppen ou Louis Zukofsky, applique une esthétique objectiviste : il s'agit d'une tentative d'effacement du poète pour mettre à profit l'objet, au contraire des sentiments, dans la perspective d'offrir objectivement le réel, reniant tout artifice poétique ou émotion. L'intérêt de ce long poème d'une centaine de pages, constitué de douze parties, est sa facture tout à fait spécifique dans laquelle aucun élément n'est écrit de la main du poète même, qui effectue un réagencement.

Deux films de Harun Farocki sont aussi analysés, concernant spécifiquement la Shoah : *Images du monde et Inscription de la guerre* (1988) et *En sursis* (2007). Ceux-ci consistent en un montage d'images d'archive : le premier a pour élément nodal les prises de vue aériennes du 4 avril 1944 d'Auschwitz qui sont montées avec des images de *L'Album d'Auschwitz*<sup>19</sup> et des photographies de femmes algériennes prises par Marc Garanger en 1960<sup>20</sup>. Pour *En sursis*, l'artiste utilise des images du camp de concentration de Westerbork qu'il monte, en ayant

---

<sup>16</sup> Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 323.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman parle ainsi de ces procédures qui sont « transversales à tous les domaines techniques, esthétiques et intellectuels (photo, cinéma, peinture, architecture, philosophie) » dont la fonction était véritablement « déterritorialisante », cf. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 143-144.

<sup>19</sup> Serge Klarsfeld, Marcello Pezzetti, Sabine Zeitoun, *L'Album d'Auschwitz*, Fondation pour la mémoire de la Shoah / Al Dante, 2005.

<sup>20</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 134-135.

recours aux arrêts sur image et aux répétitions, et qu'il alterne, interrompant ainsi toute fluidité, avec des cartons précisant différentes informations quant aux dates ou aux noms.

Le montage peut aussi se concevoir comme un dispositif d'exposition, ce qui est le cas des œuvres d'Esther Shalev-Gerz et Christian Boltanski. La première propose [\*Entre l'écoute et la parole. Derniers témoins, Auschwitz 1945-2005\*](#) (2005), une installation en triptyque de trois écrans occupant tout un mur d'une des salles d'exposition et faisant défiler les visages de survivants de la Shoah, invités à témoigner de leur expérience, lors de la commémoration de la libération d'Auschwitz en 2005, à la Mairie de Paris. La spécificité de cette œuvre repose dans le silence qu'elle installe et qu'elle impose : les trois écrans organisent le montage des différents témoignages et font surgir les instants muets de ces entretiens à travers des gros plans. Dans une salle adjacente, des dispositifs audiovisuels individuels sont installés, permettant au visiteur d'avoir accès à l'intégralité de ces témoignages. L'artiste français Christian Boltanski, né en 1944, propose une œuvre traversée d'historicité, qui s'élabore sur le principe de l'installation et du monument, où la photographie tient une place essentielle. Il offre une œuvre hétérogène qui peut aussi se traduire sous la forme mixte du livre d'artiste avec [\*Sans-Souci\*](#) (1991), mettant en scène photographies de nazis, dans la perspective de signifier la dualité de l'humain et amorcer une réflexion sur le médium photographique. Il crée, lors de la Monumenta 2010, [\*Personnes\*](#), une installation immersive très imposante, prenant place au Grand Palais, organisant différents éléments dont des vêtements et des casiers : en somme des traces de ce qui a disparu et a été effacé. Un dispositif sonore lancinant aux limites du supportable est mis en place, selon les moments de la visite, et s'oppose totalement avec la teneur silencieuse des autres œuvres.

Dernière œuvre que nous souhaitons aborder et qui constitue un cas limite de notre réflexion puisqu'elle ne consiste pas en un montage à proprement parler, le [\*Monument contre le fascisme\*](#) conçu à Hambourg en 1986 par Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz. L'installation consiste en la mise en place d'une colonne de 12 mètres de hauteur, qui disparaît progressivement, au fur et à mesure que les visiteurs sont invités à inscrire leur nom sur le monument. C'est ici le public qui est invité à participer, faisant de la colonne, appelée à disparaître, le montage : l'agencement des inscriptions textuelles, sorte de prélèvements et de fragments de réalité tangibles<sup>21</sup>, fait écho à la structure même de la forme paradigmatique qui nous intéresse.

Une première réponse à la question d'une transmission artistique de la Shoah apparaît donc sous la forme du montage, les œuvres intégrant documents et archives<sup>22</sup>, textes, films, photographies et effets personnels. Loin de s'abandonner à l'idée d'une transparence du langage et de l'image, il est question de les interroger, de les contraindre, en soulignant leur nature d'artefact et en érigeant une esthétique de la rupture, de l'hésitation et de la tension. Cette esthétique négative provient de la mise en tension des différents fragments : le fragment prélevé, ainsi, signale toujours l'absence d'un contexte antérieur en relayant paradoxalement celui-ci dans le contexte nouveau. Ces deux contextes sont évidemment le contexte de production des prélèvements, c'est-à-dire le temps historique de la Shoah, et le contexte final de la création, contemporain à l'artiste. Cette rencontre des temporalités dialectise le propos de chaque artiste et informe son témoignage en réactivant le sens des archives, textes, images ou

---

<sup>21</sup> Cf. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], Mercuès, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, p. 119.

<sup>22</sup> Pour la différence entre ces deux termes, cf. Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, 2012/2, n°166.

objets dans un contexte nouveau. Dès lors il nous importe d'interroger le rapport à l'histoire qu'entretiennent ces œuvres et d'analyser l'usage de l'archive dans un tel contexte, véritable laboratoire de ces auteurs-producteurs.

### *De la « pulsion d'archive<sup>23</sup> » : l'art inquiète l'histoire et réciproquement*

L'idée d'archive dans l'art a été très précisément commentée par le critique d'art américain Hal Foster qui analyse, à la suite d'une pensée toute benjaminienne, la nécessité pour les artistes de travailler avec les fragments et les ruines, laissés par un XXe siècle bouleversé : la recherche d'un nouveau sens ne signifie pas la quête d'un symbolisme mais d'un retour vers le passé, un « choc des temporalités, un effort pour faire émerger le passé dans le présent et le présent dans le passé<sup>24</sup> ». Cette perspective tisse ainsi une visée très précisément mémorielle et vient contrecarrer la crainte d'un Pierre Nora concernant les archives : selon celui-ci, elles finiraient par tomber dans l'oubli en tant que somme d'informations qui ne serait pas réactivée<sup>25</sup>. Utiliser les archives éviterait ainsi leur enlèvement et permettrait donc d'entretenir une mémoire vive. Comment les œuvres témoignent-elles à partir des archives ?

Esther Shalev-Gerz a pour ambition de lier un travail historique à un acte artistique. Il s'agit de collecter et d'exposer différents témoignages, à partir des entretiens réalisés avec une soixantaine de survivants des camps, menés par une équipe coordonnée par Bénédicte Rochas. Ce travail d'archive se double d'une réflexion esthétique dans la mise en espace de la parole du témoin, de ses silences et ses gestes. Si un dispositif permet d'écouter l'intégralité des entretiens, le triptyque visuel tend à cibler des moments spécifiques du « racontage », quelques moments où apparaissent la réflexion, les sentiments multiples, de la sidération à la tristesse, de la nostalgie à la perplexité. Ainsi, pour Georges Didi-Huberman, ce travail interroge la « *res publica*, cette chose publique que constitue l'ensemble des témoignages recueillis, ces fragments de notre histoire commune<sup>26</sup> ».

Dans une démarche comparable de sélection, Charles Reznikoff donne accès à l'illisible, fait le tri dans une profusion de témoignages et réactive les paroles prononcées durant de très longs procès. Le poète place ainsi le lecteur directement face aux faits et aux témoignages, de la même manière que l'on s'assoit face aux écrans d'Esther Shalev-Gerz. Il propose ce qu'on pourrait appeler une image du témoignage et ce, par le montage : l'analogie à la photographie permet de souligner la possibilité du monteur de sélectionner, modifier, agrandir ou effacer des éléments de la captation. Et, en effet, le poète propose une objectivisation du texte de départ en effaçant les signes de la subjectivité et la tension émotionnelle spécifique à la narration d'un événement traumatique. Il s'agit donc moins de donner à lire un témoignage au sens strict et l'expérience d'un vécu, mais d'informer une « énonciation collective des victimes<sup>27</sup> ». D'où une certaine puissance poétique entre d'un côté le contrat de véracité qu'implique le pacte testimonial et, de l'autre, cette « disparition élocutoire » du poète. D'ailleurs, selon Steven J.

---

<sup>23</sup> Cf. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004.

<sup>24</sup> Gabriel Ferreira Zacarias, « Introduction : quel concept pour l'art des archives ? », *Marges*, vol. 25, n°2, 2017, pp. 10-17.

<sup>25</sup> Cf. Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : problématique des lieux », *Les lieux de mémoire : 1. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXVI.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

<sup>27</sup> Muriel Pic. « Le montage de témoignages dans la littérature : Holocauste de Charles Reznikoff », *Critique*, vol. 738, n°11, 2008, p. 885.

Rubin, « le “poème” de Reznikoff constitue en fait une narration détaillée ; c’est probablement le récit le plus explicite et le plus ambitieux jamais écrit sur la Shoah par un poète américain<sup>28</sup> ».

L’usage de l’archive chez Harun Farocki est davantage spéculaire : il y aurait un travail de l’ordre d’une méta-archive. En effet, le cinéaste, pour *En Sursis*, remonte les rushes tournés par l’interné juif allemand Rudolf Breslauer, commandés par l’administration du camp, dans la perspective d’un film de propagande. Sur le matériau initial de 98 minutes, Harun Farocki n’en conserve que 39. Les images tournées ne relèvent pas du macabre ou du funeste mais au contraire, insistent sur le fonctionnement performant du camp de travail ou les loisirs des prisonniers<sup>29</sup>. Les multiples opérations que réalise Harun Farocki sur la pellicule et tous les encarts qu’il insert invitent à réfléchir sur les images que nous voyons et surtout, implicitement, sur celles que nous ne voyons pas. Un hors-champ terrible que la machine de destruction nazie aura tenté de préserver de toutes sortes d’enregistrement. Cette même dynamique apparaît dans *Images du monde et Inscription de la guerre* où c’est cette fois-ci les photographies aériennes prises par les Alliés en 1944 qui sont analysées et mises en parallèle avec les images de l’*Album d’Auschwitz* prises par les Allemands. Il s’agit alors de constater l’interaction entre les technologies de mort et de vie, de destruction et d’enregistrement.

Une même réflexion méta sur l’archive et le médium anime Christian Boltanski. Concernant son livre d’artiste, des photos sont réunies par l’artiste, récupérées dans différents lieux et notamment, des marchés aux puces. *Sans-Souci* accumule les images de nazis, reconnaissables par certains signes, sous le format d’un album de souvenirs d’une même famille. Cette présentation des moments heureux des acteurs de l’administration nazie surprend et invite, comme l’œuvre de Farocki, à penser à ce qui est hors-champ. L’usage de l’archive agit ici comme une piqûre de rappel : se rappeler l’histoire mais aussi, ne pas se fier aux images et à l’insouciance de leurs sujets/objets. *Personnes*, plus récente, est une installation à travers laquelle l’artiste construit un lieu de mémoire, en tant que reconstitution composée d’objets tels des vêtements, des boîtes, des casiers, accumulés, collectés et organisés eux aussi par Boltanski. C’est alors au spectateur de combler cette manifestation mémorielle fondée sur des traces qui ne laissent pas de renvoyer aux premières images des camps prises par les Alliés et enregistrées durablement dans l’imaginaire collectif<sup>30</sup>. Si l’artiste ne puise pas dans de véritables archives, il s’agit néanmoins pour celui-ci de mimer son fonctionnement : l’œuvre est produite comme une archive. À ce titre, Jochen Gerz va encore plus loin dans ce jeu de récréation en constituant sa propre archive du geste mémoriel : les inscriptions sur la colonne d’Hambourg sont comme une liste de témoins d’un monument du souvenir voué lui-même à disparaître.

Ainsi, le travail de Farocki ou de Boltanski s’assimile au « tournant documentaire » de l’art que décrit Aline Caillet, les artistes utilisant l’archive comme « l’un des lieux possibles de

---

<sup>28</sup> Steven J. Rubin, « Devant les grilles : les poètes juifs américains et la Shoah », *Revue d’Histoire de la Shoah*, 2009/2, n°191, p. 39-56.

<sup>29</sup> Le synopsis de départ de la commande implique d’ailleurs que « l’homologie entre les secteurs du travail et de la déportation conduit à ravalier les internés déshumanisés au rang de marchandises et à faire de la mise à mort une industrie ». Cf. Sylvie Lindeperg, « Le double jeu du cinéma : filmer Terezin et Westerbork », *Revue d’Histoire de la Shoah*, 2011/2, n°195, p. 19-38.

<sup>30</sup> À ce titre, Harun Farocki commente : « Les images des tas de chaussures, paires de lunettes, prothèses dentaires, les montages de cheveux rasés surtout se sont profondément imprimées dans les esprits. Les images sont peut-être nécessaires pour que se grave ce qu’on a peine à s’imaginer – les images photographiques, empreintes à distance de la réalité. », « Il serait temps que la réalité commence », Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître & Poursuivre*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002, p. 41.

renégociation [du] rapport à l'histoire, à la politique, et tout simplement au réel<sup>31</sup> ». Ainsi, utiliser l'archive en art permet d'élargir les usages que détermine son contexte d'origine. Extraire l'archive, c'est aussi la renouveler afin d'orienter, voire de « désorienter », la réception du document. Les témoignages et archives seraient ainsi « une trace qui, inlassable mémoire du désastre, demeure en “entretien infini” avec le passé<sup>32</sup> ». Dès lors l'intérêt de cette mise en œuvre des traces du passé consiste moins en une représentation historique qu'en une analyse subtile de la mémoire et de ses enjeux. De plus, se fait évidente la volonté des artistes de communiquer sur un événement de la destruction systématique des individus mais aussi d'une destruction des archives propres au génocide : les potentialités de l'art dépasseraient alors les impasses de l'histoire et les écueils de la mémoire<sup>33</sup>.

## II. Le témoignage de l'œuvre : la mémoire comme matériau

### *Mémoire et disparition*

La dialectique de la présence et de l'absence, abordée avec le fragment, irrigue majoritairement notre corpus d'œuvres en tant que celui-ci regroupe de multiples évocations de l'extermination de tout un peuple. Qu'il s'agisse d'utilisation ou de reconstruction d'archives, les œuvres interrogent la mort et en ce sens, la disparition, l'absence et le silence. Cette dynamique se traduit dans les thématiques mais aussi dans le médium utilisé et a pour ambition, selon nous, d'engager un dialogue mémoriel, de refuser l'œuvre ou l'objet comme porteur de mémoire mais au contraire de le considérer comme un opérateur de mémoire. Cette interprétation renvoie ainsi aux réflexions de Régine Robin selon laquelle :

La remémoration est une « île du temps » et permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les brides, elle permet un certain travail du silence en nous, de la confrontation, non pas avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de « l'enruinement » qui ne fait pas l'économie de la perte<sup>34</sup>.

C'est dans le montage silencieux qu'Esther Shalev-Gerz actualise cette remémoration : les trois écrans diffusent les différents témoignages et le gros plan est utilisé pour insister et se concentrer sur les moments de silence dans le discours du survivant, l'image est « bloquée » dans le silence<sup>35</sup>. Ce sont alors des moments où apparaissent la réflexion, les sentiments multiples, de la sidération à la tristesse, de la nostalgie à la perplexité. Le dispositif silencieux de l'artiste opère pour le spectateur la possibilité de s'imprégner des témoignages par-delà la parole, qui aurait pu, dans le cadre d'une installation artistique, faire figure d'accessoire ou au contraire se noyer dans la masse et ne devenir que bruit. C'est alors bien des mouvements du regard dont il est question, celui du témoin comme celui du récepteur, de ses inflexions au gré

---

<sup>31</sup> Aline Caillet, *Un Art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

<sup>32</sup> Muriel Pic, *art. cit.*

<sup>33</sup> C'est d'ailleurs le point de vue de Gérard Wajcman : « Ce qu'accomplit l'art, ce qu'il fait spécifiquement, ce n'est non pas de donner un sens à un passé, de faire ce que fait donc le travail de l'histoire, c'est au contraire de viser ce qui ne peut se dire du passé, ce qui reste justement en cela hors de l'histoire, ce qui est inintégré à l'histoire comme à la culture. [...] Ce qui ne peut se dire du passé, ce dont on ne peut se souvenir, l'artiste le montre. C'est sa tâche. », « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz », *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, actes de colloque, Montréal, musée d'Art contemporain de Montréal, 2000, p. 182.

<sup>34</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, Paris, Stock, 2001, p. 30-31.

<sup>35</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *Blanc soucis*, *op. cit.*

des mouvements des visages que l'artiste met en avant et qui interroge, à travers les intervalles. Les silences montés ensemble et donnés à observer s'offrent comme des expérimentations du non-dit et du langage non verbal, qui s'avère tout autant significatif qu'un discours.

De la même manière agit le caractère muet d'*En sursis* mais aussi l'utilisation du noir : les images sont entrecoupées par des encarts avec des légendes, des encarts noirs qui parfois perdurent et semblent signifier ce fameux hors-champ. Le noir ne véhicule pas l'idée d'un interdit de la représentation mais offre l'absence d'images comme une invitation à l'imagination, à une forme de mémoire alternative. L'usage du ralenti dans certaines séquences a aussi toute son importance puisque les images tendent alors vers l'abstraction et donc vers un effacement de la personne et sa symbolique disparition. Reznikoff use lui aussi de cette tension vers la disparition dans son dispositif même : évacuant toute marque énonciative et donc, évinçant la subjectivité des témoignages qu'il utilise, il fait de son poème, au même titre que Shalev-Gerz, un monument à la parole intégrale des témoins.

Poussée à l'extrême, l'incarnation de l'absence chez Boltanski est double. D'une part, le travail des objets, et particulièrement du vêtement, dénote l'absence de l'individu dont il a été le témoin et ne laisse pas de rappeler la disparition. Cette idée est aussi illustrée par le recours à la photographie, qui est le médium par excellence de l'instant passé, du *ça a été* barthésien. Pour Éliane Burnet :

La photographie de quelqu'un, un vêtement ou un corps mort sont presque équivalents : il y avait quelqu'un, il y a eu quelqu'un, mais maintenant c'est parti. [...] Leur point commun est d'être simultanément présence et absence. Ils sont à la fois un objet et un souvenir d'un sujet. Exactement comme un cadavre est à la fois objet et souvenir d'un sujet<sup>36</sup>.

Cette esthétique, qui semble réunir les œuvres de notre corpus, est singulière et contrairement à certaines tendances artistiques contemporaines, la mort n'est pas représentée de façon macabre ou obscène<sup>37</sup> : les artistes n'ont pas recours à l'imagerie stéréotypée du génocide<sup>38</sup>, à ce que Barbie Zelizer nomme l'esthétique de l'atrocité<sup>39</sup>, inaugurée par Alain Resnais dans *Nuit et brouillard* et à laquelle Claude Lanzmann s'oppose à l'extrême, en refusant d'utiliser les rares archives des camps, et en leur préférant le témoignage. Il s'agit aussi de prendre le contre-pied d'un récit mémoriel, qui se traduit soit sous une forme narrative, soit sous la forme d'un monument. L'œuvre se crée alors comme un processus informé de traces, avec ses lacunes et ses silences, si bien qu'elle semble fonctionner comme la mémoire. Le montage deviendrait ainsi la métaphore de la mémoire, dans ses fragments et sa dialectique de la présence et de l'absence, de la trace et de l'effacement.

---

<sup>36</sup> Éliane Burnet, « Dépouilles et reliques. Les Réserves de Christian Boltanski », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°62, hiver 1997, p. 62.

<sup>37</sup> Cf. Norman L. Kleeblatt (dir.), *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, cat. expo., New York, The Jewish Museum/New Brunswick (NY), Rutgers University Press, 2002.

<sup>38</sup> Clément Chéroux la décrit en ces termes : « une image confuse ou stéréotypée : un amoncellement de corps décharnés, un visage émacié au regard insondable, des barbelés ou un mirador. Le tout confondu en un immense lexique iconographique de l'infamie au contour mal défini. », « Du bon usage des images », *Mémoire des camps*, Paris, Marval, 2001, p. 15.

<sup>39</sup> Cf. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget : Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago, 1998.

### *Éthique du témoignage sans expérience*

Les œuvres, grâce à leur dispositif, permettent d'offrir un mode d'accès spécifique à la connaissance de l'événement et conduisent à une réflexion mémorielle. Le travail de l'histoire qui est réalisé nous permet d'affirmer qu'une position éthique réunit les cinq artistes évoqués. Dans les différentes œuvres, il est question de bien commun et d'un croisement entre histoire individuelle et histoire collective. Cette position implique la responsabilité morale de la transmission de l'événement et la recherche formelle de stratégies à même de dire la violence historique lorsque son historiographie elle-même se voit mise en question et sans cesse réévaluée. Se dessine alors un infléchissement du modèle testimonial vers le politique, à travers les différentes dimensions critiques que révèle l'appropriation des archives ou, de la notion même d'archive. Ces constructions mémorielles sont ainsi proches des factographies décrites par Marie-Jeanne Zenetti dont les auteurs, « dépassant la sécheresse de l'archive officielle et dépassionnée, [...] érigent le texte-document en monument discret, monument sans gloire à la mémoire de ceux qui ont vécu, qui ont témoigné et qui sont morts<sup>40</sup> ».

L'enjeu éthique se traduit chez Boltanski par une réflexion sur la dualité de l'être humain dans *Sans souci* et le questionnement sur le bourreau et sa représentation : l'identification qui s'opère devant l'album de famille signifie-t-elle une interchangeabilité des places ? Peut-on devenir bourreau dans un contexte spécifique ? Cette banalité du mal qu'évoquerait Boltanski dans son œuvre est parfois refusée pour y avoir davantage une réflexion sur le médium photographique et le piège qu'il constitue. L'artiste nous mettrait en garde contre le mensonge des images et l'impossibilité d'une véritable captation du réel. Farocki, lorsqu'il se met en scène en train d'analyser les différentes images d'*Images du monde*, ne fait autre chose que d'inviter le spectateur à ouvrir l'œil. Il met en abyme son travail de monteur de sorte que son dispositif devient le mode d'emploi pour re-regarder les images à analyser. Les nombreux commentaires sur les images mais aussi sur l'analyse d'images et la photogrammétrie offrent une réflexion sur, précisément, les *inscriptions de la guerre* (à travers la *reconnaissance* aérienne ou la prise de photos d'identité). Son œuvre est alors politique en tant qu'elle interroge la responsabilité des Alliés à voir ou ne pas avoir cherché à voir et, met en perspective les différentes actions résistantes.

Concernant la réévaluation d'une pensée mémorielle, Boltanski ou Reznikoff n'insèrent pas d'information et ne donnent que très peu d'indications historiques : les témoignages d'*Holocauste* sont anonymes, de même que les objets de *Personnes*, installation au titre assez significatif... C'est au récepteur de pallier ce vide et de combler une mémoire qui n'est que partielle, au contraire des textes traditionnellement historiques ou des monuments officiels.

La notion de monument est particulièrement présente chez Boltanski et Gerz : celle-ci devient entre les mains des artistes contestée et surtout réappropriée. Il est intéressant de voir que la série d'installations de photographies d'anonymes de Boltanski inaugurée dans les années 1980 s'intitule précisément *Monuments* et que l'œuvre aujourd'hui commentée prend place à l'événement artistique *Monumenta* : frappe à l'oreille l'idée de quelque chose de monumental et c'est en effet ce que produit Boltanski dans l'exploitation des quelques 10 000 m<sup>2</sup> de la nef du Grand Palais. Néanmoins, le caractère immersif de l'œuvre, parfois dérangeante physiquement, s'oppose aux monuments officiels, tel, notamment, le *Mémorial aux Juifs*

---

<sup>40</sup> Cf. Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014, p. 329.

*assassinés d'Europe* qui avait tant fait controverse au moment de son élaboration à Berlin dans les années 2000. Pour l'artiste, « quand on fait un monument, ce n'est pas pour se souvenir, c'est pour oublier » : c'est évidemment le projet inverse que tente de réaliser Boltanski, souhaitant récréer une mémoire et garder vivants des souvenirs de récits, vécus ou transmis. C'est d'ailleurs la même volonté qui anime les époux Gerz lors de la réalisation d'une commande de monument à Hambourg : le monument, ou mémorial, terme que préfère Jochen Gerz, est destiné à sa disparition au bout de quelques années. Il a pour ambition non pas d'incarner un souvenir et n'être qu'un simple hommage aux morts mais, au contraire, de se rappeler aux vivants, faisant de la mémoire le matériau même. Il y a dès lors une critique des monuments qui sont construits selon une logique non pas de remémoration mais de commémoration : des monuments qui finissent par devenir invisibles dans le paysage urbain et par disparaître eux aussi. Le contre-monument de Hambourg sollicitait au contraire l'intervention du public et en ce sens restait visible. Le progressif enfouissement de la colonne participe aussi à une activation de l'œuvre dans la mémoire collective et se présente comme une injonction à se rappeler du passé et à faire face à la hantise du nazisme. La dernière trace de cette colonne aujourd'hui disparue est cette inscription : « Puisque rien ne peut se lever à notre place contre l'injustice ».

Les « œuvres-témoins » fonctionnent ainsi à partir d'un montage d'archives multiples : certains des artistes évoqués puisent dans des fonds historiques, regroupent des témoignages, enquêtent, d'autres, véritablement en « mal d'archive », reconstruisent un matériau archivistique fictionnel. La force de leurs dispositifs repose sur le jeu des interstices, des intervalles qui se produit entre les fragments et, par la puissance qui se révèle entre ce qui est montré et ce qui est invisible. À la dialectique de l'absence et de la présence fondatrice répond une dialectique du champ et du hors-champ qui apparaît, somme toute, figurer une des problématiques essentielles quant à la question de la Shoah et de son historiographie. De fait, les œuvres travaillent la notion de mémoriel jusqu'à fonctionner de la même manière que la mémoire humaine : dans ses clichés, ses flashes, ses traces, ses trous, ses blancs et ses réseaux d'idées. En ce sens, la forme permet une vitalisation de l'archive et l'œuvre perpétue un questionnement incessant relatif à la Catastrophe. Perception plus que représentation, l'œuvre-témoin serait ainsi un opérateur de mémoire dont doit se saisir le public pour lutter contre l'enlisement des archives et, à terme, l'oubli. Ces quelques mots de Jochen Gerz illustrent alors la visée de l'œuvre-témoin :

Il ne s'agit pas de commémorer un génocide comme on commémore le 1<sup>er</sup> mai. La mémoire est une journée sans date. Il n'y a pas une tombe ni une œuvre d'art qui pourrait être la maison de ces morts-là. Seuls les gens vivants peuvent en témoigner et en être les gardiens. En ayant affaire à l'absence, on n'est pas très loin de la présence et de la célébration des gens vivants<sup>41</sup>.

Il est donc moins question de commémoration que de remémoration et l'œuvre-témoin serait ainsi un vecteur de débats et de réflexions pour que la mémoire soit sans cesse réactivée.

---

<sup>41</sup> Entretien de Jochen Gerz avec les étudiants de l'École des Beaux-Arts de Dijon, août 200, cité par Annette Becker, *op. cit.*, p. 125.