

Construction dans l'art des mémoires génocidaires.

Conférence de Zofia Lipecka, artiste plasticienne, le 5 janvier 2011.

J'ai pensé que la meilleure façon d'aborder la question de la construction dans l'art des mémoires génocidaires – en l'occurrence celles de la Shoah, car mon travail porte sur la Shoah – serait de partir des œuvres, les miennes, mais aussi celles d'autres artistes ; et ceci non dans l'ordre chronologique, mais plutôt à travers les idées, les problèmes et les interrogations qu'elles soulèvent.

Je commencerais par mon installation intitulée **Après Jedwabne**, qui est à l'origine de ma présence ici, et qui a marqué un tournant dans mon travail, car depuis cette œuvre j'aborde explicitement le thème de la Shoah.

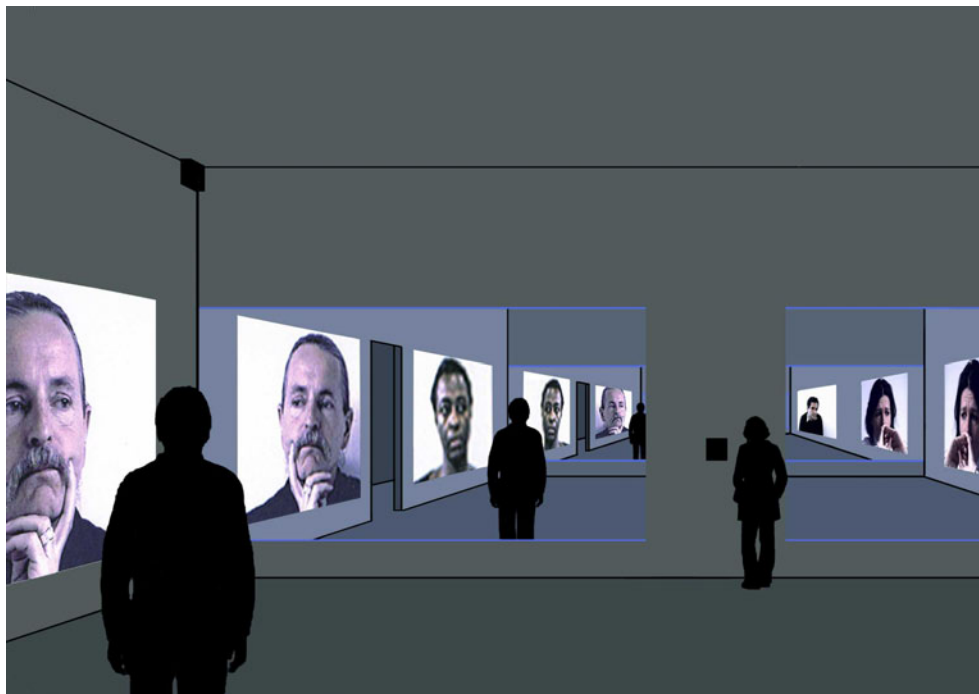


Après Jedwabne est donc une installation vidéo – et je reviendrais plus loin sur le caractère particulier de cette forme d’expression – composée de 4 projections, à même les murs, des visages de 75 personnes de diverses origines, en train d’écouter le témoignage d’une extrême violence sur le massacre de Jedwabne. Il s’agit du massacre des Juifs dans un village au nord-est de la Pologne, qui fut perpétré le 10 juillet 1941, non par les Allemands, mais par les habitants polonais. Cet événement a été révélé en 2000 par le livre de Jan Tomasz Gross intitulé *Les Voisins*¹.



© Zofia Lipecka & Fundacja Signum

Les visages filmés sont démultipliés par quatre grands miroirs situés sur les murs latéraux. Les visiteurs, qui se trouvent à l’intérieur de ce dispositif, sont éclairés par les projections et reflétés à l’infini par les miroirs. Deux pôles d’écoute permettent aux visiteurs d’entendre le témoignage, lu par l’acteur Andrzej Seweryn.



© Zofia Lipecka & Fundacja Sig

Le titre « *AJ* » indique qu'il ne s'agit pas d'une œuvre documentaire sur un fait historique, mais d'une interrogation sur les conséquences actuelles de cet événement. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas filmé les témoins, ni utilisé les photographies des victimes. En fait, *Après Jedwabne* est pour moi, avant tout, un **travail sur l'identité** ; et je précise tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une identité en tant qu'essence, sentiment patriotique ou source de fierté. Il s'agit au contraire de la conscience d'appartenir à une histoire marquée par la Shoah, avec tout ce que cela comporte de douleur et de sentiments de culpabilité. J'ai appelé cette conscience **l'identité négative**.

L'élément déclenchant, qui m'a conduit à réaliser cette installation, était tout d'abord le **choc** provoqué par la lecture du livre de Gross. J'ai été extrêmement affectée émotionnellement. En tant que Polonaise, je me suis sentie particulièrement concernée et responsable, voir coupable. Ensuite, j'ai été révoltée par les **réactions** de la société polonaise après la sortie du livre, notamment la récurrente défense de l'honneur national et de l'image de la Pologne à l'étranger, les disputes autour du

nombre exact des victimes, ou encore le refus pur et simple des Polonais d'admettre leur culpabilité.

Il faut dire que le **débat** autour du massacre de Jedwabne était comparable en Pologne à l'affaire Dreyfus. Nombre de Polonais, y compris les intellectuels, les historiens et bien sûr les représentants de l'église, ont violemment critiqué le livre de Gross, et défendu la thèse, officielle jusque là, que c'étaient les nazis non les Polonais qui étaient responsables de ce crime. L'Institut de la Mémoire Nationale (IPN) a été chargé d'une enquête. On a réexaminé les archives soviétiques et allemandes, interrogé les témoins vivant à Jedwabne et exhumé les corps. L'enquête a corroboré la thèse de Gross. De plus, il s'est avéré que Jedwabne n'était que le haut de l'iceberg de la participation des Polonais à la destruction des Juifs. C'est la page sombre de l'histoire de la Pologne, occultée sous le régime communiste, que les Polonais avaient du mal à assumer, car jusqu'ici ils se voyaient en tant que victimes et résistants, et désormais ils étaient bien obligés de se reconnaître en tant que bourreaux.

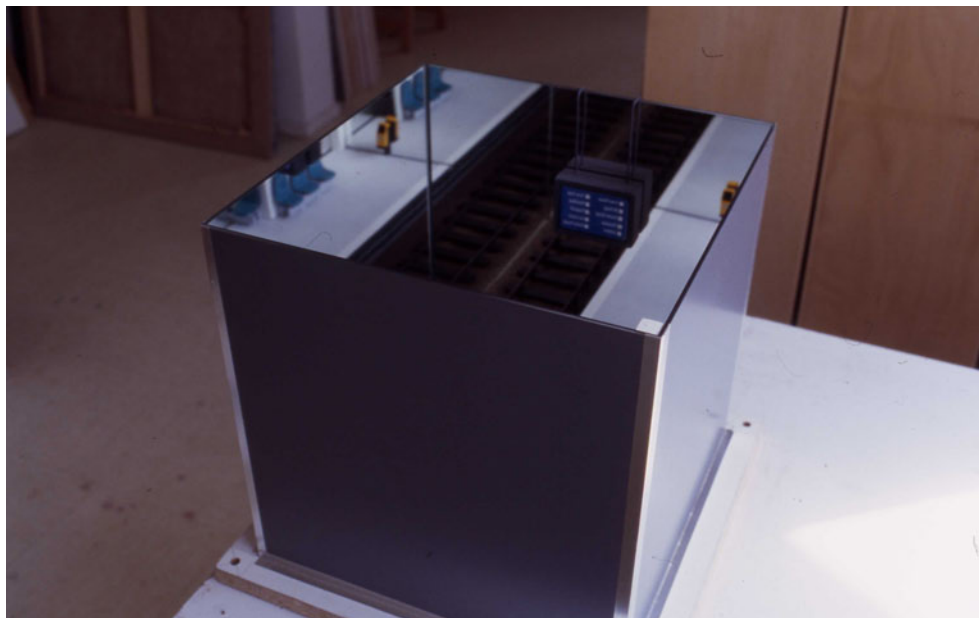
Quant à moi, vivant en France, avant l'affaire Jedwabne je ne me sentais pas « Polonaise ». Je suis née en Pologne, mais j'ai passé la plus grande partie de ma vie en France et je n'avais ni le sentiment, ni le désir d'appartenir à une communauté nationale ; et voilà que je découvre mon **identité négative**. C'est pour l'assumer et en réaction aux réactions que je viens d'évoquer, que j'ai conçu l'installation *Après Jedwabne*. Je me suis servie de la vidéo et des miroirs pour créer un face-à-face, une confrontation avec l'histoire et avec soi-même. Je voulais confronter les Polonais - comme je me suis moi-même confrontée - à l'histoire de la Shoah qui a eu lieu en Pologne et dans laquelle les Polonais ont une part de responsabilité. Cependant l'installation n'avait pas pour but de stigmatiser les Polonais. Elle ne s'adressait pas à un groupe mais aux individus. D'ailleurs, la plupart des peuples ont du mal à assumer les aspects négatifs de leur histoire, ce n'est pas une particularité des Polonais.



© Zofia Lipecka & Fundacja Signum

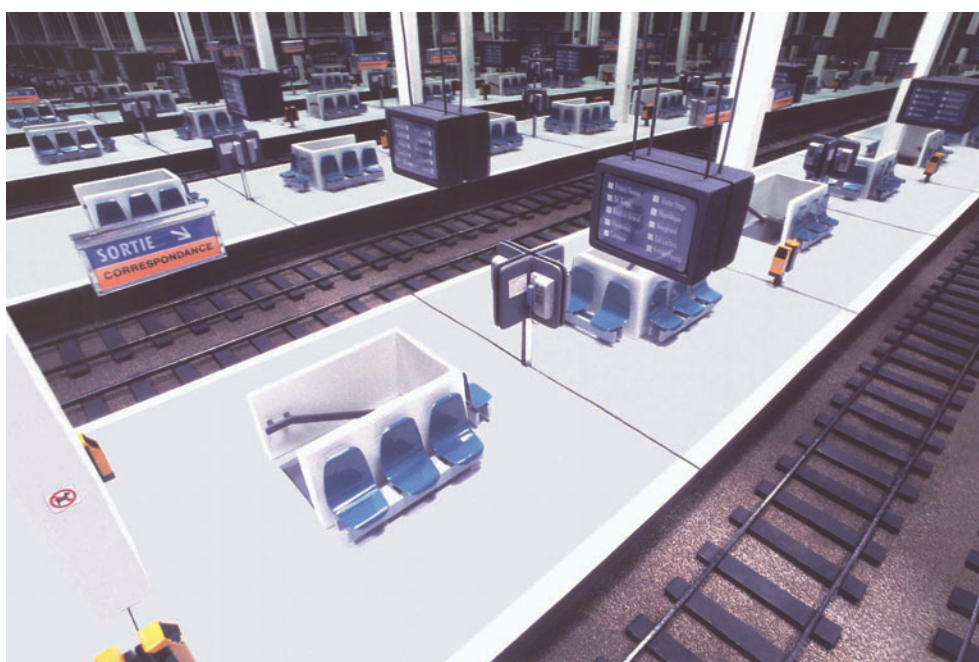
C'est pourquoi j'ai filmé les personnes de différentes nationalités. Si à cause de cela l'œuvre a acquis un caractère universel ou plutôt international, elle ne s'inscrit pas pour autant dans un discours universalisant, qui tend à effacer la spécificité de la Shoah et, en fin de compte, à diluer les responsabilités.

La question de l'identité (qui s'est donc avérée négative), c'est-à-dire du rapport à sa propre histoire, me préoccupait en réalité, bien avant que je réalise *Après Jedwabne*. Mais je l'abordais de manière implicite, en creux. Je n'en étais pas vraiment consciente. Je m'intéressais à ce qui dans notre environnement témoigne d'une absence de mémoire, ou plus exactement de profondeur ou d'épaisseur historique (car la mémoire n'est pas l'histoire) ; Entre 1999 et 2001 j'ai réalisé une série d'espaces urbains impersonnels et sans passé. Je les ai nommé ***Microespaces***.



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2000.

C'est un mot qui contient l'idée d'un modèle réduit standard et de sa multiplication. Les *Microspaces* sont donc des maquettes de différents espaces urbains, placées chacune à l'intérieur d'un cube de miroirs, et ainsi démultipliées à l'infini. Je les ai photographiées et j'ai retouché les photos pour effacer les arrêtes des miroirs. Ensuite j'ai imprimées ces images en grands formats, ce qui a fait disparaître les dimensions réduites des modèles et accentué le réalisme des images. De cette façon ces espaces virtuels improbables ont acquis une présence presque réelle.



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2000.



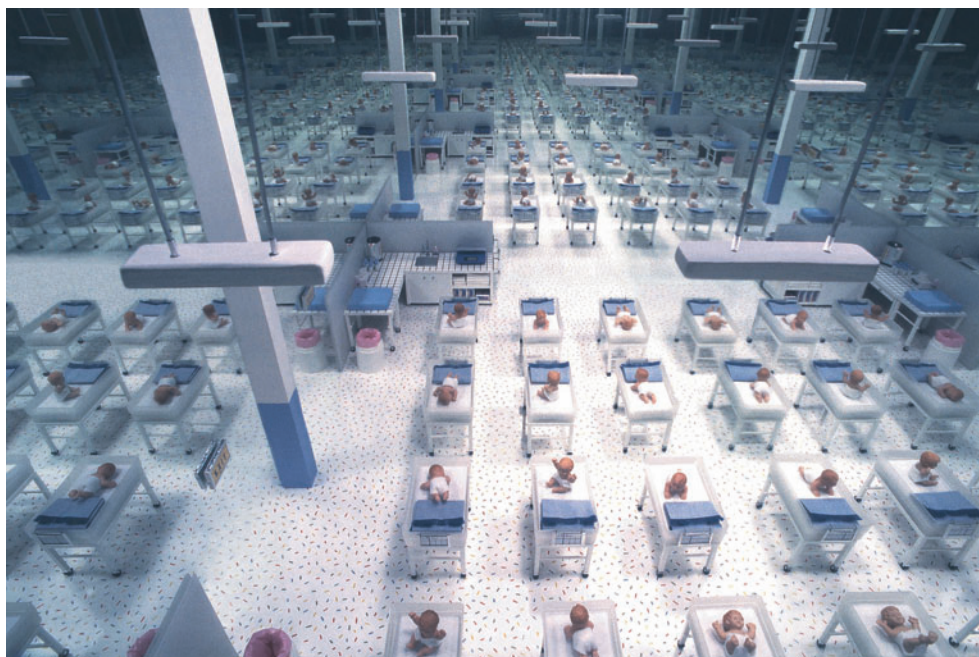
Zofia Lipecka. *Microspaces*. 1999.



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 1999.

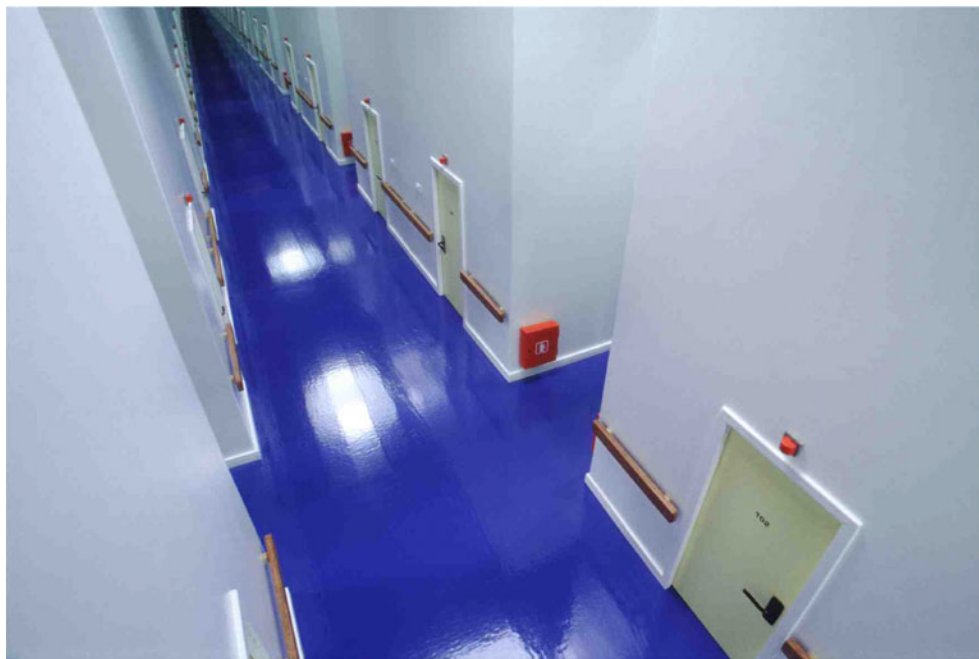
Les *Microspaces* sont une sorte de **caricature de l'identité**, c'est-à-dire une inquiétante, voir angoissante répétition de l'identique. L'artiste polonais Krzysztof Wodiczko, connu pour ses projections sur des monuments de diapositives et de vidéos à caractère social et politique, m'a fait remarquer que les *Microspaces* représentaient ce

que l'anthropologue Marc Augé a appelé les **Non-Lieux**. Voici comment Marc Augé les définit: « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »². Selon Marc Augé les non-lieux, qui caractérisent notre époque, sont donc davantage des espaces que des lieux ; des espaces abstraits, dépourvus de représentation symbolique, ne pouvant être situés dans le temps et avec lesquels nous n'avons pas d'attaches ; des espaces qui, paradoxalement, dans le cas des moyens de transport, ne sont même pas situés dans l'espace. J'étais très surprise de voir à quel point les *Microespaces* illustrent les exemples cités par Marc Augé :



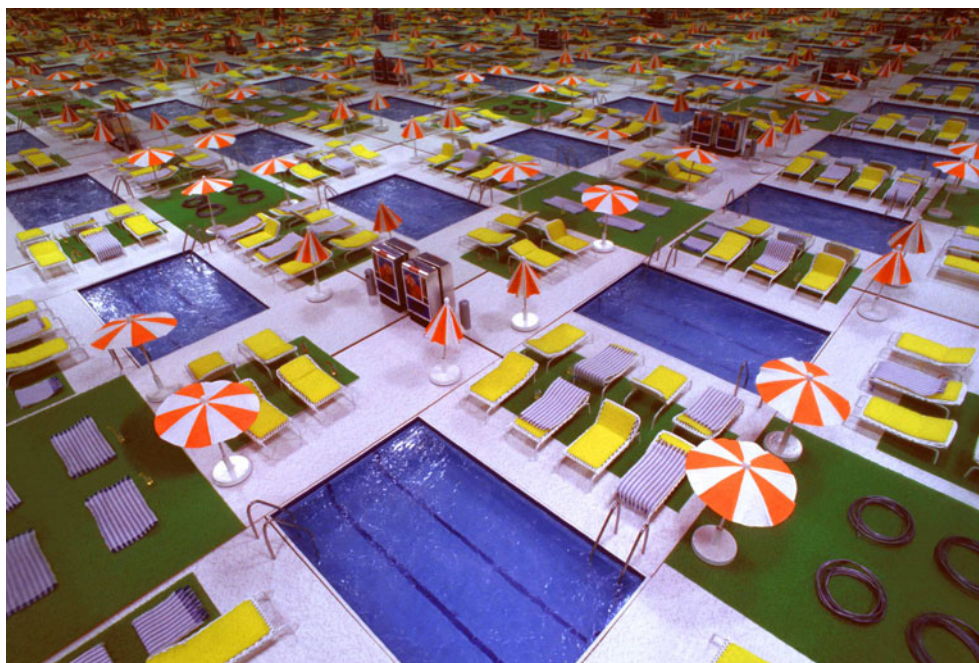
Zofia Lipecka. *Microespaces*. 2000.

maternité



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2001.

hôpital



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2001.

club de vacances



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 1999.

campes de refugies



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 1999.

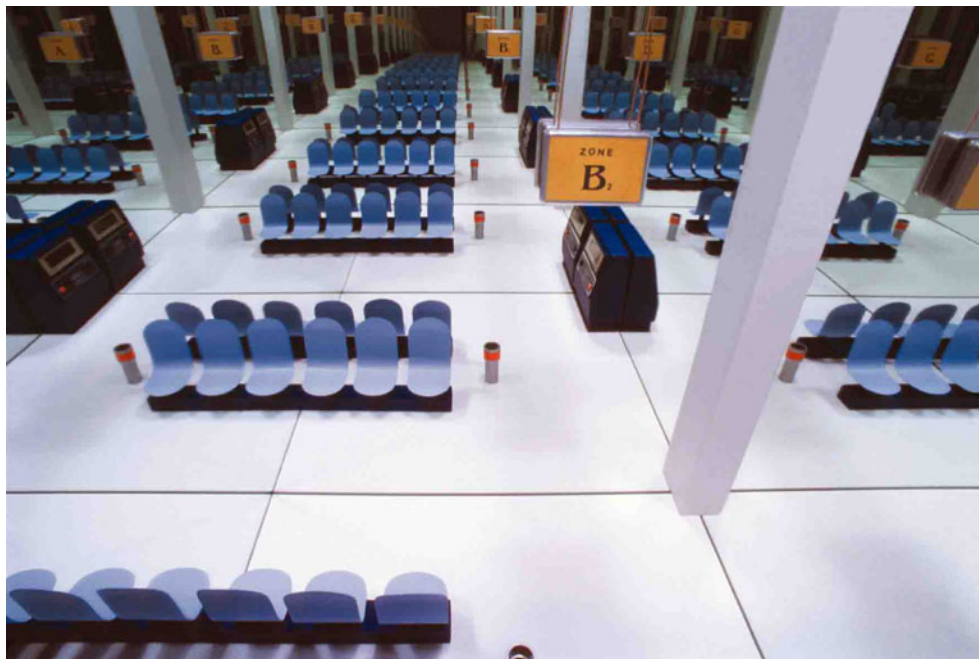
les grandes surfaces de la distribution



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2001.

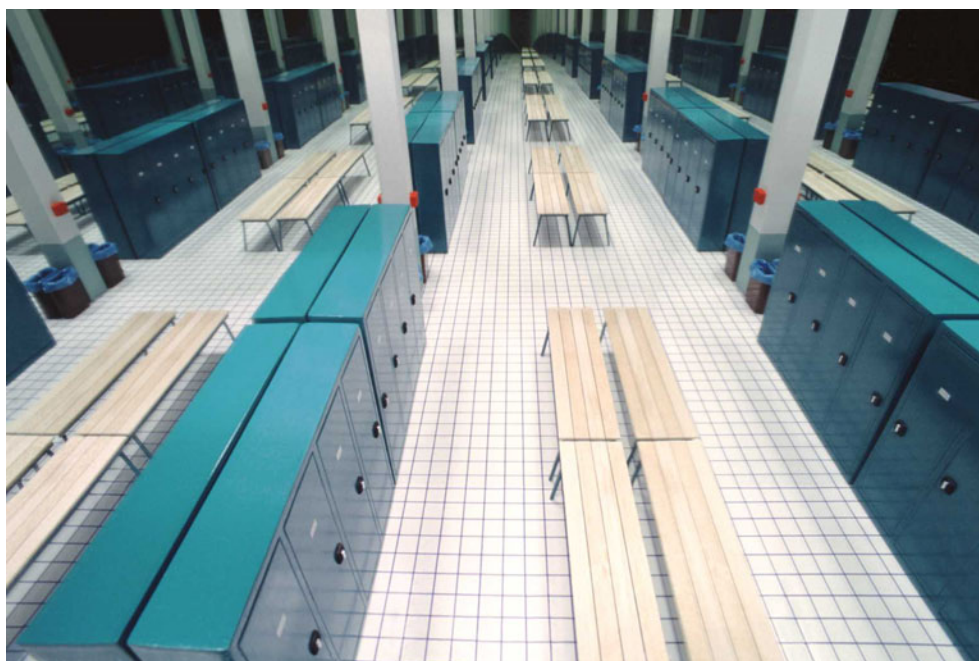
enfin l'écheveau complexe des réseaux câblés! Espaces interchangeables et déshumanisés, où l'individu reste anonyme et ne fait que passer.

Lorsque je travaillais sur ces images, je pensais à l'absence et à la perte de repères dans un labyrinthe infini. Je ne me rendais pas compte que cette multiplication de l'identique avait quelque chose à voir avec la **perte d'identité** ; je n'étais pas consciente du poids de l'histoire et du malaise lié au fait que je ne vivais pas dans mon pays d'origine. Cependant la critique d'art Evelyne Jouanno, dans un compte-rendu d'exposition en 1999, a bien remarqué qu'il s'agissait d'une interrogation sur l'identité. Elle écrivait: « Sans doute est-ce parce que Lipecka se sent coincée entre sa Pologne natale et Paris où elle a élu domicile qu'elle a (...) décidé de créer ses propres espaces, ou plutôt ses *Microspaces*... »³. Ce n'est que plus tard, après l'installation *Après Jedwabne*, que j'ai compris l'importance de cette question d'identité dans mes œuvres et sa présence, perceptible à travers certains détails, par exemple :



Zofia Lipecka. *Microespaces*. 1999.

le terminal 2B à Roissy, d'où partaient les avions pour Varsovie



Zofia Lipecka. *Microespaces*. 2001.

les lieux collectifs *Dortoir* et *Vestiaires*, qui me rappelaient les colonies de vacances en Pologne,



Zofia Lipecka. *Microspaces*. 2000.

ou encore le champ de caravanes, qui exprime, on ne peut mieux, le fait qu'on se trouve au milieu de nulle part.

Cependant, j'étais bien consciente du caractère **totalitaire** de cet univers, en apparence infiniment ouvert, mais qui en réalité enferme et nie l'individu. Dans un catalogue d'exposition des *Microspaces*⁴ j'ai fait le rapprochement entre ces images et les photographies allemandes des années 30 :



Une photo de Ferdinand Kramer représentant un lotissement à Francfort.



Une photo du stade à Berlin en 1928.

Mais j'aurais pu, aussi, évoquer les fameuses photographies des rassemblements nazis, qui ont ce caractère symétrique. Plus tard, à propos de l'installation *Après Jedwabne*, dans le texte qui accompagnait l'exposition à Varsovie⁵, Elzbieta Janicka, est allé plus loin : dans la mise en abîme, générée par les miroirs, elle a vu la représentation de « l'expérience juive de l'espace ». « L'espace sans limites n'est pas synonyme de liberté, mais du prévisible » - écrivait-elle, en évoquant aussi le dessin de la fameuse bande dessinée d'Art Spiegelman intitulée *Maus*, dans lequel les parents de Spiegelman, Ania et Vladek, évadés du ghetto de Srodula, peuvent théoriquement aller où ils veulent, le monde s'ouvre devant eux, mais... toutes les routes forment le dessin de la croix gammée.



127

Art Spiegelman. Maus. Flammarion 1992. P.127.

Comme je l'ai dit, *Après Jedwabne* a marqué un tournant dans mon travail. En effet, après cette installation j'ai changé d'optique et décidé de m'intéresser non plus aux espaces virtuels fictifs dépourvus d'identité, mais aux **Lieux** bien réels, marqués par l'histoire - les lieux de la Shoah. On pourrait d'ailleurs, entre parenthèses, se demander, s'il s'agit encore dans ce cas de « lieux » au sens défini par Marc Augé, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'anti-lieux... mais ce serait une autre réflexion que je ne vais pas développer ici. En tout cas, c'est à partir de l'opposition : non lieu – lieu marqué par l'histoire, qu'est né le **Projet Treblinka**. Comme l'indique le mot *projet* c'est un travail orienté vers le futur. De plus, c'est un travail à long terme, du moins je l'espère, car il représente un engagement assez important. En effet, en 2004 j'ai décidé de me rendre une fois par an à Treblinka et d'attester de ma présence en ce

lieu à travers une peinture. J'ai choisi un seul endroit, l'entrée du village. Il se trouve que cet endroit correspond à la photo que j'ai trouvée plus tard sur internet, représentant l'entrée de Treblinka pendant la guerre. Comme si c'était là le véritable point de départ de mon projet.



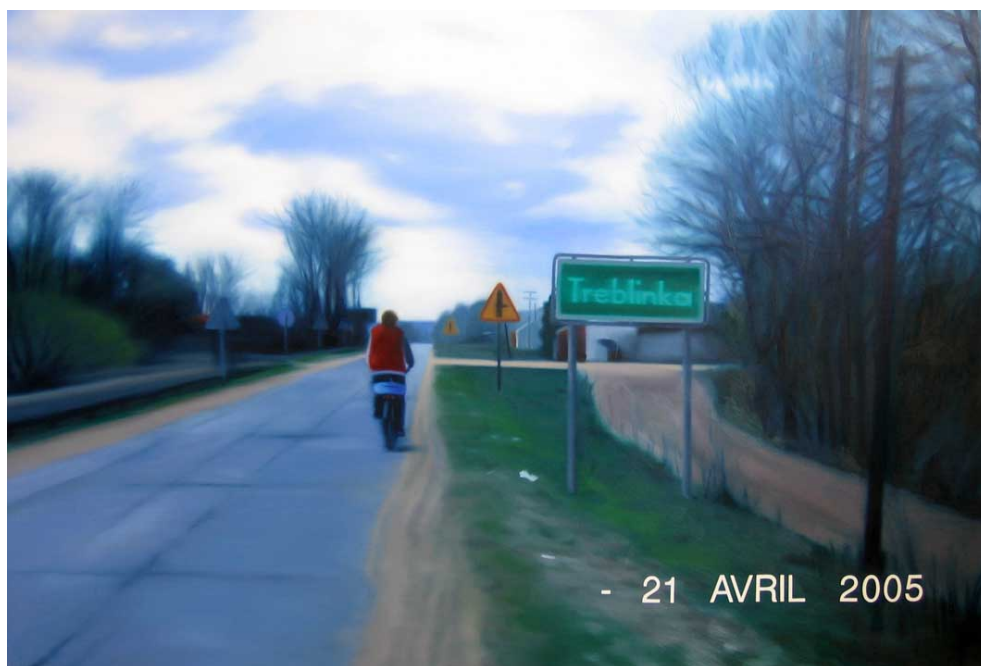
Je photographie donc cet endroit et ensuite, de retour à l'atelier, je réalise à partir de cette photo une grande peinture, toujours du même format : 130 x 195 cm. Une fois la toile terminée, j'inscris dessus la date de ma visite. Etant donné que l'endroit que je représente comprend le panneau « Treblinka », l'image est située dans l'espace et le temps. Le paysage est banal, il ressemble à beaucoup d'autres. Mais le nom renvoie à l'histoire de la destruction des Juifs. Ce n'est donc pas un paysage comme les autres. En fait, ce qui frappe au premier abord, et qui m'a justement saisie lorsque j'y suis allée, c'est cette tension entre l'apparente banalité, de ce lieu tranquille et l'extraordinaire gravité de ce qui s'y est passé. Cette **tension** s'exprime à travers le contraste **entre le mot et l'image**.

Une fois de plus, comme dans l'installation *Après Jedwabne*, il ne s'agit pas ici de représenter, ou de symboliser le passé historique. C'est la raison pour laquelle je ne représente pas l'endroit même où était le camp d'extermination, et où se trouve aujourd'hui un monument. Il s'agit pour moi de rendre compte de la **présence du lieu** où ces événements se sont passés. Autrement dit : d'éprouver physiquement ce lieu en y étant présente ; de s'y confronter. Un peu comme lorsqu'on visite une tombe au cimetière. A ce propos je voudrais évoquer la démarche d'une artiste, dont je me sens proche, bien que nos œuvres soient très différentes. Il s'agit d'Elzbieta Janicka que j'ai citée tout à l'heure. Voici ce qu'en dit Jean-Yves Potel dans son livre *La Fin de l'innocence. La Pologne face à son passé juif*⁶: « Elzbieta Janicka m'a expliqué à sa manière sa *relation physique* au pays des cendres. Elle me paraît symptomatique de cette sensibilité dans la nouvelle génération : « Un jour, me dit-elle, je me suis rendu compte que les six centres d'extermination se trouvaient sur le territoire polonais. Qu'ils existaient vraiment. Je le savais, mais je n'en étais pas consciente, il me fallait les voir, les toucher. » Pendant trois ans, entre 1995 et 1997, elle s'est rendue systématiquement là où étaient les camps, munie d'un appareil photo. (...) Je lui demande ce que lui transmettait ce contact, ce qu'il changeait en elle : « Auparavant, le sens de la Shoah passait par des textes, par une expérience intérieure, une réflexion intellectuelle. Par l'émotion aussi. Or quand vous allez là-bas, vous êtes perturbé. Cela n'a rien à voir avec ce que vous sentiez, ce que vous aviez appris. Vous êtes impliqué. C'est physique ! ». Je parlerais encore plus loin des œuvres de Janicka, à propos de la question de l'irreprésentable. Pour le moment je voulais signaler ce qui dans sa démarche m'est très proche, à savoir l'importance de cette présence **ici et maintenant** dans le lieu de la Shoah.

Dans le *Projet Treblinka* il s'agit, de plus, d'une présence répétitive, renouvelée, autrement dit - **rituelle**. Voici les 7 peintures que j'ai réalisées depuis 2004.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2004.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2005.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2006.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2007.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2008.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2009.



Zofia Lipecka. *Projet Treblinka*. 2010.

Je tiens à souligner que cet aspect rituel n'a rien à voir avec une quelconque religion. Il s'agit d'un rituel laïc. A ce propos, je dois évoquer ce qui dans la genèse de ce *Projet* est lié à mon histoire familiale. Depuis 1990, je me rends chaque année en Pologne pour l'anniversaire de l'insurrection du ghetto de Varsovie qui a lieu le 19 avril. J'étais proche de Marek Edelman, l'un des commandants de cette insurrection et père de mon mari. Il était membre du Bund, le parti juif socialiste et laïque. Il est décédé en 2009. Ces visites annuelles le 19 avril devant le monument des combattants du ghetto avaient un caractère rituel. Plusieurs fois, avant ou après le jour anniversaire, nous sommes allés ensemble à Treblinka. C'est là qu'étaient déportés et gazés les Juifs du ghetto de Varsovie. Marek en a été témoin, ils les a vus massés sur la place Umschlagplac, attendant de monter dans les wagons pour être conduits à la mort. Ainsi, en 2004, j'ai eu l'idée de continuer le travail sur la **présence du passé**, commencé avec *Jedwabne*, et de transformer nos visites quasi annuelles à Treblinka en projet artistique. J'aurais pu choisir d'autres lieux, mais celui-ci s'est imposé à moi à cause de Marek Edelman, qui était une personne

extraordinaire, et qui a eu une grande influence sur ma réflexion et mon travail artistique.

Étant donné son caractère rituel, Le *Projet Treblinka* accomplit un **travail de deuil**. Le deuil était d'ailleurs également présent dans *Après Jedwabne*. En effet, après la chute du communisme, la découverte par la société polonaise de l'histoire non falsifiée de la Shoah, a rouvert une ancienne blessure, un traumatisme. Cela a nécessité justement un travail de deuil qui n'a pas été fait jusqu'alors. C'est pourquoi j'ai conçu l'installation *Après Jedwabne* comme un lieu de recueillement, où l'on ne discute plus, où l'on n'argumente plus, où l'on écoute le récit du rescapé et on se recueille. Certaines personnes, d'ailleurs, ont pleuré en visitant cette installation... Le *Projet Treblinka*, lorsque l'ensemble des tableaux est présenté dans un même espace, comme à la Maison des Arts de Malakoff en 2010, remplit aussi cette fonction de lieu de recueillement, mais peut-être de façon plus douce, plus distancée et plus sereine que l'œuvre précédente.

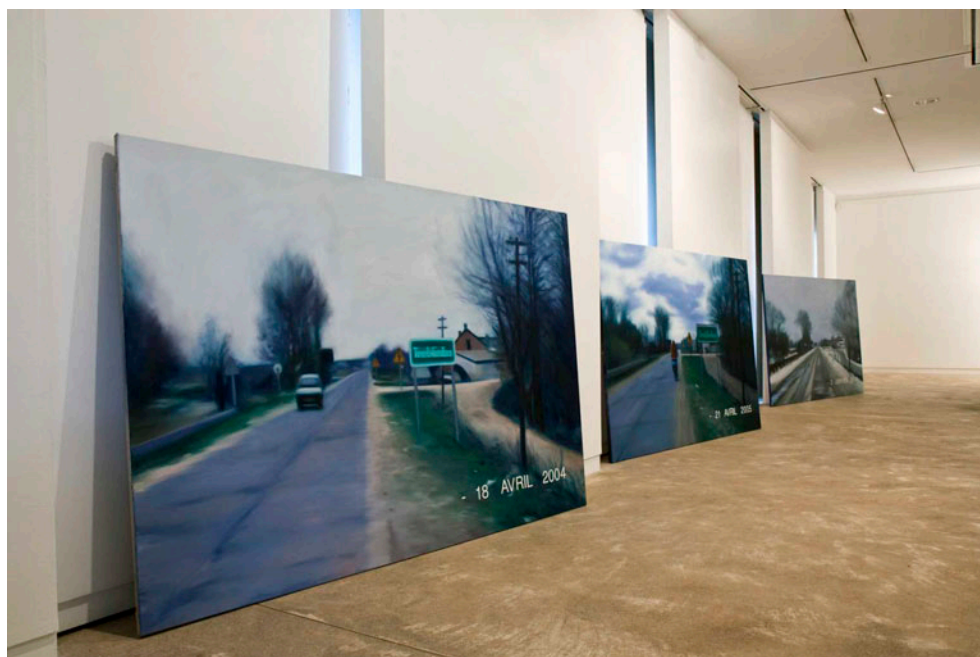


Photo : Margery Clay



Photo : Margery Clay

C'est la raison pour laquelle j'ai eu recours à la peinture plutôt qu'à la vidéo ou à la photographie. En effet, la peinture est un processus lent, qui engage physiquement celui qui la pratique et qui la contemple. De plus, contrairement à la photographie reproductible, la peinture matérialise dans un objet unique - le tableau - l'unicité de l'instant représenté. Si la photo permet de saisir l' « ici et maintenant », de manière objective et garantit la précision du tableau, le **travail de peinture**, qui demande un effort, qui fait intervenir toute une panoplie d'émotions et de sensations, correspond bien, selon moi, au travail de deuil.

Je voudrais maintenant aborder - enfin - la question de la mémoire, car évidemment le *Projet Treblinka*, de même que les autres travaux, y conduisent par des chemins différents. La confrontation répétitive avec le lieu de la Shoah, s'oppose à l'oubli, constitue un rappel. Mais construit-elle pour autant une mémoire? Si oui, de quelle mémoire s'agit-il? J'ai dit au début que la mémoire n'est pas l'histoire. Je rappelle cette distinction évidente car en tant qu'artiste je ne m'intéresse pas tant à l'histoire qu'à son empreinte, ses effets sur l'individu, mais aussi ses conséquences politiques. L'histoire, en tant que recherche scientifique, se veut avant tout rationnelle

et objective. La mémoire au contraire est éminemment subjective, sélective, fragile et individuelle. Elle est proche de la fiction. C'est pourquoi il faut parler non de la mémoire, mais des **mémoires** au pluriel. La mémoire est intimement liée au vécu personnel de chaque individu. De plus elle est changeante, comme l'être humain. En ce qui concerne la destruction des Juifs il convient de parler aujourd'hui des **post mémoires**, celles des générations nées après la guerre. Elles aussi sont multiples. Il s'agit de mémoires médiatisées : soit par les personnes ayant vécu pendant cette période, soit par les lieux, soit à travers les différentes formes de transmission (archives, littérature, cinéma, art, etc.). Pour ce qui est de l'art, qui nous intéresse ici, il faut distinguer deux types d'approches, qui parfois peuvent se croiser: le 1^{er}, dans lequel s'inscrit en grande partie mon travail, consiste à chercher des stratégies pour incarner et transmettre quelque chose du passé, autrement dit à **construire des post mémoires**; le 2^{ème} consiste à analyser de manière critique les processus de constitution et de médiatisation de la mémoire, en d'autres termes à **déconstruire les processus mémoriels**.

Un bon exemple de cette 2^{ème} démarche est l'œuvre de l'artiste né en Israël - Omer Fast, intitulé « Spielberg's list ».



Omer Fast. *Spielberg's list*. 2003.

Réalisée en 2003, soit 10 ans après la sortie du film « La liste de Shindler » de Steven Spielberg, cette œuvre pointe, de manière parfois drôle, **l'interpénétration de la fiction et de la mémoire, ainsi que la réduction de l'histoire à sa version hollywoodienne**. En 2003 donc, Omer Fast s'est rendu à Cracovie où le film a été tourné, pour évaluer son impact. Il y a trouvé une industrie touristique florissante, non seulement autour du camp d'Auschwitz, mais également autour des lieux de tournage et des décors du film. Voici comment Holland Cotter décrit la démarche de Fast dans un compte-rendu d'exposition intitulé : *Is It Reality or Fantasy? The Boundaries Are Blurred*, (New York Times, 7 janvier 2010) : « Il a donné une sinistre, absurde et non orthodoxe vision de l'Holocauste, en interviewant les Polonais qui ont travaillé en tant que figurants pendant le tournage de "La liste de Schindler" de Steven Spielberg en 1993. Certains ont vécu pendant la seconde guerre mondiale, lorsque les Juifs étaient exterminés, d'autres non. La vidéo suggère que, quelque soit leur expérience, nombreux sont ceux qui confondent la version hollywoodienne de l'Holocauste avec la réalité historique. Cette confusion est accentuée par les changements dans les sous-titres, opérés par Omer Fast, qui créent un subtil décalage entre ce que disent les personnes interviewées et la traduction que nous lisons. » En effet, deux versions des sous-titres sont présentées en parallèle sur deux écrans ; et lorsqu'on essaye de suivre les deux, on finit par s'y perdre et confondre les propos concernant le tournage avec ceux qui concernent les faits historiques.

Autre exemple de démarche critique, qui illustre le problème **du tourisme de la Shoah** :



Roger Cremers. 2008.

Il s'agit de photographies de Roger Cremers, réalisées en 2008, pour lesquelles il a obtenu le 1^{er} prix de World Press Photo. L'ensemble s'intitule : *Preserving Memory*:

Visitors at the Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau, Poland, 30 April-4 May.
 En photographiant des touristes en train de photographier le camp d'Auschwitz, pour en garder un souvenir, le photographe, lui-même producteur d'images, semble nous dire, que peut-être la meilleure façon de préserver la mémoire serait de s'interroger sur sa constitution, sa construction, sa représentation, au lieu de la figer dans de « belles » images.

C'est aussi ce que ressentait la photographe Elzbieta Janicka, lorsqu'elle allait visiter les lieux où avaient existé les camps de la mort. Voici ce qu'elle disait dans un entretien ⁷: « J'ai ici toute une collection de jolies cartes postales dans le genre « sweet, sweet Auschwitz » et « charme de Birkenau ». À les regarder on se met à regretter de ne pas y avoir été à la belle saison. (...) Je n'imaginai pas pouvoir sortir l'appareil photo, regarder dans l'objectif, commencer à cadrer, chercher le meilleur point de vue, attendre la meilleure lumière, car quels critères devais-je adopter – les mêmes que d'habitude ? Et d'ailleurs, qu'est-ce que cela devait être ? Un reportage ? Un paysage ? Une nature morte ? J'ai donc décidé dès le départ, que je n'accomplirais aucune tâche, aucun travail, et surtout que je ne m'embarrasserais plus avec l'art. » « Elle se sentait blessée par les images qu'on lui proposait. – écrit Jean-Yves Potel – Elle n'aimait pas ces cartes postales avec des couchers de soleil bien léchés, vendues sur place. Elle les trouvait indécentes. Elle se mit en quête d'une autre représentation. »⁸

Avant d'aborder cette autre représentation, qui va nous conduire vers la problématique de l'image et de l'irreprésentable, j'aimerais présenter un autre exemple d'œuvre qui invite à s'interroger sur les formes de transmission de la mémoire de la Shoah.



Zbigniew Libera. *Lego*. 1996.

Voici une œuvre très connue et controversée de l'artiste polonais Zbigniew Libera : Il s'agit de « Lego » (1996), une édition limitée à 3 ex. du jeu bien connu pour les enfants. Ce jeu, en apparence normal, permet de construire un camp de concentration et d'extermination, tel qu'il est représenté sur les emballages.



Zbigniew Libera. *Lego*. 1996.



Zbigniew Libera. *Lego*. 1996.

Les sept boîtes que comporte l'ensemble ont été produites par l'artiste en collaboration avec la société LEGO de Danemark.



Zbigniew Libera. *Lego*. 1996.

Les pièces du jeu, notamment les prisonniers squelettiques et les gardiens, proviennent des ensembles « hôpital » et « police » des jeux Lego qui existent dans le commerce. J'ai trouvé important de citer cette œuvre pour deux raisons : 1) à cause de sa forme, empruntée à la **culture de masse**, non au grand art, qui a complètement renouvelé la manière d'aborder la Shoah, et qui de cette façon a rendu le discours sur la Shoah vivant; 2) parce qu'elle **désacralise** le sujet, et permet ainsi une réflexion critique ; une réflexion sur les origines de la Shoah, dans la mesure où le jeu touche à l'éducation des enfants, et sur les mécanismes, de manipulation de la conscience, qui sont toujours actuels, et qui peuvent toujours conduire au pire.

On pourrait citer encore d'autres œuvres de ce type – provocantes, ambiguës, voir transgressives ; des œuvres qui - je le dis d'une manière peut-être un peu schématique - déconstruisent la mémoire et sa transmission, plutôt qu'elles ne la construisent. J'aimerais donc maintenant revenir à cette deuxième optique, dans laquelle s'inscrit mon travail, à savoir la construction proprement dite des post mémoires. On pourrait se demander s'il y a réellement une différence entre la **déconstruction** et la **construction**. Est-ce qu'en fin de compte, la déconstruction, ne contribue pas, elle aussi, à préserver la mémoire ? Il me semble qu'il existe une différence. Elle réside dans le fait que la déconstruction consiste à utiliser ce qui est **déjà connu** de l'histoire. En revanche la construction, vise à faire **découvrir quelque chose** du passé ou à le faire percevoir d'une autre manière. Or, pour que ce passé soit pertinent, pour qu'il nous parle et nous touche, il faut évidemment l'inscrire dans le présent. Alors se pose la question du comment. Il me semble que les principales caractéristiques d'une œuvre qui viserait à construire la post mémoire, ce serait d'une part **l'incarnation** du passé, et d'autre part une certaine **distanciation** par rapport à ce passé.

L'incarnation signifie faire en sorte que l'histoire ne soit pas seulement un point de repère, une toile de fond, lointaine et abstraite. Il faut pour cela sortir de la logique du

monument et du mémorial. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait les artistes que j'ai cités. Mais cela ne suffit pas. Pour que quelque chose de l'histoire pénètre réellement dans la sensibilité et la conscience, de l'individu spectateur, il faut le rendre palpable et imaginable. Alors surgit le problème de la légitimité et de la possibilité de la représentation de la Shoah, l'immense problème de l'irreprésentable et de **l'inimaginable**. Les artistes témoins de la Shoah ont certes exprimé de manière figurative et directe ce qu'ils ont vécu. Mais ils étaient les seuls à pouvoir le faire. Ceux qui n'ont pas connu l'horreur et qui sont nés après, ne s'en sentaient ni autorisés ni capables. Ils ont pour la plupart abandonné l'image et cherché d'autres moyens que l'expression figurative. Il n'en est pas de même pour le cinéma et la photographie qui sont basés sur l'image. Et c'est justement à propos d'une exposition de photo que le problème de l'image de la Shoah a surgit. L'exposition « Mémoire des camps : photographies des camps de concentration et d'extermination nazis » organisée en 2001 et l'essai de Georges Didi-Huberman, publié à cette occasion, intitulé « Images malgré tout »⁸, ont déclenché une polémique. A la thèse de Didi-Huberman, affirmant la nécessité de l'existence de l'image pour qu'il soit possible d'imaginer le passé, plusieurs auteurs, dont Claude Lanzmann, ont opposé leur refus radical de l'image, notamment de l'image d'archives, comme étant bien en deçà de ce dont elle prétend témoigner. Je ne veux pas évoquer ici plus en détail ce débat passionnant, et je renvoie au livre de Georges Didi-Huberman. Ce débat portait sur l'image d'archives, non sa transposition dans l'art, j'aurais donc pu ne pas me sentir concernée. Cependant, j'avais aussi en mémoire la célèbre affirmation du philosophe Théodore Adorno, qui a écrit après la guerre, qu'il ne pouvait plus y avoir de poésie après Auschwitz ! Quelle était donc ma marge de manœuvre ? Curieusement, peut-être parce que la prescription d'Adorno m'avait tellement impressionnée, elle m'a incité, par opposition, à aborder le thème de la Shoah en peinture, un médium qui semblait le moins approprié pour ce sujet. Ici on touche justement à l'incarnation. La peinture m'a permis de dépasser l'interdit de l'image, ou plutôt de le contourner par

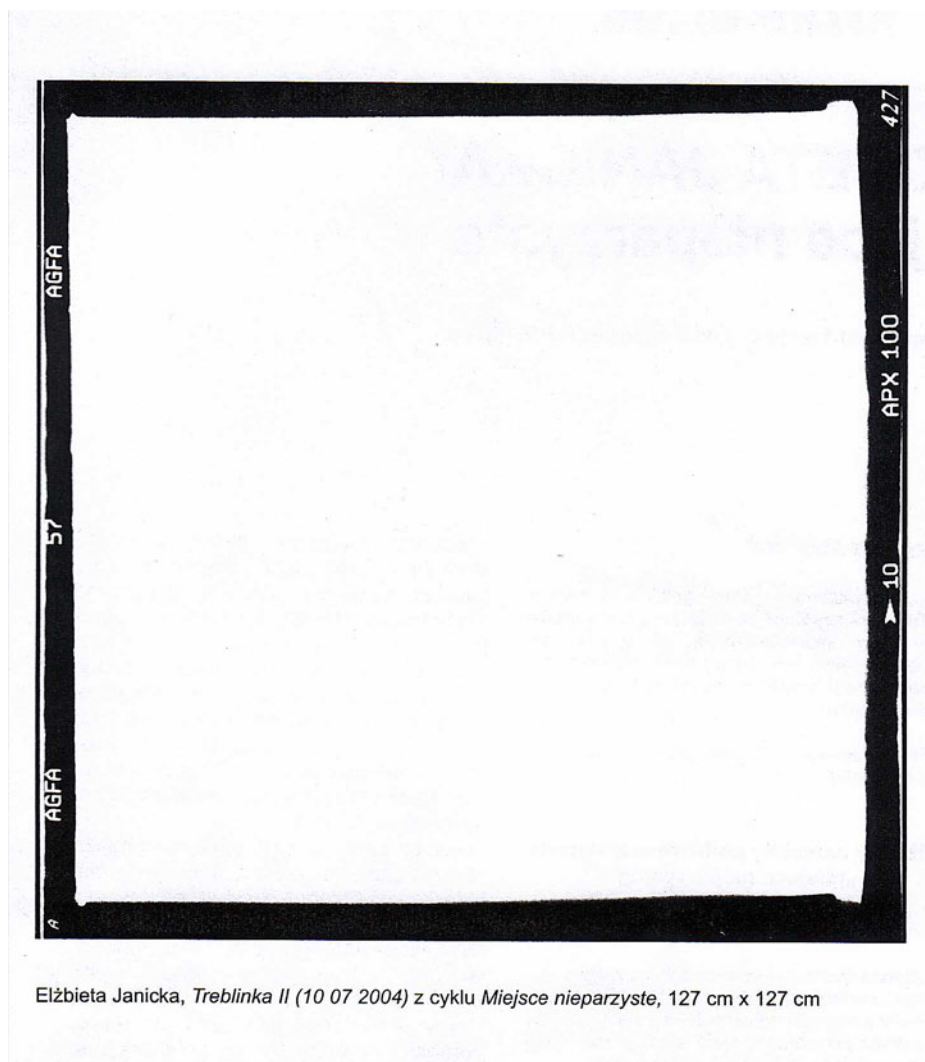
l'incarnation. Parallèlement au *Projet Treblinka* j'ai réalisé des paysages dans les environs de Treblinka.



Zofia Lipecka. *Environs*. 2008.

Toute image, qu'elle soit photographique, ou picturale est l'incarnation d'une réalité. Dans le cas de mes peintures de Treblinka et de ses environs, il ne s'agit évidemment pas d'incarner la réalité de l'horreur. Il s'agit seulement de traduire dans une forme matérielle, sensible, le lieu où l'horreur a existé. J'ai constaté paradoxalement que c'est un héritage de Lanzmann. Alors que celui-ci affirme son refus absolu de l'image, il ne peut, en tournant son film *Shoah* éviter d'en produire. Or, qu'il le veuille ou non, ces images des lieux et des témoins, incarnent, bel et bien, au présent, une partie du réel de la Shoah.

A propos de l'incarnation, je citerais encore la très intéressante et radicale démarche d'Elzbieta Janicka qui, s'agissant de la Shoah se dit, nous l'avons vu, farouchement hostile à la visualisation.

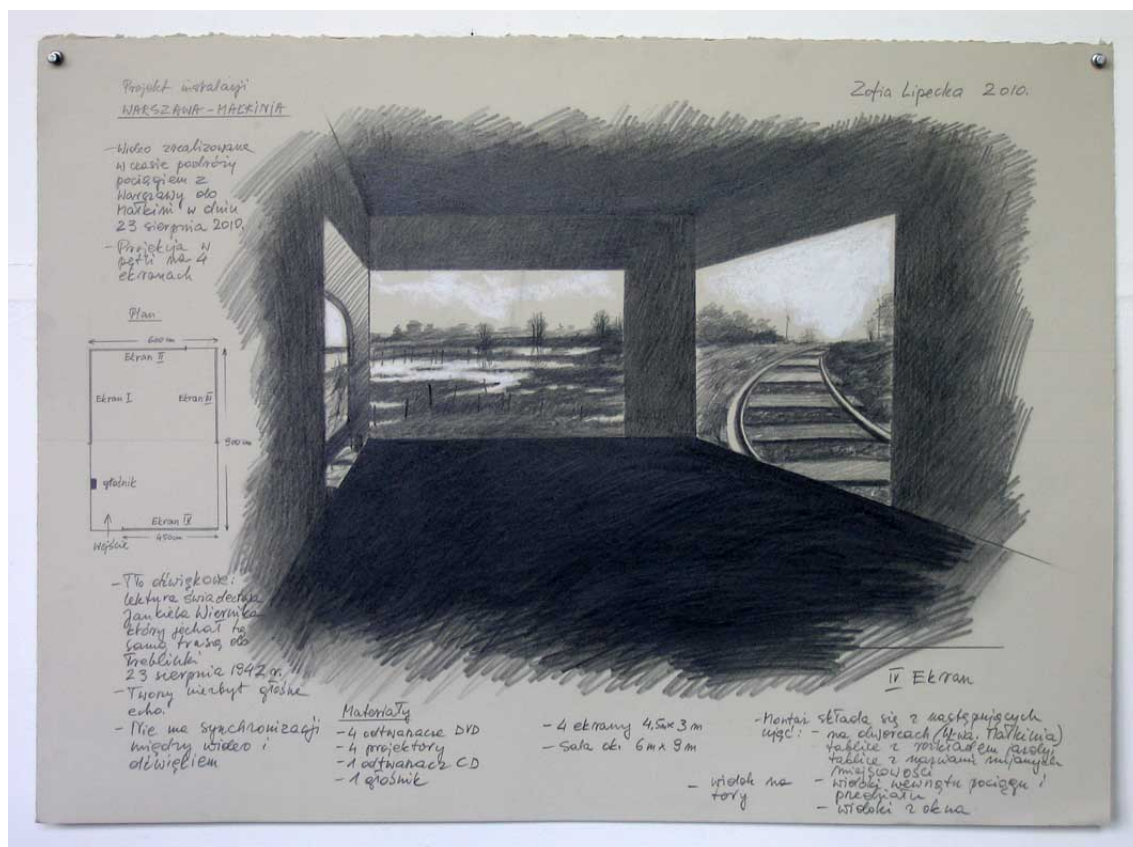


Dans les six lieux de la Shoah, où elle s'est rendue, elle n'a fait que photographier l'air ! Non le ciel, mais comme elle l'a dit « l'air rempli de cendres ». Utilisant un appareil analogique, où la pellicule au contact de l'air devient l'empreinte matérielle de celui-ci, Janicka a réalisé non des photographies mais des « aérographies » de ces lieux. Échappant à l'image, elle a imprimé sur la pellicule photo une parcelle de leur réalité.

En ce qui concerne la deuxième caractéristique de l'œuvre visant à construire la post mémoire – **la distanciation** - je me réfère à Brecht. L'incarnation du passé ne doit pas être une imitation de celui-ci et une création d'illusions. Dans le théâtre de Brecht, **la distanciation** est une technique qui vise justement à démonter le mécanisme de l'illusion. Elle permet de remplacer la participation émotive du

spectateur par la prise de conscience des implications idéologiques de l'œuvre d'art. Cette technique est basée sur l'étude de la scène de rue : le témoin oculaire d'un accident en mime les circonstances devant les passants ; il ne cherche pas à recréer l'angoisse ou l'horreur. Il s'efforce seulement d'en faire une description, une démonstration, une reproduction limitée. Ainsi dans le théâtre brechtien, le narrateur ne laisse jamais oublier qu'il n'est pas le personnage représenté, mais seulement le démonstrateur. Cela produit un effet d'éloignement et, pour le public, la possibilité de jugement. La distanciation brechtienne n'exclue pas les émotions. Elle s'oppose seulement au principe d'identification prôné par Aristote. En effet, dans sa *Poétique*, Aristote définit la tragédie comme étant une imitation de la vie, qui permet au spectateur, de s'identifier aux héros, afin de se libérer de ses passions. Elle est une catharsis. Or les héros tragiques sont déterminés par le destin et les dieux. Le spectateur se trouve donc enfermé dans une attitude de passivité et de fatalisme. Le même effet est produit aujourd'hui par les fictions hollywoodiennes. Or je me suis rendue compte qu'un bon moyen permettant d'éviter cette impasse de l'identification compassionnelle est l'installation vidéo. Dans un dispositif, comme par exemple celui de *Après Jedwabne*, le spectateur est aussi acteur. Même s'il éprouve des émotions il n'a pas la possibilité de s'oublier en s'identifiant aux personnages représentés.

Je terminerais mon exposé en présentant brièvement le projet, sur lequel je travaille en ce moment. Il s'agit justement d'une installation vidéo, qui résume, dans une certaine mesure, mes réflexions sur l'art face à la mémoire de la Shoah.



Zofia Lipiecka. Warszawa – Malkinia (Projekt). 2010.

Warszawa-Malkinia est une installation qui associe une vidéo, tournée pendant le voyage en train de Varsovie à Malkinia et la lecture d'un témoignage de déporté. Il s'agit du récit de Jankiel Wiernik, déporté à Treblinka le 23 août 1942. Malkinia est la dernière station qui existe aujourd'hui sur le chemin vers Treblinka. Le voyage et le tournage ont été effectués le 23 août 2010. Le jour anniversaire de la déportation de Wiernik. Ainsi l'installation comprend les caractéristiques que j'ai évoqué : l'incarnation visuelle - du trajet de la déportation, et sonore - du vécu d'un individu au cours de sa déportation; la distanciation, car il n'y a pas de « héros » auquel le visiteur puisse s'identifier.

Enfin, se pose la question du **pourquoi**. A quoi sert de rappeler la Shoah aujourd'hui ? Inévitablement, avec le temps, le deuil concernera de moins en moins de personnes. Il faut en être conscient. Il ne s'agit pas non plus d'éduquer les jeunes générations – ce n'est pas le rôle de l'art. Il s'agirait plutôt, selon moi, d'**agir sur la**

conscience et la sensibilité de l'individu. Je conçois mon travail comme ayant davantage un impact psychologique qu'une fonction didactique. L'installation *Warszawa-Malkinia* vise à produire une association mentale et un contraste: entre une expérience banale de voyage en train, que chacun de nous connaît, et le vécu atroce d'un déporté. Il se peut que cette association marque la mémoire de certains.

-
- 1) Jan T. Gross. *Les Voisins. 10 juillet 1941 un massacre de Juifs en Pologne*. Fayard. 2002.
 - 2) Marc Augé. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la sumodernité*. Seuil. 1992.
 - 3) Evelyne Jouanno. *Flash Art*. Octobre 1999.
 - 4) Catalogue d'exposition Zofia Lipecka *Vertiges*. Maison des Arts de Malakoff 2002.
 - 5) Catalogue d'exposition Zofia Lipecka *Po Jedwabnem*. Zacheta Narodowa Galeria Sztuki. Varsovie 2008.
 - 6) Jean-Yves Potel. *La fin de l'innocence. La Pologne face à son passé juif*. Autrement. 2009. P. 164-165.
 - 7) *Portrety powietrza*. Entretien de Krzysztof Cichon avec Elzbieta Janicka. Catalogue d'exposition *Miejsca nieparzyste*. Atlas Sztuki. Lodz 2006.
 - 8) Jean-Yves Potel. *Ibid.*, P. 164.
 - 9) Georges Didi-Huberman. *Images Malgré tout*. Minuit. 2003.