

DEVOIR DE MÉMOIRE ET ART CONTEMPORAIN : CHRISTIAN BOLTANSKI ET JOCHEN GERZ

Valérie Etter

Docteur en Arts
Université de Strasbourg

*L'art est un mécanisme qui joue avec l'oubli.
Il ne peut pas y avoir de mémoire là où il n'y a
pas d'oubli. La mémoire doit surgir de l'oubli.*

Jochen Gerz

*Quand on fait un monument,
ce n'est pas pour se souvenir, c'est pour oublier.*

Christian Boltanski

Annotation. Le devoir de mémoire désigne le devoir moral d'entretenir le souvenir des souffrances subies dans le passé par certaines populations. Cette reconnaissance est essentielle pour que les individus et les sociétés puissent se reconstruire après les crises, et surtout, pour éviter de renouveler les erreurs et les horreurs d'hier. Traditionnellement, ce sont les monuments qui traduisent la volonté publique de rendre visible le devoir de mémoire dû aux victimes et ces monuments sont souvent réalisés, en France, dans le cadre de commandes publiques. Pourtant, ces constructions dédiées au souvenir, massives, imposantes, placées au cœur des villes, semblent devenues inutiles à l'évocation de l'histoire, incapables de réveiller les mémoires. C'est peut-être pourquoi certains artistes contemporains s'interrogent sur la valeur du monument historique à notre époque et sur le moyen de perpétuer le souvenir. Jochen Gerz, par exemple, artiste conceptuel d'origine allemande né à Berlin en 1940, s'est penché sur ce thème du devoir de mémoire de la Shoah, que l'on peut considérer comme l'événement le plus traumatique du XX^e siècle. Aussi, le travail de Christian Boltanski, artiste français né en 1944 à Paris, semble imprégné par cette nécessité de remédier à l'amnésie collective. Comment évoquer l'indicible ? Comment visualiser la haine, la peur ? Comment renouveler l'image si peu parlante aujourd'hui du monument aux morts ? Ces questionnements seront au cœur de notre recherche.

Mots clés : Jochen Gerz, Christian Boltanski, devoir de mémoire, art contemporain, monument, Shoah.

Keywords : Jochen Gerz, Christian Boltanski, memory's duty, contemporary art, monument, Shoah.

« Le monument a pour but de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps.¹ », nous dit l'historienne Françoise Choay, et l'étymologie du mot monument,

du latin *monumentum*, découle du verbe *moneo* signifiant se remémorer. Et pourtant, rien ne paraît moins évocateur d'un moment historique qu'un monument aux morts : ces noms gravés dans la pierre ne représentent plus vraiment notre mémoire

¹ Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999, p. 21.

collective vivace. Ces plaques, ces édifices sont des « lieux du souvenirs » qui ne servent plus qu'à nous rappeler que nous avons tout oublié de l'événement qu'ils symbolisent. L'ouvrage de Serge Barcellini et Anne Wiewiorka, *Passant, souviens-toi !*, commence d'ailleurs par cette phrase « Les monuments commémorant la guerre 1939-1945, sous quelque aspect que ce soit, n'ont guère suscités l'intérêt². ». Stéréotypés, froids, ils ont l'air « creux », ils n'appartiennent pas au temps présent et ne représentent rien de réel, de vivant ; le terme même de « monument aux morts » peut être entendu comme « monument mort ».

C'est pourquoi les œuvres *Monument contre le fascisme* (1986-1993) de Hambourg et *Monument vivant* (1995-1996) de Biron imaginées par Jochen Gerz³ semblent subvertir la notion de monument dans leur titre même. Si il déplace la notion de monument aux morts telle que nous avons l'habitude de la concevoir, au point que certains critiques ont parlé d'« anti-monuments⁴ », Gerz ne détruit absolument pas leur symbolique, bien au contraire, ils

² Serge Barcellini et Anne Wiewiorka, *Passant, souviens-toi ! Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995, p. 7.

³ Jochen Gerz, né le 4 avril 1940 à Berlin est un artiste conceptuel d'origine allemande. Il mène l'essentiel de sa carrière artistique en France (1966-2007) avant de s'installer en 2008 en Irlande. Ses travaux sont des œuvres *in situ* où sont utilisés différents médias (photographie, écriture, vidéo, sculpture, performance). Ses « anti-monuments » et son œuvre sur la mémoire l'ont fait connaître au-delà du milieu de l'art.

⁴ Le terme d'anti-monument est utilisé notamment lors d'une exposition consacrée à l'œuvre *Les Mots de Paris* de Jochen Gerz au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère (25 novembre 2004 - 28 mars 2005). L'exposition sera intitulée : L'Anti-Monument, l'œuvre publique de Jochen Gerz. La formule sera souvent reprise pour évoquer l'ensemble de son travail.

renouvellent la mémoire d'un événement. Ainsi, face à la présence massive des traditionnels monuments, Gerz oppose une discrétion étonnante qui semble contredire le projet, car chacun des monuments qu'il imagine contient, sous une forme ou sous une autre, le principe de sa disparition. A la différence des monuments aux morts qui se veulent immortels, les créations de Gerz connaissent ou connaîtront une fin, comme tout principe vivant. Disparus, il ne reste qu'une trace, il n'en reste justement que la mémoire.

En 1983, après plusieurs années d'après discussions, le Conseil Municipal de Hambourg pris la décision d'ériger un *Monument contre le fascisme*⁵ et passa commande à Jochen Gerz avec la collaboration d'Esther Shalev-Gerz⁶. Le monument a été installé dans le quartier de Harbourg à Hambourg et se présente comme un pilier de un mètre sur un mètre et de douze mètres de haut, entièrement recouvert d'une couche de plomb. Un panneau, rédigé en sept langues⁷, placé comme un cartel auprès du monument, invite les passants à signer de leur nom à l'aide de deux stylets disposés à cet effet. Ainsi, l'œuvre invite les habitants, les passants, tous les

⁵ Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus (Monument contre le fascisme)*, Hambourg (Allemagne), 1986-1993. Pilier (qualifié généralement de colonne) en acier galvanisé avec revêtement de plomb, 1200 x 100 x 100 cm, poids environ 7 t., puits souterrain avec fenêtre de visualisation, profondeur 14 m, semelle de béton, 2 stylets en acier pour la signature de la surface, 1 panneau de présentation.

⁶ Esther Shalev-Gerz est née à Vilnius en 1948 et a grandi en Israël. Elle vit à Paris depuis 1984 et a collaboré à de nombreuses œuvres de son mari Jochen Gerz dans le cadre de projets publics et a réalisé de nombreux monuments dédiés à l'histoire européenne.

⁷ En allemand, turc, anglais, français, hébreu, russe et arabe.

visiteurs, à graver leur nom et signer directement sur le monument afin de manifester leur opposition au fascisme. Le choix du site est essentiel : les artistes ont choisi un espace public, de passage et de circulation, près d'un centre commercial et d'une station de bus. Cet environnement « vivant » contraste ainsi avec l'idée de recueillement traditionnellement lié à un monument commémoratif.

Le processus établi prévoyait que dès que la partie accessible était totalement recouverte, le pilier devait s'enfoncer pour permettre d'accéder à une autre partie et la rendre disponible aux signataires. Progressivement, le pilier s'enfonce donc dans le sol et est amené à disparaître hors de la vue. L'œuvre a été inaugurée le 10 octobre 1986 et a entièrement disparue le 10 novembre 1993, après avoir été abaissée huit fois. Une vue sur le pilier reste toutefois disponible par une toute petite vitre insérée dans le « socle » du monument, car sous le pilier, un puits de la même taille avait été creusé pour l'accueillir lorsqu'il serait complètement recouvert d'inscriptions. L'enfouissement de cette œuvre contre le nazisme révèle la volonté des artistes à enterrer symboliquement tout sentiment de haine envers l'autre. Ce ne sont plus des corps humains qui disparaissent mais une idéologie destructrice.

Les signatures devaient apparaître comme semblables aux listes de noms des victimes de l'holocauste et être un pendant étonnant puisque la liste présentait des noms de vivants. Pourtant, rapidement, le pilier a subi toutes sortes de dégradations et s'est vu couvert de graffitis incongrus, d'inscriptions grossières, d'insultes et de slogans en tout genre comme « les étran-

gers dehors ! », « x aime y ». On a aussi pu voir des traces de tir sur l'enrobage de plomb ainsi que des croix gammées, ce qui, bien évidemment, ne correspondait pas aux attentes des artistes. Jochen Gerz a commenté ainsi ce curieux spectacle : « Les lieux de mémoire sont les hommes, pas les monuments⁸ ». Il a ajouté plus tard commentant les inscriptions néo-nazies apposées sur la surface de plomb : « Comme reflet de la société, le *Monument* est doublement problématique puisqu'il ne rappelle pas seulement à la société le passé, mais en plus, et c'est le plus inquiétant, sa propre réaction à ce passé⁹. »

L'œuvre apparaît donc comme un tract monumental en acier, une pétition sans précédent même si ce monument entre dans la tradition des pierres gravées que l'on trouve dans tous les temps de l'histoire de l'homme. Symboliquement, le message est très littéral puisqu'il s'agit de faire disparaître le fascisme. Les procédures plastiques elles-mêmes révèlent une métaphore : *graver* dans la mémoire, *enfouir* au plus profond ces abominations. Le panneau résume en huit images les étapes de l'abaissement de la colonne jusqu'à sa disparition et le texte nous renseigne à la fois sur la démarche initiale et la portée de ce travail collectif :

Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leurs noms aux nôtres. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les si-

⁸ Jochen Gerz, *Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, 14 novembre 1997, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft4/gerzrede.html> (consulté le 13 avril 2017)

⁹ James E. Young, *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Vienne, Passagen Verlag, 1997, p.68.

gnatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de douze mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour il disparaîtra entièrement et l'emplacement de ce monument rappelant l'horreur du fascisme sera vide désormais. Car à la longue, nul ne pourra s'élever à notre place contre l'injustice.

Gerz considère cette œuvre comme un « [...] nouveau type de monument où le traditionnel court bouleversement du spectateur [face à l'œuvre d'art] est remplacé par sa participation durable comme coauteur et co-responsable¹⁰. ».

On peut résumer son travail à cette phrase prononcée lors d'un entretien : « Je prescris des cures d'absence lorsque j'enterre les objets. Ainsi, ils n'existent qu'en nous, dans la mémoire. Les monuments ne m'intéressent que pour faire revenir les gens, pour démentir leur disparition. En disant cela je ne parle pas des morts, il est trop tard pour eux. Je parle des vivants¹¹ ».

Il est vrai que nous avons tendance à oublier que les monuments aux morts sont faits pour les vivants, qu'il doivent avoir une signification au présent et non pas « enterrer » le souvenir avec le passé ; le *Monument vivant*¹² est à ce titre une réali-

sation exemplaire. Il est situé à Biron, une petite commune de Dordogne en région Aquitaine où, en 1989, le maire a proposé de restaurer le monument aux morts commémorant la Première Guerre mondiale¹³ qui était totalement décrépi. Le monument d'origine est composé d'un obélisque sur un socle, avec, sur une des faces, deux plaques de marbre blanc qui porte le nom des soldats de la commune morts pendant les deux Guerres mondiales. Rénové à l'identique, il a été agrémenté d'un travail conceptuel et évolutif imaginé par Jochen Gerz, qui, en 1995, aidé par ses étudiants de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, réalise une interview de tous les 134 habitants de Biron de plus de 18 ans. La question posée est et reste encore aujourd'hui secrète, mais à la faveur des réponses données, la question semble s'apparenter à : « Qu'est-ce qui vous paraît assez important pour risquer votre vie ? ». Les réponses des habitants ont été gravées sur des plaques émaillées rouges et disposées sur l'obélisque, aléatoirement et anonymement. La question continue encore actuellement à être posée à chaque nouvel habitant et à tous les jeunes atteignant l'âge de 18 ans et à chaque réponse, une plaque nouvelle est apposée. Le socle, voire même le sol alentour sont destinés à devenir les supports de

d'émail rouge pouvant déborder sur le socle et le sol alentour. Dimensions variables.

¹³ Notons que dans les années vingt, de nombreuses communes françaises ont passé commande de monuments afin de commémorer et honorer les soldats tombés au combat et les personnes disparues lors de la Première Guerre mondiale. 36000 monuments ont ainsi été érigés, prenant souvent la forme d'un obélisque ornementé de sculptures et porteur de plaques listant les noms des victimes. (Ceci est d'ailleurs l'un des ressorts du livre de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, prix Goncourt en 2013).

¹⁰ Jochen Gerz, *Rede an die Jury des Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, 14 novembre 1997, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft4/gerzrede.html> (consulté le 13 avril 2017)

¹¹ Thierry Dufrêne, Entretien avec Jochen Gerz, in catalogue *Performing the City, Actions et performances artistiques dans l'espace public 1960-1980*, INHA, avril 2009, http://www.gerz.fr/deb/put_file.html?ident=ef7c05d307d10a510d088dff06509c0 (consulté le 13 avril 2017)

¹² Le *Monument vivant de Biron* a été inauguré en 1996 et est à la fois un « *work in progress* » ainsi qu'une installation *in situ*. Il s'agit d'un obélisque en pierre jaune comportant deux plaques de marbres avec les noms des soldats de la communes morts durant la première et la seconde Guerre mondiale et des plaques

ce « *work in progress* », cette œuvre est donc en cours de réalisation, elle a donc la particularité d'être une œuvre de mémoire ayant une réalité effective dans le temps présent. Sans cesse, le *Monument vivant* doit être réactualisé, il est à la fois mémoire des plus anciens qui ont connu la guerre et reste d'actualité pour les jeunes générations qui sont sollicitées pour que l'objet de mémoire qu'il représente se pérennise. Il ne connaît pas le sort des autres monuments aux morts qui deviennent invisibles en raison de l'habitude du regard et de la disparition des rituels qui leurs étaient liés. C'est la signification même du monument, son utilité en tant qu'objet symbolisant la mémoire qui est revivifiée, ré-envisagée.

« Un peuple qui oublie son passé se condamne à le revivre » disait Winston Churchill, ou, selon Marx : « Celui qui ne connaît pas l'histoire est condamné à la revivre. ». Ces célèbres phrases mettent en exergue le besoin des peuples à se remémorer le passé pour en tirer les leçons et faire leur *mea culpa*, quand cela est nécessaire. En France, ces notions se retrouvent cristallisées dans l'expression « devoir de mémoire », que Sébastien Ledoux caractérise comme : « L'injonction au souvenir à l'échelle individuelle ou collective¹⁴ [...] ». L'expression s'est popularisée en France au point d'en devenir « une sorte de slogan, recouvrant tout et son contraire, un fourre-tout¹⁵ ». Le devoir de mémoire

est une formule qui apparaît en France dans les années 1970¹⁶ et entre dans le dictionnaire Larousse en 2003 en étant défini comme suit :

L'obligation morale de témoigner, individuellement ou collectivement, d'événements dont la connaissance et la transmission sont jugés nécessaires pour tirer les leçons du passé (la Résistance ou la Déportation pendant la Seconde Guerre mondiale, par exemple)¹⁷

L'expression est associée, à tort nous dit Sébastien Ledoux¹⁸, à Primo Levi, car bien que cette notion traverse son œuvre, il n'a pas utilisé cette formulation *stricto sensu*. En effet, cette erreur d'attribution vient du fait qu'en 1995 un petit opuscule a été publié en France sous le titre *Le Devoir de mémoire*, qui présentait un entretien de Primo Levi par deux historiens de l'Université de Turin, Anna Bravo et Federico Cereja, enregistré sur magnétophone le 27 janvier 1983. Le titre français a été choisi par les éditeurs¹⁹ pour la publication française aux éditions Mille et une nuits alors que le titre original italien était *Ex-deportato Primo Levi : Un'intervista*²⁰ (Primo Levi, l'ex-déporté : une interview). Ainsi, l'expression proviendrait d'une construction langagière que se serait constituée au fil des discours. Il est vrai que dans les années 1990, en France, le thème comme le terme, deviennent omniprésents, évoquant

¹⁴ Sébastien Ledoux, *Le Devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 12.

¹⁵ Annette Wiewiorka, entretien 1^{er} janvier 2009, Rue89, <http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-monde/20090101.RUE7530/annette-wiewiorka-aucambodge-on-attend-trop-de-la-justice.html> (consulté le 13 avril 2017)

¹⁶ Bien que, comme le note Sébastien Ledoux, *Op. Cit.*, « [Le devoir de mémoire] parcourt les sociétés humaines depuis toujours sous de multiples vocables et pratiques », p. 12.

¹⁷ *Le Larousse illustré*, 2003, p. 642.

¹⁸ Sébastien Ledoux, *Op.cit.*

¹⁹ Natta Rampazzo et Maurizio Medico.

²⁰ Anna Bravo, Federico Cereja (eds), « Ex-deportato Primo Levi : Un'intervista », *La Rivista Mensile di Israel*, 56/2, 1989, 299-330.

le génocide des juifs et/ou énonçant une position en rapport avec le crime génocidaire.

L'expression « devoir de mémoire » est introduite dans le vocabulaire politique dès les années 1980 et est utilisée principalement lors des discours de commémorations. Elle est notamment présente dans la volonté de François Mitterrand, à partir de 1983, de renforcer la construction européenne autour du couple franco-allemand. Puis rapidement, face à la menace de la montée de l'extrême droite et de l'antisémitisme prônant « l'amnésie » face à la politique de Vichy de 1940 à 1944, la formule prend une dimension de nécessaire besoin de remémoration publique. « Cette expression permet de dénommer dans le langage une nouvelle sémantique des actions publiques envers le passé, venant en cela témoigner des mutations en cours de la société²¹. ». Le devoir de mémoire devient alors la reconnaissance par l'État français de la complicité de Vichy dans la déportation des juifs. La souffrance des victimes juives de la déportation et de l'extermination est ainsi mise en visibilité et les acteurs publics se découvrent des devoirs vis-à-vis d'elles.

Mais durant les années 1990 notamment, la notion de devoir de mémoire va être l'objet de polémiques. L'historien et philosophe Tzvetan Todorov, dénonce ainsi les « abus de la mémoire²² » qui se font jour. Par cette formule, il évoque les stratégies d'individus ou de groupes d'individus qui s'identifient aux victimes du passé et revendique ce statut en vue d'obtenir des

privilèges, gratifications et réparations. Il montre ainsi que le devoir de mémoire peut se transformer en un culte et que les dérives associées à ce(s) culte(s) ne servent pas la vérité historique. Le devoir de mémoire peut être instrumentalisé et générer des processus de victimisation préjudiciables à la compréhension du passé tout en nous détournant du présent et de l'avenir.

Aussi, Antoine Prost, spécialiste de l'histoire de l'éducation et de la Première Guerre mondiale, publie en 1996 les *Douze leçons sur l'histoire*, cours donnés à ses étudiants de premier cycle à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. En conclusion de cet ouvrage, il critique le devoir de mémoire auquel il préfère le « devoir d'histoire » : « On fait valoir sans cesse le devoir de mémoire : mais rappeler un événement ne sert à rien, même pas à éviter qu'il se reproduise, si on ne l'explique pas [...]. Si nous voulons être des acteurs responsables de notre propre avenir, nous avons d'abord un devoir d'histoire²³. ». Car l'histoire et la mémoire procèdent de deux logiques distinctes qui peuvent se trouver en décalage ; en effet, l'objectif de la mémoire est la transmission et le témoignage, alors que l'objectif de l'histoire est la vérité. Le devoir de mémoire doit être compris comme un devoir de connaissance et non comme une injonction à un devoir de justice. L'histoire doit permettre de construire une histoire « vraie » (emprunte d'esprit critique permettant d'examiner le passé avec recul et tolérance). Paul Ricoeur crée la controverse à l'aube de l'an 2000, en préférant au devoir de mémoire le

²¹ Sébastien Ledoux, *Op.cit.*, p. 140.

²² Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

²³ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.306.

« travail de mémoire²⁴ », une formule empruntée à Freud et transposée à la notion de mémoire collective. Pour lui une « juste mémoire » doit concilier le présent avec le passé, « s'affranchir de ses abus » et doit laisser une place au « devoir d'oubli²⁵ ». Il dit : « Le devoir de mémoire, c'est le devoir de continuer à raconter. Préserver les traces et continuer le récit et enseigner l'autre génération [...]. Il y a un temps pour la colère et il faut avoir arrêté la colère²⁶. ». Il ne faut pas oublier que les enjeux du présent doivent rester au cœur du devoir d'investigation du passé et en fin de compte, le devoir de mémoire doit être une forme d'interrogation du temps présent.

L'une des œuvres les plus emblématique de Jochen Gerz évoque directement ces notions de mémoire et d'oubli nécessaires. Il s'agit du *Monument invisible*²⁷ ou *les 2146 pavés*, qui a été réalisé clandestinement en 1990 à Sarrebruck en Allemagne, devant le château qui fut le quartier général de la Gestapo durant la Seconde Guerre Mondiale. La démarche, instaurée par Gerz avec la collaboration de ses étudiants de la *Hochschule für Bildende Kunst*

(École des Beaux-Arts) de Sarrebruck, se situe dans l'Allemagne tout juste réunifiée en 1989 après la chute du mur de Berlin, avec le besoin de prendre conscience des événements passés et d'en faire une histoire commune. Ainsi, avec l'aide de ses étudiants, Jochen Gerz a descellé les pavés de la place du Parlement, à partir d'avril 1990, pour y graver le noms des 2146 cimetières juifs d'Allemagne actifs avant 1939 et qui pour la plupart, ont été détruits durant la Seconde Guerre mondiale. Le nom de ces cimetières, recensés avec l'aide des communautés juives, a été gravé sur 2146 pavés prélevés sur le place du château de Sarrebruck (un nom de cimetière par pavé ainsi que la date à laquelle le pavé a été extrait), puis, les pavés ont été remplacés (après avoir été photographiés), avec l'inscription gravée face contre terre. L'œuvre, commencée dans la clandestinité et l'illégalité, a été officialisée en cours de réalisation et même commissionnée rétrospectivement !

Le travail est invisible à l'œil nu, seul le nom de la place rebaptisée « place du Monument invisible » permet de prendre conscience que le lieu dispose d'un monument de mémoire. D'ailleurs, en changeant le nom de la place, le gouvernement allemand reconnaît une part de son histoire, il participe au devoir de mémoire et accrédite le travail de Jochen Gerz à donner une forme inédite au monument aux morts. Ainsi, Gerz substitue à l'œuvre monumentale, imposante, verticale qui traditionnellement marque l'espace public, un monument invisible qui ne fonctionne que dans l'esprit de celui qui y réfléchit. Comme les actes qu'il commémore, le monument n'est plus visible, comme eux,

²⁴ Paul Ricoeur, « Vulnérabilité de la mémoire », in Jacques Le Goff (dir.), *Patrimoines et passions identitaires*, Paris, Fayard, 1998, p. 20.

²⁵ Paul Ricoeur, *Op. Cit.*, p. 20.

²⁶ Paul Ricoeur, *Les grands entretiens du cercle*, France2, 09/12/1997, cité in Sébastien Ledoux, *Op.cit.*, p. 224.

²⁷ *Monument invisible* ou *les 2146 pavés*, parfois appelé aussi *Monument contre le racisme* est constitué de 2146 pavés prélevés, gravés et remplacés de la place du Parlement de Sarrebruck en Allemagne, aujourd'hui rebaptisée place du Monument Invisible et inaugurée en 1993. L'œuvre s'est vue devenir un « *work in progress* » à la suite de la découvertes d'archives mentionnant des cimetières qui n'étaient pas recensés. Une vingtaine d'autres pavés ont depuis été descellés et les noms des cimetières découverts ont été ajoutés au *Monument invisible*.

il a disparu avec le temps ; il possède pourtant une force d'évocation d'une rare puissance, dès lors que l'on a connaissance du travail réalisé. C'est là tout le paradoxe et toute la « grandeur » du *Monument invisible* : ce sont les passants qui « font » le monuments, qui « sont » la mémoire de la Shoah, qui instaure le devoir de mémoire, à savoir la transmission de l'histoire (ou son enfouissement dans l'oubli). Le citoyen est responsable, une fois de plus « cocouateur et co-responsable²⁸ », il n'est pas un spectateur passif, il participe directement à l'œuvre et commémore²⁹ littéralement. Sans le passant/spectateur, le monument n'existe plus, demeure invisible, la mémoire disparaît.

Jochen Gerz entraîne le spectateur à faire une expérience conceptuelle du devoir de mémoire et par cette approche innovante, il renouvelle notre rapport à l'histoire et à sa transmission. Son intention est de rendre active la mémoire des faits à travers une approche tout autant intellectuelle que sensible. Le travail de Christian Boltanski³⁰ se situe dans le même esprit en invitant les spectateur à ressentir pour se souvenir. Ses œuvres *Réserve* de 1990 et *Personnes* de 2010, sont particulière-

ment emblématiques de cette résilience de la mémoire que Boltanski génère. Il utilise notamment les vêtements, à partir des années 1980, comme matériaux de ses créations ; des vêtements ayant déjà servi, récupérés dans les friperies et possédant une odeur de vieux, de renfermé, de transpiration et de parfum mêlés. Boltanski renforce ainsi la présence de l'œuvre en lui donnant une dimension olfactive et non pas seulement visuelle (dimension finalement peu explorée en arts plastiques).

Ainsi, dans *Reserve*³¹, le vêtement est le matériau principal voire même exclusif : des vêtements usagés sont suspendus du sol au plafond sur l'ensemble des quatre murs de l'espace d'exposition, seule une ouverture sur l'un des murs permet l'accès à la « réserve ». L'œuvre semble faire référence aux entrepôts où les nazis remisaient les effets des déportés et le vêtement est d'emblée associé aux victimes de la Shoah et au thème de la mort. Boltanski dit d'ailleurs « 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 parti³². » ; « J'ai souvent utilisé des milliers et des tonnes de vêtements usagés. Je vois une grande relation entre un vêtement usagé, une photographie et un corps mort. Dans les trois cas, il y a eu quelqu'un et à chaque fois l'objet renvoie à une absence, à un sujet absent³³. » Il y a une identification mé-

²⁸ Voir note 9.

²⁹ Commémorer : du latin *commemorare*, « se rappeler de ».

³⁰ Christian Boltanski est un artiste français né en 1944 à Paris d'un père d'origine juive polonaise et d'une mère chrétienne corse. Il n'a suivi aucune formation artistique au sens traditionnel du terme et utilise divers médium, notamment la forme de l'installation. L'expression « mythologie personnelle » qui titrait la partie d'une exposition à laquelle il participait en 1972, semble caractériser son œuvre : il raconte sa vie sous la forme d'une fiction dans laquelle chacun peut se reconnaître. A partir de 1986, à la mort de son père, la question de la mort et du souvenir de la Shoah deviennent les éléments essentiels de son travail.

³¹ *Réserve*, 1990, installation, vêtements, lampes. Dimensions variables.

³² Christian Boltanski, Dossiers pédagogiques - Collections du Musée, Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> (consulté le 13 avril 2017)

³³ Christian Boltanski in Thomas Ferenczi (dir.) *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?* Paris, Complexe, 2002, p. 267.

tonymique qui est faite entre le vêtement et l'homme qui l'a porté et la présence se manifeste étrangement par l'absence et par les relents olfactifs qui subsistent des corps. Comme dans le travail de Gerz, le souvenir est évoqué conceptuellement et par contraste en proposant de visualiser l'absence, mais ici, c'est par l'entremise d'un objet, le vêtement, que l'opération du travail de mémoire s'effectue. Le vêtement est une trace, une empreinte en négatif qui témoigne de la vie et rend hommage au mort. Le corps, enveloppe fragile et vulnérable est évoqué, incitant le spectateur à une méditation métaphysique qui n'est pas sans rappeler le thème des Vanités de la peinture. *Réserve* développe une sorte de nostalgie par les réminiscences que suggèrent l'odeur des corps absents : notre mémoire sensorielle est sollicitée et fait fonctionner ce que Boltanski nomme la « petite mémoire³⁴ », soit la mémoire des choses ordinaires qui pour chacun de nous est dépositaire de souvenirs personnels. Boltanski est l'un de ces artistes dont la vie et l'œuvre se nourrissent réciproquement et, comme Gerz, un artiste qui souhaite que son œuvre existe par le vécu du spectateur. Boltanski tente d'éveiller les sens des spectateurs qui est sollicité afin de « ressentir » l'œuvre et faire de son histoire personnelle, un élément de l'Histoire avec un grand h.

L'installation *Personnes*³⁵ réalisée dans la nef du Grand Palais à Paris en 2010 à

³⁴ Christian Boltanski, Dossiers pédagogiques - Collections du Musée, Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> (consulté le 13 avril 2017)

³⁵ *Personnes*, 2010, installation, vêtements, néons, boîtes de biscuits, grue, haut-parleurs. *Personnes* est une création éphémère, les éléments qui la constituent sont recyclés à l'issue de l'exposition, selon le désir de l'artiste.

l'occasion de *Monumenta*, une exposition d'art contemporain annuelle parisienne, fonctionne de la même manière mais propose une dimension spatiale différente tout en restant immersive. L'entrée de l'exposition est obstruée par un immense mur de boîtes de biscuits métalliques fermées, rouillées et numérotées qu'il faut contourner. Passé cet espace confiné et inquiétant qui sollicite déjà l'imagination, le spectateur arrive dans l'espace principal, sous l'immense verrière de la nef du Grand Palais où il fait volontairement froid. Au sol, des vêtements sont posés « face » contre terre et disposés « bras » en croix, créant d'immenses carrés séparés par des couloirs de circulation orthonormés qui forment une sorte de damier. Une lampe néon éclaire chaque parcelle créée par les vêtements et des hauts-parleurs sont disposés sur des poteaux aux quatre coins de ces espaces carrés au sol diffusant le son de battements de cœur individualisés. Cette disposition n'est pas sans rappeler une fois encore les camps de concentration et d'extermination : des hommes anonymes donnés à voir métaphoriquement pas les vêtements, des baraquements alignés et surveillés par des miradors, le froid, la lumière glaçante. A l'extrémité de la nef, se trouve un monticule impressionnant de vêtements surplombé par une grue dont le grappin à cinq dents mord et recrache infatigablement par poignées ces oripeaux avec des grincements lancinants. On pense aux charniers, aux morts alignés avant d'être ensevelis, à l'anonymat et l'accumulation de ces corps déshumanisés. L'ambiance est oppressante et à la nuit tombante, la crudité de l'éclairage de néon renforce l'aspect théâtral de l'instal-

lation où les battements des cœurs diffusés remplacent le sons des voix des vivants. Le titre *Personnes* joue sur le double sens qu'évoque le mot, il n'y a plus personne et à la fois il y a de nombreuses personnes convoquées par l'entremise des vêtements, la nef semble emplie de la présence des morts. Boltanski réussi a donner forme à l'irreprésentable à travers cette installation où le spectateur est partie prenante. *Personnes* est un véritable *memento mori*, une évocation de la mort des victimes de la Shoah tout autant qu'une allusion à la brièveté de la vie. Les vêtements entassés ont la même signification que les crânes, les fleurs se fanant et les chandelles s'éteignant dans les tableaux du XVII^e siècle représentant des Vanités.

Boltanski convoque ici la notion de relique plutôt qu'il n'effectue un travail sur l'image et il prône l'émotion plutôt que la réflexion critique, ravivant peut-être une conception romantique de l'art. Pourtant son travail reste terriblement efficace et l'artiste use de la théâtralité de l'espace pour affiner le pouvoir suggestif des métaphores qu'il met au service du bouleversement du spectateur. Le choix des lieux, des matériaux, du parcours visuel, olfactif et sonore place le spectateur en état de réceptivité directe et le touche par l'émotion sans solliciter forcément son érudition. Le spectateur, une nouvelle fois, est actif, mis en condition pour que le parcours physique de l'exposition devienne aussi un processus de remémoration. L'œuvre est émotionnelle, elle transforme les sensations en évocations et rappelle que l'art est le lieu privilégié pour solliciter la mémoire et la rendre présente.

Dans le cadre de notre étude, nous avons pu voir que pour les artistes contemporains Jochen Gerz et Christian Boltanski, l'œuvre doit s'inscrire dans le tissu du monde concret et investir la réalité, le présent. Il ne s'agit pas de travailler à partir de simulacres ou avec les apparences mais de s'ancrer dans l'univers familier et/ou dans la société. L'art doit être proche des questionnements de son temps et doit bousculer la réalité en s'y confrontant directement. Les travaux que ces deux artistes contemporains, présentés dans l'espace public ou dans un espace d'exposition, sont à la fois des propositions esthétiques mais aussi des démarches de nature critique. Paul Ardenne parle d'un « art contextuel³⁶ » pour évoquer ces formes d'expression artistiques qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel pour se faire art d'intervention et art engagé. En investissant l'espace urbain pour réactiver notre image (et notre imaginaire) du monument ou en intervenant dans des lieux non muséaux souvent chargés d'histoire, les artistes renouvellent les discours et nous ouvrent les yeux. Ils nous poussent à participer activement à la compréhension de l'œuvre et pour se faire, nous obligent à plonger dans les souvenirs, à fouiller et interroger nos mémoires individuelles et la mémoire collective. Ils nous forcent à prendre connaissance du passé mais avec notre regard d'aujourd'hui, font de la mémoire une interrogation du temps présent et placent l'œuvre d'art dans le le « ici et maintenant ».

³⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2009.

ATMINTIES PAREIGA IR ŠIUOLAIKINIS MENAS: CHRISTIANAS BOLTANSKIS IR JOCHENAS GERZAS

Valérie Etter

S a n t r a u k a

Atminties pareiga nurodo moralinį įsipareigojimą palaikyti kančių, kurias praeityje patyrė kai kurios tautos, atminimą. Toks pripažinimas reikalingas, kad krizes išgyvenę individai ir visuomenės pajėgtų atgimti ir nebekartotų praeities klaidų ir nusikaltimų. Mūsų straipsnyje aptariamas šiuolaikinis menas, keliantis klausimą apie istorinio monumento vertę mūsų laikais ir apie atminties įamžinimo būdus. Vokiečių kilmės konceptualusis menininkas Jochenas Gerzas (g. 1940 m. Berlyne) susitelkė prie Šoa, kurį galima laikyti labiausiai traumuojančiu XX a. įvykiu, atminties temos. Mus domina du embleminiai šio menininko kūriniai: 1986 m. Ham-

burge pastatytas „Monumentas prieš fašizmą“ ir 1990 m. Zarbriuke (Sarrebriuck, Vokietija) priešais pilį, kurioje Antrojo pasaulinio karo metais veikė Generalinis gestapo štabas, įrengtas „Nematomas paminklas, arba 2146 grindinio trinkelės“. Taip pat mes analizuojame menininko Christiano Boltanskio (g. 1944 m. Paryžiuje) darbus „Rezervai“ (1990) ir „Asmenys“ (2010, eksponuota Paryžiaus Grand Palais), kalbančius apie būtinybę užkirsti kelią visuotinei amnezijai. Kaip išreikšti tai, kas nenusakoma? Kaip įvaizdinti neapykantą, baimę? Kaip atnaujinti šiandien sunykusią paminklo mirusiesiems reikšmę?

Gauta 2017 04 16

Priimta 2017 09 11

Autorės adresas:

Université de Strasbourg

France

El. paštas: valerie_etter@yahoo.fr