TÉMOIGNER POUR FAIRE MÉMOIRE DU RÉEL RÉFLEXIONS SUR L'ŒUVRE DE JOCHEN GERZ ¹

GILLES GUIGUES

1. REPRÉSENTATION DE LA MÉMOIRE

L'acte de création manipule, ajuste et réajuste tout ce qui compose l'outillage matériel et mental d'une époque; il bouleverse l'ordre naturel des choses, en modifie le décor, le détourne de sa fonction coutumière en le donnant à la représentation d'une manière nouvelle. Et, dès lors qu'il s'agit de mémoire, les contraintes abondent jusqu'à en perclure la représentation à laquelle restent trop souvent attachées de pesantes traditions. Or, se confronter à la mémoire nécessite une transposition « poétique » dans laquelle l'expérience imaginaire peut librement s'emparer du décor ambiant, voire de la réalité historique, pour construire une « figure arbitraire », une forme neuve qui puisse susciter des émotions ou des réflexions jusque-là inconnues. Ainsi, rien n'oblige l'art de recourir au « réalisme » pour figurer la mémoire. D'ailleurs, toute conception du réalisme dépend de l'image que veut donner d'elle-même une société particulière dans un contexte défini de structure de pouvoir. L'Histoire, ellemême, ne peut que pâtir à vouloir ainsi renforcer, solidifier, la représentation de la mémoire par le recours à un réalisme dogmatique, car celui-ci prétend invariablement édicter aussi ce qu'il en est de la normalité mémorielle. D'ailleurs, les exemples ne manquent pas où l'Histoire est utilisée au profit d'une certaine normalisation artistique.

Tout au contraire, que l'art choisisse d'incarner la mémoire dans ce que Pierre Francastel appelle une « réalité figurative »² qui contourne ou, à tout le moins, prolonge autant que faire se peut le système de représentations codées, il investira alors un espace tout aussi arbitraire que s'il était abstrait ; de fait, il s'écartera du déterminisme des traditions mémorielles. L'intention artistique doit renoncer à ce lourd fardeau dont elle est pour une part héritière. Et, ce qu'il en résulte, l'être-là de l'œuvre, doit se donner comme inopiné, jusqu'à faire oublier tout ce qui l'a engendré, de telle manière que l'expérience collective qui en résulte puisse s'ouvrir vraiment à toutes les sollicitations possibles. D'un point de vue artistique, créer c'est s'insurger

¹ Né à Berlin en 1940, Jochen Gerz, après avoir vécu à Paris de 1966 à 2007, vit actuellement en Irlande. Ses travaux artistiques dans l'espace public ont débuté en 1967, ses photos/textes en 1969; ses installations, œuvres vidéo et performances en 1971.

² Pierre Françastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, Éditions NRF Gallimard, 1967.

plus ou moins directement contre les divers systèmes sous lesquels s'abrite une société pour survivre et se reproduire elle-même. La mémoire fait partie intégrante de ces systèmes ou plutôt, faut-il y insister, l'usage mémoriel que fait la société aujourd'hui du passé, de l'Histoire dans les multiples actes de commémorations ritualisés à l'extrême. Invariablement, tandis que le pouvoir de commémoration s'empare de la mémoire, il la dévitalise; en l'objectivant, il l'utilise à son propre compte et la laisse démunie, abandonnée à elle-même. Or, l'artiste, qui veut faire œuvre à partir de la mémoire, doit pouvoir la considérer comme un processus vivant. Pour s'y confronter, il doit ruser avec sa nature même, constituée pour une part d'oubli; ruser avec les contraintes artistiques en vigueur et les codes traditionnels de la représentation mnémonique. D'une certaine manière, représenter la mémoire nécessite une certaine déprise des canons qui la régissent à travers un « consensus » social. En tout état de cause, si la création met toujours en présence l'affrontement de l'homme avec la mort, dès lors qu'elle traite de la mémoire elle doit envisager prioritairement cela même qui s'enracine en son cœur : le périssable.

Les Grecs parlaient de nekuia, comme d'une sorte de sentiment ontologique, dirions-nous aujourd'hui, où se conjuguent la mort de l'homme et celle du monde. Quelle qu'elle soit, l'œuvre d'art se présente donc toujours à nous comme une double instance unifiée, à la fois archaïque et toujours actuelle, dans laquelle peuvent se réaliser, de manière concrète ou virtuelle, l'angoisse métaphysique de l'être et l'anxiété sociale qui l'accueille. Voilà pourquoi, face à la destruction naturelle qui met en péril le monde et anéantit l'existence individuelle, l'espèce humaine choisit de répliquer par l'acte de création. Et si l'idée poursuivie est de conserver quelque chose du vivant, pour déjouer un tant soit peu la fatalité du « périssable », l'acte de création se présente alors comme une réponse spécifique à la destruction. Raisonné, ou parfois même de manière intuitive, le geste d'art se révolte contre l'anéantissement scandaleux que le périssable représente pour la conscience humaine. Aussi, faut-il, aujourd'hui plus que jamais auparavant, considérer en tout premier lieu le périssable, dès lors que l'on veut entretenir un véritable rapport à la mémoire. En cela, la création lorsqu'elle s'empare de la mémoire doit se préoccuper non seulement de son caractère « inactuel », au sens où Walter Benjamin donne à ce mot, comme le ferait un mouvement qui, en refusant une logique toute tracée, cherche à sortir de l'ornière du mémorial. On peut parler à ce moment-là d'un défi lancé à une sorte de fatalité qui, trop souvent, condamne la mémoire à l'inertie, à un destin programmé. Pour ce faire, l'acte de création doit tenter de rejoindre ce procédé par lequel le vivant fait se retourner contre elle-même la matière inerte de la mémoire. Et si l'on peut dire que le geste d'art détourne l'homme du tête-à-tête animal avec les choses, alors une représentation de la mémoire a, dans sa singularité, toutes les chances de récupérer l'énergie du vivant dans une forme d'incarnation véritable.

2. TÉMOIGNAGE ET HISTOIRE

Les Témoins, œuvre protéiforme de Jochen Gerz, développe son projet de vérité de l'Histoire reposant sur un regroupement de témoignages féminins ayant trait à la fidélité de la mémoire ³ soit tout ce qui, dans le témoignage, donne foi à l'événement. Par une telle créance, la marque du réel s'imprime dans cette œuvre qui s'apparente à une représentation mnémonique, un document auquel on peut se référer comme un objet d'histoire : « La représentation mnémonique, véhicule du lien au passé, devient ainsi elle-même objet d'histoire⁴. » En tant qu'objet de mémoire en elle-même, cette intervention artistique produit une nouvelle forme de mémoire dans et par les modalités mêmes de l'exposition. Si, ordinairement, le dispositif du photo/texte utilise la légende du texte comme un effet de stabilisation du sens donné à l'image, telle n'est pas tout à fait l'intention de l'artiste. Ici, le texte, qui accompagne le portrait de chaque témoin, semble de prime abord vouloir conserver la spontanéité de la transmission orale. Mais il ne faut pas s'y tromper, car le procédé présentant le texte comme un extrait révélateur de l'entretien a été obtenu par un montage du récit recueilli, qui détourne les propos du simple enregistrement de faits établis ⁵. Ainsi peut s'instaurer un rapport indirect à la vérité, car chaque photo/texte, à la fois, condense le sens de manière somme toute assez explicite comme un savoir sur la période et permet également de s'en dégager, d'élargir les propos subjectifs vers un universel de vérité.

Précisément, par cette intervention dans l'agencement des propos et dans la transposition écrite des paroles, l'impression demeure que quelque chose a pu être saisi au vif dans l'acte d'une énonciation et d'une confrontation à la question de la Vérité ⁶. Le texte qui en ressort ne dénature pas ni n'affaiblit en aucune manière la parole du témoin ; tout au contraire, il en sauvegarde la trace originaire. Il s'apparente à ce que Paul Ricœur appelle « un paradigme indiciaire » qui, en l'espèce, réutilise l'énergie de la mémoire déclarative lui ayant été confiée pour la transformer en

³ En 1998, pendant le procès de Maurice Papon, Jochen Gerz s'est entretenu avec des habitantes de Cahors sur le lien que l'on peut établir entre vérité intime et vérité publique. Par l'intermédiaire du vécu de ces personnes âgées, l'intention est de révéler une certaine vérité du passé, mais actualisée dans son rapport à la transmission. L'artiste a récupéré quelques bribes de ces entretiens pour les associer aux portraits des témoins dans ce que l'on appelle un photo/texte. Puis, par différentes mises en vue éphémères de ce dispositif dans Cahors (projections nocturnes, affichage urbain ou parution d'un tiré-à-part), il nous confronte à la difficulté de transmettre la mémoire, le savoir, à l'heure où, malgré le flux continuel de l'information de tout ordre, les générations cohabitent mais ne communiquent pas. Voir l'ouvrage qui s'y réfère : Jochen Gerz, *Les Témoins*, Arles, Éditions Acte Sud, 1998.

⁴ Sur la représentation de la mémoire, se reporter à Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2000, p. 647.

⁵ « Le petit texte sur chaque image n'est pas un slogan, mais la plus petite entité possible. Un monde, une construction qui joue avec l'interruption, le fragment, le collage. » Jochen Gerz in *Les Témoins*, *ibid.*, p. 75.

⁶ Voilà ce que confie Jochen Gerz sur sa démarche : « Au centre de tout, de mes questions et de ce travail, réside la question du vrai. "Qu'est-ce que la vérité pour vous ?", "Est-ce qu'à votre âge, vous y pensez plus qu'avant ?", "La mort est-elle une vérité ?", "Demanderiez-vous à Maurice Papon de dire la vérité ?"... Quoi qu'elles aient répondues, elles ont parlé au nom d'une vérité, parfois en témoignant d'un vécu personnel, voire intime, parfois en se référant à une expérience publique. » Voir l'entretien de Jérôme Sans avec Jochen Gerz, in *Les Témoins*, *ibid.*, p. 74-75.

déposition ranimant la période historique évoquée. De la représentation naît l'avènement d'une mémoire en un sens, une mémoire qui s'élabore nouvellement, dans cette mise en vue singulière où le témoignage d'art transite par le passage de la déclaration (instantané fugitif dans l'acte de parole) à la déposition écrite (témoignage pour l'Histoire).

Obéir, c'est bête. C'est ce qu'on exige à l'armée comme dans la religion. J'avais l'impression de vivre l'hiver éternel. Il savait où il envoyait les Juifs.

Après on a fait la paix ici aussi. Il y a des réserves sur la vérité. Elle peut être dangereuse. Il était fonctionnaire, et moi aussi. Il a menti pour se sauver.

Les Témoins, Cahors, 1998. Courtesy Jochen Gerz

En présence des *Témoins* de Jochen Gerz, il ressort que, d'une certaine manière, tout ce qui du passé n'a pas été oublié transite et donc s'appréhende dans un présent éternisé. C'est la thèse que défend le philosophe Gianni Vattimo : pour être conservée, la mémoire du passé doit s'actualiser dans le témoignage au présent de cela même qui est dépassé ⁷. Précisément, confronté au dispositif des *Témoins*, le spectateur prend conscience que le passé ne peut pas être seulement compris comme un *a priori* historique immuable, dans sa détermination directe du temps, qui s'impose au monde du présent ; nonobstant la vérité propre à l'existence effectivement vécue, le passé s'appréhende comme une construction purement subjective dans l'actualisation même de son témoignage. De la même façon, pour conserver la mémoire du passé, il faut nécessairement procéder à l'actualisation d'une période dépassée. C'est cela qui

⁷ Voir Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*. *Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

empêche un passé d'être aboli, révolu, j'y reviendrai plus loin. En réalité, cela s'explique car il y a un monde propre à chacun, une intériorisation par laquelle tout vivant se caractérise en propre, se singularise dans sa manière d'éprouver tel ou tel événement. Si on lui impose un choc, un traumatisme, tout être vivant réagit à sa façon. Tant et si bien que le rapport à l'intériorité se présente comme la seule ressource dont on dispose vraiment pour penser le vivant dans le cas d'un événement traumatique. Pour Jochen Gerz, le photo/texte est ici un moyen utile pour révéler un tant soit peu l'intériorité d'autrui, dans sa relation au traumatisme, afin de rendre compte à la fois de tout ce qui a été conservé dans la mémoire, préservé dans le souvenir, comme tout ce qui y est circonscrit en négatif, voué à l'oubli. Voilà pourquoi pour aborder la vérité d'un événement, il faut pouvoir en reconstituer la trame, composée de mémoire et d'oubli. Aussi, l'artiste, en sélectionnant des fragments de chaque témoignage recueilli, souhaite-t-il mettre en lumière le rapport forcément subjectif que chacun entretient avec la vérité les sentiments éprouvés vis-à-vis d'une réalité se présentant bien souvent comme une simple assertion, une proposition qui se donne comme vraie, sans aucune preuve tangible pour l'étayer. Mais il ne faut pas se méprendre sur les intentions de l'artiste. Une telle volonté rejoint les propos du philosophe Miguel Abensour qui considère que pour témoigner des événements de la seconde guerre, il est nécessaire d'affirmer la place centrale de l'individu sur le tout, de l'infime sur le monumental, du fragment sur la totalité; c'est faire ce qu'il appelle « le choix du petit » : « (...) le sursaut soudain de ceux qui, sous le choc de la Grande Guerre, ont affirmé envers et contre le Tout la légitimité de l'expérience individuelle. Résistance signifie pour eux investissement, retournement radical, changement de cap; une exigence naît : se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu ; investir, contre la domination du monumental, le petit ; apprendre à redécouvrir la singularité, au moment même où elle est niée "en grand". » Voilà bien la volonté de Jochen Gerz : privilégier l'expérience individuelle dans son rapport à la grande Histoire afin de mieux cerner la folie et la démesure de l'anéantissement, de la destruction totale.

Mais dans le rapport qu'il entretient à la vérité de l'Histoire, le témoignage de l'artiste aurait pu tout aussi bien l'amener à exploiter *in extenso* des récits recueillis ou à s'appuyer sur des propos univoques. Au contraire, il a choisi de complexifier l'approche par l'introduction ici ou là de paroles allusives, ce qui oblige chacun à associer l'ensemble des portraits/mots pour constater qu'ils se corroborent mutuellement. En cela, précisément, l'attention portée à chaque subjectivité rejoint une aspiration plus large qui participe à la formation d'une communauté de pensée, d'une unité fondée sur le rapport à la mémoire. En effet, la répétition des quarante huit portraits introduit un « schéma dynamique » pour parler comme Bergson qui, dans le passage de témoin(s), relance la pensée de l'événement, la met en mouvement :

⁻

⁸ Se reporter à Miguel Abensour, Postface à Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot, collection « Critique de la politique Payot», traduit de l'allemand par E. Kaufholz et J. -R. Ladmiral, 1991, p. 234.

« (...) d'une position à une position, il y a le passage par lequel se franchit l'intervalle⁹. » Entre tous ces « porteurs de mémoire », si l'on peut dire, le spectateur peut librement composer des rapports multiples, tracer une trajectoire sinueuse, aléatoire, où des vies s'entremêlent, des destins se répondent, des témoignages se recoupent et des paroles se renforcent. Car, prise isolément, chaque énonciation ne peut s'appuyer que sur son caractère improbable, suivant en cela la caractéristique propre à tout témoignage : « "J'y étais! Croyez-moi ou non. Et si vous ne me croyez pas, demandez à quelqu'un d'autre 10 ! " » Si la réalité historique marque d'une empreinte durable la mémoire du témoin, une relation particulière au passé s'établit entre la vérité des choses et celles traversées subjectivement, donc subjectivement rapportées ce qui rend, par là-même, impossible la consistance exacte, irréfutable, de son témoignage. Voilà pourquoi, en étant confié à la créance d'un autre, chaque témoignage dans Les Témoins en récupère en retour l'énergie. Comme si la vérité ne pouvait résulter d'un seul récit en tant que tel, mais advenait dans le passage de témoin à d'autres sensibilités. Par conséquent, si l'on associe tous ces témoignages composites, l'ensemble est lui-même un témoignage qui met à jour une mémoire collective. Pour le dire autrement, tout en prenant en compte la faille irréductible entre mémoire et histoire personnelle, l'œuvre donne corps à une vérité de l'Histoire, qui parvient à se dégager de l'ensemble des propos affermis les uns les autres et empêche de fait de figer l'événement sur un passé révolu.

En citant à comparaitre dans l'espace public la parole autorisée des témoins, sans marquer une réalité sociale facilement identifiable (sans référence directe au procès Papon en cours)", l'ensemble acquiert une sorte d'universalité puisqu'il témoigne au présent de vies vécues¹². Si on ne peut pas parler de liberté prise avec la réalité, il semble que, pour autant, Jochen Gerz ne cherche pas tant à dévoiler la vérité de l'époque qu'à montrer tout ce qui dans chaque témoignage en garde la trace vive, car, comme le note Walter Benjamin, *la mémoire est le médium du vécu*¹³. Voilà pourquoi, dans l'œuvre, le travail sur la mémoire semble puiser sa force dans sa lutte incessante contre le caractère révolu du passé pour, à la fois, préserver une période de l'oubli et pour en forger un savoir au présent. Dans cette actualisation, l'œuvre, qui s'appuie sur le passé, conserve quelque chose d'une époque dont elle est séparée par une faille temporelle tout en le revitalisant. Revisitée au présent, la mémoire d'une époque permet d'isoler une part du passé rendu ainsi insensible au temps qui passe. Comme si

-

⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *Essais et conférences*, Paris, Éditions du PUF, collection « Quadrige », 1999, p. 161.

¹⁰ Paul Ricœur, La mémoire, op. cit., p. 647.

¹¹ « Je voulais voir si je pouvais désidentifier une réalité sociale à travers ce vieux dispositif (le photo/texte). » Jochen Gerz, in *Les Témoins*, *op. cit.*, p. 76.

¹² Pensons à ce qu'écrit Hannah Arendt de l'existence vécue en tant que telle : « Faire et vivre, au sens le plus général de *inter homines esse*, "être parmi les hommes" - l'équivalent latin d'être en vie -. » Hannah Arendt, *Considérations morales*, Paris, Éditions Payot-Rivages, collection « Rivages poche / Petite Bibliothèque », traduit de l'anglais par Marc Ducassou et Didier Maes, 1996, p. 35.

¹³ Voir Walter Benjamin, *Images de pensée*, Paris, Éditions Christian Bourgois, collection « Détroits », traduit de l'allemand par J. -F. Poirier et J. Lacoste, 1998, p. 181.

dans le présent de la représentation s'atteignait « le présent absolu » : un présent à la fois actuel et éternel. C'est l'impression que laisse Les Témoins, qui, dans sa transmission, veut lutter contre l'oubli qui menace la mémoire des faits et rendre toute sa place à l'effectivité de l'événement. Or, si la mémoire de l'événement sort renforcée de l'ensemble du corps constitué par les témoins, elle peut s'effondrer sur elle-même dès lors qu'elle n'est plus actualisée dans le témoignage qui la fait vivre. C'est cette fragilité que nous évoque le dispositif. En effet, les modalités de l'exposition participent d'une mise en tension entre la matérialité de l'œuvre et la situation de sa mise en vue qui suggère son propre effacement. Qu'il s'agisse de projections nocturnes, de l'affichage urbain ou bien encore de la parution d'un tiré-à-part d'un journal, tout dans l'éclatement de la représentation semble vouloir renvoyer à l'éphémère, à la disparition prochaine. Aussi, mise en vue volontairement d'une manière aussi précaire, la mémoire de l'événement de Cahors semble tenir uniquement au présent de son témoignage.

Pourtant, quelque chose s'élève contre cet éventuel effacement pour lui résister. En effet, si l'être-là de l'œuvre se concrétise dans une réalité matérielle qui se présente sous à la menace d'une dématérialisation, un retrait du monde matériel, il parvient néanmoins à témoigner du ça-a-eu-lieu de l'événement : marque du réel qui, dans la mémoire, doit s'opposer à la tentation de l'oubli. Voilà pourquoi, dans sa particularité, l'in situ répercute une certaine qualité du réel en le sauvegardant dans l'espace et le temps de l'exposition¹⁴.

3. LE ÇA-A-EU-LIEU ET LA TENTATION DE L'OUBLI

Dans Les Témoins, de Jochen Gerz, l'ensemble des récits recueillis fait revivre la mémoire d'une période douloureuse par l'intermédiaire des témoins qui fouillent leurs souvenirs. En instaurant une dialectique entre l'effectivité d'un passé et les souvenirs de celui-ci, l'expérience artistique préserve la mémoire d'un irréfutable, un « ayant été » qui ne pourra plus être aboli, car il a été réactivé dans la transmission de la mémoire des témoins : « (...) la mémoire, écrit Paul Ricœur, reste le gardien de l'ultime dialectique constitutive de la passéité du passé, à savoir le rapport entre le "ne plus" qui en marque le caractère révolu, aboli, dépassé, et l' "ayant été" qui en désigne le caractère originaire et en ce sens indestructible.¹⁵ . »

Chaque fragment de texte qui légende le portrait du témoin est, à proprement parler, la « citation » (au sens strict, à *comparaître*) de ses paroles qui, arrachées au douloureux contexte du passé, sont sauvegardées par l'intervention artistique. Quelle

¹⁵ Paul Ricœur, *La mémoire*, op. cit., p. 648.

7

¹⁴ Se reporter à « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », in Jean -Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco - Villeurbanne, IAC Art édition, 1999, p. 89.

que soit la forme qu'elle prenne, Walter Benjamin confère à la « citation » une force purificatrice : « (...) non pas la force de conserver, mais de purifier, d'arracher au contexte, de détruire; elle est la seule force recelant encore de l'espoir que quelque justement parce qu'on le lui a extirpé¹⁶. » Voilà chose de cette époque survivra pourquoi je viens de faire allusion à la comparution qu'active la citation : par force, elle extrait une période qu'elle sauvegarde et dont elle préserve l'authenticité. La citation recèle aussi une grande force d'actualisation. En effet, l'« ayant été », mis ainsi à l'écart et sauvegardé par Les Témoins, ne s'apparente pas à une référence historique séparée de l'époque actuelle, réduite aux seuls enseignements du passé. Cette focalisation sur l'ayant été n'entrave pas la marche de la mémoire vive mais la relance au contraire ; elle entretient une volonté de ne pas oublier dans l'effort que la mémoire déploie pour se dégager de la gangue de l'oubli. Dans sa transmission, la représentation des *Témoins* oppose à la fois une force collective et une ferme volonté contre toutes les stratégies de l'oubli qui est responsable de négation, d'omission, de négligence, d'inhibition ou d'aveuglement ce qu'avec Paul Ricœur on pourrait appeler « l'oubli définitif » qui serait tenté d'effacer la période en question.

Selon Paul Ricœur, pour éviter qu'un événement tragique soit voué à l'oubli définitif, qu'il appelle l' « oubli par effacement », il faut instaurer une relation entre le souvenir et la mémoire oublieuse, par l'intermédiaire d'un troisième terme : l' « oubli de réserve » ¹⁷. D'une certaine manière, la démarche « citationnelle », dans *Les Témoins*, incarne la distance respectueuse qui, en gardant sauve une période de l'oubli, libère du même coup un espace de préservation entre le témoin et l'événement traumatique, une médiation qui confronte ces deux éléments sans pour autant les confondre. Il ne faut pas y voir une quelconque neutralité ni même une thérapeutique; au contraire, cette volonté (de ne pas oublier) incarne d'une certaine manière tout ce qui lutte contre la destruction opérée par l'oubli par effacement. De plus, dans une telle mise en réserve, s'abrite une pensée indirecte et distanciée de l'événement, seule à même de le solidifier dans la mémoire collective et de le préserver en lui conférant de fait un caractère inoubliable. En ce qu'il rend l'oubli impossible, l'oubli de réserve oppose une volonté de ne pas oublier pour pouvoir penser l'effacement ou la disparition quand l'Histoire s'affronte à l'irréparable; il accueille une pensée du deuil, de la perte, agissant dans une dialectique délier-lier : à la fois, une forme de distanciation vis-à-vis de l'événement traumatique et une forme d'appropriation des souvenirs qui le convoque. Cette dialectique, propre à chacun, autorise alors le témoin à vivre durablement avec une mémoire apaisée¹⁸. C'est d'ailleurs le paradoxe qu'illustre un

¹⁶ S'inspirant du caractère destructeur - voire purificateur - que Karl Kraus donne à la citation, Walter Benjamin développe une pensée tout à fait singulière : en détruisant l'aura d'une période passée, la citation est un prélèvement qui, en l'arrachant à son contexte, permet d'en préserver l'authenticité, car elle rappelle aussi son origine. Voir Walter Benjamin, *Karl Kraus*, Paris, Éditions Rivages, trad. de l'allemand par Kaufholdz-Messmer, 1990, p. 78.

¹⁷ Paul Ricœur, *La mémoire...*, *op. cit.*, p. 654.

Je n'ai pas souhaité aborder ici le rôle apaisant du pardon que Ricœur associe au délier-lier. Or, un des fragments d'entretiens, qui légende la photo ci-après, l'évoque pourtant – ce qui pourrait paraître surprenant pour certains.

des propos de Jochen Gerz : « On ne se souvient que de ce que l'on a oublié¹⁹. » La formule n'est pas vaine ; elle s'appuie, en effet, sur une appréhension très concrète du phénomène de la mémoire. « Replacée à la lumière, écrit Paul Ricœur, de la dialectique du délier-lier, l'attribution à soi de l'ensemble des souvenirs qui font l'identité fragile d'une vie singulière s'avère résulter de la médiation incessante entre un moment de distanciation et un moment d'appropriation. Il faut que je puisse considérer à distance la scène où sont invités à comparaître les souvenirs du passé pour que je me sente autorisé à tenir leur suite entière pour mienne, pour ma possession²⁰. »



Les Témoins, Cahors, 1998. Courtesy Jochen Gerz

N'oublions pas, en effet, que pour Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, le pardon repose sur un désistement réciproque des parties. Toutefois, je renvoie le lecteur aux belles pages dans lesquelles Ricœur aborde l' « *incognito* du pardon dans le tragique de l'action ». Le pardon, en tant que disposition durable, est lié au deuil ; il dépose sa marque précieuse et secrète entre l'oubli par effacement et l'oubli de réserve. Paul Ricœur, *La mémoire*, *ibid.*, p.-p. 650-656. De la même manière, le pardon, en tant que consolation, représente pour Stig Dagerman « exactement le contraire d'une excuse ». Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, (1952), Arles, Éditions Actes Sud, traduit du suédois par Philippe Bouquet, 1981, p. 13.

¹⁹ Jochen Gerz, Le monument vivant de Biron: la question secrète, Arles, Éditions Actes Sud, 1999, p. 9.

²⁰ Paul Ricœur, La mémoire, ibid., p. 645.

Le fragment d'entretien des *Témoins*, situé ci-dessus à droite, garde la trace d'une sorte de postulation inconsciente d'une dialectique du délier-lier : « Quand je suis revenue à Cahors, en 1950, tout avait changé. Entre-temps, j'étais en Allemagne. J'y repars pour revoir mes souvenirs. Maintenant j'ai besoin d'eux. » Confiés pour un temps à un oubli de réserve, les souvenirs appellent le moment venu celle qui est à même de les affronter. La mémoire d'une vie circule dans cette dialectique associant étroitement la matérialité des souvenirs ancrés en Allemagne et le besoin de les reconstituer, comme si l'existence ne se soutenait que dans ces allers-retours. Un autre témoignage fait part du même ajustement subjectif dans le déliement-liement nécessaire pour (re)placer à la juste distance la mémoire : « Le souvenir, ça s'embrouille. On oublie, on efface, on invente²¹. » Avec ce fragment de témoignage, la mémoire semble être composée à parts égales avec l'oubli²². D'ailleurs, dans leur ensemble, les textes recèlent beaucoup d'opacité, comme si l'oubli de réserve était le siège de la mémoire constituée d'une grande part d'ombre : l'indicible de l'expérience tragique répercuté dans un sentiment du réel en soi. Le réel en soi ne se laisse pas dire, car il ne peut être ramené à une représentation commune. L'existence se vit entre la soumission à la réalité (le donné) et l'invention qu'elle y impulse (le construit, l'imaginé, le vécu). Prégnant, ce sentiment n'est pas intériorisation, il est ruine intérieure : finalité sans finalité, appel à la fois proche et lointain dans l'imminence d'une ouverture qui toujours se dérobe. Dans le sentiment du réel en soi, le monde est fait d'indicibles moments où se mêlent la vie concrète et les souvenirs que l'on se fabrique : ni passé, ni présent, ni avenir, le Temps s'avance, le Temps en soi, en tant qu'image toujours insaisissable.

Dans ces circonstances très particulières, l'être est la proie du réel, dont le propre est l'impossibilité de donner corps à ce qu'il garde d'irreprésentable ; il se confronte à la désolation d'un monde : métaphysique en somme de l'absence de métaphysique. Quand le monde n'est plus éclairé par quelque valeur transcendantale que ce soit, l'être se rabat sur l'individuel, s'identifiant négativement par rapport aux autres et au Tout, sans pouvoir s'y unir. Ce sentiment du réel en soi inscrit un lieu propre, sans perspective, et « naufrage » la représentation dans la coque de l'individuel où l'être a l'impression d'avancer dans la vie sans étai ni aucune force extérieure pour l'accompagner. Ordinairement, il est déjà difficile de faire partager à l'autre le mouvement de l'existence telle qu'on l'éprouve en elle-même (analogia entis). Cela réclame une attention minutieuse portée au moindre événement, une analyse fouillée de la plus infime expression et un soin accordé à la multiplicité des détails anodins qui composent une vie. Y parvenir reviendrait finalement à restituer l'existence dans son rapport avec la mystérieuse unité du monde : une histoire sans fin, quotidienne et étrange, réaliste et magique. C'est pourquoi, dans les circonstances particulières du

_

²¹ Cité in J. Gerz, Les Témoins, op. cit., p. 49.

²² « Mais rendre la lumière / Suppose d'ombre une morne moitié. » Paul Valéry, « Le cimetière marin », in *Poésies*, Paris, Éditions NRF Gallimard, collection « Poésie », 1999, p. 102.

recueil des entretiens des *Témoins*, il n'est pas étonnant qu'une certaine forme d'opacité vienne faire barrage au tragique de l'événement. En transcrivant avec subtilité ce sentiment du réel en soi, chaque portrait/mots rend sensible l'effritement du temps en instants où un « je », brisé par la remémoration de ces moments critiques, tente malgré tout de témoigner du dialogue intime entre l'intériorisation de la mémoire et le temps de l'Histoire. Parfois, dans certains fragments d'entretiens, il n'est plus simplement question d'une grande proximité entre mémoire et Histoire, mais d'une véritable collusion au moment même de l'énonciation par laquelle le témoin est amené à revivre le passé. Même s'il ne mime pas une action, ne rejoue pas une scène, une certaine hantise transparaît alors dans l'émotion contenue. De telle sorte que le portrait/mot semble avoir saisi au vif la disposition particulière du témoin, l'expression morale, le tremblement de l'être à l'instant crucial du témoignage.

En associant étroitement mémoire et Histoire sans pour autant les refermer l'une sur l'autre, l'œuvre, Les Témoins, instaure une distance individuante, dans la manière même d'exposer le travail de mémoire sans l'imposer; dans le grand respect montré aux témoins sans pour autant dénaturer l'objet premier d'une telle tentative : la lutte contre l'oubli. En effet, dans les rapports complexes qu'introduit l'art entre vérité et transmission, Jochen Gerz utilise le dispositif photo/texte en maintenant un lien tendu entre les deux moyens, comme un rapport d'indécidable excluant un jugement définitif au profit d'un universel de mémoire contre l'oubli. Le photo/texte, est un dispositif somme toute assez particulier, en ce qu'il révèle un mouvement intérieur au réel capté dans l'image; entre fixité (portrait) et fuite (paroles), il met en rapport une existence singulière et l'Histoire. Pour autant, ce rapport, dans l'activation qu'il mobilise, ne se présente pas comme une transposition « métaphorique » au sens premier du terme : un mouvement qui fait se rencontrer la représentation par l'Histoire et la manifestation du sens par l'expression²³. Ce déplacement du sens se révèle périlleux si l'on veut éviter l'emphase dans la représentation de la mémoire. Par son caractère même, l'événement de Cahors aurait très bien pu être abordé par les moyens de la mimésis, dans une représentation tragique. En effet, dans la tragédie, l'imitation des actions humaines est une imitation qui magnifie, dans une composition qui surélève l'action : elle est restitution de l'humain, mais en plus grand et en plus noble. Cette réalité-là est, à la fois, imitation et composition originale, restitution et élévation. En cela, l'association du langage et de la grandeur des actions dépeintes poursuit une intentionnalité supérieure : à la fois, hausser le sentiment et la réalité²⁴.

²³ Ici, je m'inspire des analyses de Paul Ricœur, pour qui la métaphore ne serait pas seulement un écart par rapport au langage courant, mais également, à la faveur de cet écart justement, l'instrument privilégié de la promotion de sens qui fait la *mimèsis*. Se reporter à Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 1975, p. 57-58.

²⁴ Pour approfondir le rapport mimétique qui s'instaure entre le tragique et sa représentation sublimée en un sens, voir Aristote, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 1980, chap. 9, p. 65-67.

Là, bien sûr, n'est pas la volonté de Jochen Gerz qui ne cherche pas à amplifier exagérément une réalité. Tout juste veut-il honorer le ça-a-été (au sens de Barthes) et sa restitution au présent sans grandiloquence dans l'expressivité du dispositif, qui tente de rendre compte de la vie de ces personnes âgées telle qu'elle va dans son rapport au temps. Dans le tissu de l'existence restituée dans le photo/texte, le présent semble éclater infiniment dans chaque instant relaté, à la recherche de mots aussi précis que faire se peut pour approcher au mieux ce qu'il en est de la trame obscurcie de la mémoire. Si, initialement, l'artiste s'est fait chroniqueur pour recueillir des relevés de l'événement, la façon dont il les réintroduit dans l'écriture montre que les faits rapportés l'ont été à travers un prisme subjectif qui contribue, pour une grande part, au récit de l'événement. Ce n'est pas une manière d'invalider en quoi que ce soit la réalité de l'événement mais une volonté de montrer que la narration, par sa plasticité, transcrit toujours quelque chose de neuf vis-à-vis de l'épreuve traversée, non pas que le témoin n'en soit plus imprégné mais que celle-ci se reconfigure en un sens dans le présent de l'existence. Plutôt que de la description d'une épreuve traversée, il faudrait parler de transcription dans le moment où le témoin s'y réfère. En restituant son point de vue sur un événement, chacun le fait dans un récit forcément inachevé, passant sous l'éclairage de sa propre interprétation. Voilà, à ce qu'il me semble, l'effet de vérité que cherche à traduire le montage scripturaire.

En fait, tout témoin est pris dans une double contrainte au moment même de l'énonciation de son témoignage. D'une part, son *objectivité* (rationalité objective) l'oblige à la consignation des faits ; d'autre part, sa croyance (subjectivité, idéologie) le pousse à assigner des rôles aux êtres et aux choses pour pouvoir entrer dans le sien, trouver sa place dans l'histoire qu'il raconte. C'est là un subtil entrelacement de la chronique et de la narration auguel doit se livrer le témoin : la linéarité de la chronique relate l'histoire (lui donne du crédit) et, dans le même temps, la plasticité de la narration en fait éclater la structure ; par graduations successives et sauts inopinés, un mixte de créance et d'incrédulité empêche la jonction parfaite entre les événements, les périodes et les sentiments, en les faisant se chevaucher de manière improbable, aléatoire. Tout témoignage est pris dans ce dilemme indépassable : pour exposer les faits réels, il doit les dire. Et le dire est plastique, il se détourne invariablement de la structure des faits. Au-delà de la véracité des propos, celui qui témoigne donne toujours l'impression d'accentuer en permanence l'étendue du territoire qu'il est en train d'explorer, pour suggérer au mieux ce qu'il en est de la réalité qu'il cherche à transcrire ou plutôt de l'image qu'il s'en fait : la capitalisation et l'avancée permanente, bien qu'hypothétique, d'une emprise qui « territorialise » ce qu'il veut dire, comme une trame. Par cette exploration sans fin qui (re)découvre la réalité à transcrire, le témoin cherche à donner foi à ce qu'il avance, à accréditer son récit: soit, tout ce qui, à la fois, le rend légitime en tant que témoin et fonde l'authenticité de son témoignage. Tout témoignage, aussi précieux soit-il, est soumis à cette narration qui expose le propos; celle-ci fait croire à ce que le récit relate de la réalité des choses tout en les relativisant légèrement (par exemple, ce qui aurait pu avoir lieu : le possible, mais uniquement dans l'ordre du vraisemblable). Pour contrebalancer la narration, et ces effets induits, le récit authentique trouve au contraire créance dans les faits tenus par la chronique qui dit ce qui a eu lieu véritablement. Toutefois, en restituant les faits tels qu'ils se sont déroulés, le récit d'un témoin exprime bien ce qu'il sait de telle ou telle expérience, mais en la relatant, il rend tout juste « crédible » ce que de l'extérieur l'on peut en ressentir : qu'elle n'est jamais réellement ce que l'on peut en dire à son sujet. Après tout, tout témoignage n'est-il pas toujours relatif à la foi qu'on lui porte : c'est-à-dire à la croyance en quelque chose sur la foi de quelqu'un? Croire à un témoignage, revient donc à accorder créance à la réalité qu'il transcrit, à l'événement qu'il répercute en lui-même par le « dire ». Or, le dire de celui qui porte témoignage d'une réalité n'est que la transaction d'une forme expressive : dans son dire le témoin « transfère son bien », sans pouvoir fournir les preuves irréfutables de ce qu'il avance. Son dire appelle un prolongement. Il n'est donc pas information, il est formation ; il n'est pas communication, il est forme expressive transmise. Le sens est sa propre injonction son pari même à partir duquel doit pouvoir s'élaborer, par recoupements successifs, la « nature de fait » de la réalité évoquée. Pour le témoin, le sens d'un événement est tributaire de son univers intérieur, où s'enveloppe une appréhension singulière du monde qui, d'une certaine manière, l'interprète. De telle sorte qu'il est très souvent impossible d'attribuer de manière impartiale un sens quelconque à tel ou tel événement en fonction de la manière dont on le comprend et relativement à ce qu'il représente pour les autres. Il y a quelque chose dans l'appréhension d'un événement, à fortiori tragique, par quoi s'exacerbe une forme de subjectivité qui ne peut pas vraiment se partager.

Il y a autre chose qui caractérise en propre le témoignage d'un événement : il abrite parfois une dimension égocentrique, qui parasite le désir d'authenticité. Pour Jean-François Lyotard, il existe un différend, une faille difficile à combler entre le récit d'un témoin et sa réception, car aucune raison n'oblige à croire « sur paroles » le témoignage subjectif d'un témoin : « s'il parle, il ne peut témoigner que de l'expérience singulière qu'il a eue, et il reste à établir que celle-ci était une composante de la situation en question²⁵. » Il existe même des cas où les témoins ne rapportent, sans en avoir conscience, que ce qu'ils ont entendu dire. Comme s'il s'exerçait une force irrépressible inconsciente qui nous pousse à croire que quelque chose de plus juste est dans ce que nous avons entendu dire par d'autres²⁶. L'homme est ainsi fait qu'il pense que la possibilité de croire en son propre dire doit passer à travers la parole de l'autre qui le rend ainsi légitime. De telle sorte que le référent (ce dont on parle), établi par le témoignage, reste toujours sous la menace d'une impossibilité

²⁵ Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1983, p. 16.

²⁶ « La réalité n'est pas ce qui est "donné" à tel ou tel "sujet", elle est un référent (ce dont on parle) qui résulte de l'effectuation de procédures d'établissement définies par un protocole unanimement agréé (...) », *ibid.*, p. 17.

rationnelle : il exprime un fait accompagné de la perte des moyens de faire la preuve de ce fait. Dans le témoignage, c'est à celui qui rapporte le fait, le témoin, d'administrer la preuve de ce qu'il avance. Or, dans d'innombrables cas, cela s'avère impossible car le témoin est purement privé de témoignage : privé de la liberté de dire, de vie, d'autorité sur son dire, etc. Hormis ces situations, quand il peut vraiment témoigner, le témoin se heurte néanmoins à l'impossibilité de le faire de manière probatoire : la possibilité de témoigner porte en elle-même une impossibilité de le faire avec certitude²⁷. Telle serait l'antinomie du témoignage vis-à-vis de tout événement.

Cette caractéristique du témoignage traverse Les Témoins, où, tout en cherchant à rendre justice concrètement à l'événement, l'artiste nous met en présence d'un dispositif où s'exposent des récits qui semblent avoir filtré la réalité brute, sans l'émousser ni la dénaturer, pour en restituer une approche plus fine, aiguisée. Non pas que l'œuvre se présente sans liens avec les choses réelles ; plutôt, le rapport qui les unit est médié par une « fiction », si l'on peut dire. En tant que telle, la fiction institue une autre liaison au réel : en s'éloignant un tant soit peu de la conformité des choses, elle en forge une nouvelle conception. N'est-ce pas ainsi que procède celui qui veut vraiment rendre compte de l'effectivité des choses? Car, en elle-même, la mémoire n'est pas qu'un simple instrument pour l'exploration du passé ; elle est le médium du vécu. En effet, celui qui souhaite s'approcher de son passé, pour lui-même sans éprouver le besoin d'en témoigner, doit systématiquement procéder à une véritable fouille archéologique, qui consiste à revenir sans cesse à un seul et même état de choses trouvées, comme on retourne la terre et la disperse avant de recommencer à fouiller de nouveau. En cela consiste le véritable rapport à la mémoire, pour Walter Benjamin, en tant qu'il dialectise fouille et souvenirs arrachés au contexte du passé : « (...) car les "états de choses" ne sont rien de plus que des couches qui ne livrent qu'après une exploration méticuleuse ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des joyaux en habits sobres (...) 28 » Dans la dialectique passé-présent qu'il mobilise, le procédé est semblable, dès lors que l'on veut s'appuyer sur la mémoire pour en témoigner. Tout événement qui recèle, en lui-même, l'état de choses d'une période passée, doit pouvoir être exploré depuis ce fond d'antériorité de manière à pouvoir le penser par une approche nouvelle dans l'œuvre d'art. N'est-ce pas de cette manière, entre autres, que l'événement peut être relié à la conscience morale que l'on peut en avoir dans un contexte tout à fait différent?

٠

²⁷ Jean-François Lyotard aborde plusieurs types de contre-argumentation qui sont opposables au témoignage : de l'euphémisation du tort, en passant par la négation de la parole du témoin, jusqu'à la réfutation de la réalité des faits rapportés. J.-F. Lyotard, *Le différend*, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ Walter Benjamin, *Images de pensée*, op. cit., p. 181-182.

4. ÉVÉNEMENT ET CONSCIENCE MORALE

Dans la critique qu'il a formulé très tôt contre le fascisme, le philosophe allemand Walter Benjamin considère la guerre comme un événement fondamental pour le XXème siècle, en tant que catastrophe d'une ampleur telle que le monde vit à la suite de celle-ci sous la menace d'une destruction totale ²⁹. C'est la raison pour laquelle de très nombreuses tentatives artistiques ont voulu se confronter à cet événement pour pouvoir le contester, le condamner de manière radicale. Mais, pour restituer quelque chose d'une période historique, pour pouvoir en témoigner dans une œuvre d'art, il faut filtrer la réalité dont elle se fait l'écho en la transcrivant, sans nier pour autant l'existence des faits avérés. Je le mentionnais plus haut, c'est une manière détournée, oblique, de rendre hommage à un ça-a-eu-lieu incontestable qui demande à être honoré³⁰. Or, comment rendre compte, à sa juste mesure, d'un événement démesuré, situé d'une certaine manière aux limites extrêmes de la représentation ?

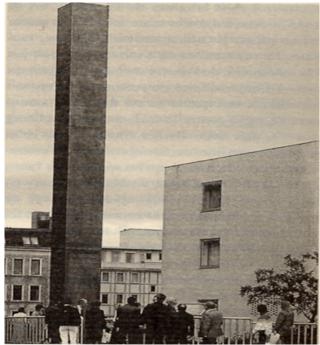
Si je fais allusion aux limites extrêmes de la représentation, c'est pour faire admettre dans un premier temps que l'expérience perceptive, en tant que telle, est au fondement même de l'esthétique. Par conséquent, d'un point de vue artistique, la démesure d'un événement doit pouvoir se conformer, au sens strict du terme, à ladite expérience. De telle manière que, par une prise en compte particulière d'un tel événement hors de mesure, le geste d'art puisse en référer dans un « contenu perceptif » approprié. En elle-même toute représentation, quelle qu'elle soit, interroge tout aussi bien la constitution du monde physique en présence que la structure de l'esprit qui le reçoit. Aussi, si l'on met de côté l'imagination productive ou encore l'intuition, le contenu perceptif se pose alors comme un intermédiaire indispensable entre l'œuvre et sa réception. Et, s'il convient de considérer le rôle majeur, prioritaire, des processus perceptifs dans la configuration des rapports entre le sujet et le monde, alors la représentation d'un événement historique, malgré sa démesure, n'y échappe pas puisqu'une vérité peut en résulter. C'est ce que semble chercher à traduire une œuvre de Jochen Gerz : à partir de l'ampleur de l'événement, faire émerger une vérité en propre, singulière. Pour investir le site, de manière politique en un sens, l'œuvre territorialise le milieu ambiant dans lequel elle s'implante, par un effet ou mouvement d'appropriation de l'espace-temps : en cela l'expression du témoignage porté par l'œuvre est reconquête du site, puissance d'agir qui s'y exprime nouvellement. Par le prolongement qu'elle appelle, elle s'apparente à un questionnement ouvert, une ressource vive exploitable dans le témoignage porté, en ce qu'il contribue à entretenir un certain rapport à la mémoire. D'une certaine manière, une œuvre de Jochen Gerz

_

²⁹ Voir à ce sujet Miguel Abensour, Postface à Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, op. cit., p. 236.

³⁰ C'est ce qu'exprime Paul Ricœur dans la formulation suivante : « (...) les événements situés aux limites de la représentation, se dressent au nom de tous les événements qui ont laissé leur empreinte traumatique sur les cœurs et sur les corps : ils protestent qu'ils ont été et à ce titre ils demandent à être dits, racontés, compris. » Paul Ricœur, *La mémoire, op. cit.*, p. 648.

s'oppose à la sacro-sainte esthétisation mémorielle qui reste attachée à l'acte même de la commémoration. Tout au contraire, l'artiste propose, selon son expression, des « anti-monuments » comme un acte de résistance à la tendance lourde qui régit le culte de la mémoire afin de détourner la manie commémorative des monuments pour s'interroger sur la fonction attribuée au monumental, au site ainsi qu'au lien qui les unit de manière ostensible dans l'acte même de la commémoration³¹. C'est d'ailleurs ce qu'il exprime dans la phrase suivante : « Le monument, bien qu'il soit dû à la mémoire, la tue³². » L'artiste s'insurge là contre une certaine forme de célébration qui bat le rappel du passé pour en ériger un patrimoine, se substituant finalement à ce qu'elle prétend vouloir défendre. Aux antipodes du commémoratif, sa démarche esthétique en appelle au contraire à la conscience morale du spectateur ; c'est un « donner à comprendre » qui, dans son retentissement profond, élabore un récit mémorial où se renforce le sens de ce qui peut se dire et de ce qui se tait.



Esther Shalev-Gerz, Jochen Gerz, *Le Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. Courtesy E. Shalev-Gerz et J. Gerz.

Cette volonté de mettre en rapport la mémoire d'un événement avec la conscience morale que l'on peut en avoir se vérifie, notamment, dans Le Monument

Dans sa réflexion, Rosalind Krauss se penche sur le rapprochement systématique qui s'opère entre sculpture, monument, monumental, site : « Une très grande sculpture dépourvue de toute relation conceptuelle ostensible avec son site ne constitue pas ce que nous appelons un monument, pas plus qu'une figuration commémorative dépossédée de son lieu. » Se reporter à Rosalind Krauss, « Échelle/Monumentalité, Modernisme/Post-modernisme. La Ruse de Brancusi », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne*?, Paris, Éditions Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, 1986, p. 247.

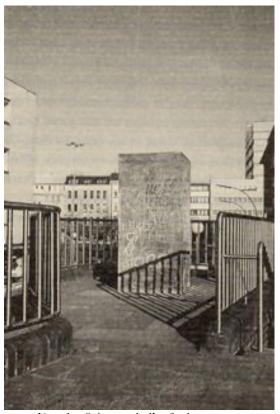
³² Voir J. Gerz in *Le monument vivant de Biron*, op. cit., p. 160.

contre le fascisme³³, qui est représenté dans la photo précédente. En 1986, les artistes, Jochen Gerz et sa compagne Esther Shalev-Gerz, conçoivent et installent cette œuvre à Hambourg comme un anti-monument, puisque le dispositif radical prévoit que la sculpture assez imposante au début s'enfonce dans le sol et y disparaisse complètement. À l'origine, l'œuvre est une colonne d'acier, recouverte d'une mince couche de plomb, de douze mètres de haut qui disparaît dans le sol en fonction du nombre d'habitants y inscrivant leur signature à l'aide d'un poinçon. En 1993, il ne subsiste du monument enfoui qu'une plaque au sol (comme une stèle) qui en marque le paradoxe : destinée à une inéluctable disparition, l'œuvre nous questionne sur la possibilité de faire mémoire et sur la pérennité d'un témoignage. Si assez peu de choses finalement subsistent de l'œuvre, c'est pour signifier qu'il est toujours très difficile en réalité de s'élever contre l'injustice et la barbarie. En tout état de cause, la matérialisation de la mémoire, à elle seule, n'y suffit pas; il convient d'y adjoindre également une vigilance accrue et renouvelée en permanence de manière à réactiver la mémoire de l'événement au présent pour le préserver des effets de l'oubli définitif. Car, par voie de conséquence, une telle réactivation ranime elle-même la conscience morale de l'événement. Pour autant, cette œuvre qui met en scène son propre effacement n'est pas moralisatrice puisque, au-delà de la prise de conscience qu'elle active, elle souhaite interroger également notre relation très encombrante à la mémoire, qui nous partage entre deux maux : se souvenir de tout ou tout oublier.

D'ailleurs, ces deux volontés opposées se répercutent dans la manière même dont nos sociétés exposent ostensiblement la mémoire pour en faire soit un véritable objet de culte, soit provoquer un rejet violent à son encontre. Pour ce qui est du *Monument contre le fascisme*, de tels comportements aussi éloignés les uns des autres se sont vérifiés par l'implication bienveillante des passants mais également par la violence dont l'œuvre a été l'objet : lacérations, inscriptions d'insultes, négation de l'événement. L'œuvre, dans sa disparition programmée, a voulu montrer qu'aucune matérialisation de la mémoire d'un événement ne peut résister à elle seule sans une véritable volonté qui puisse en ranimer la conscience morale pour la solidifier en permanence. En l'occurrence, il est intéressant de s'arrêter sur la dernière phrase inscrite sur « le mode d'emploi » apposé à côté du « monument », car celle-ci explique en partie les raisons de la volonté de le faire disparaître : « Puisque rien ne peut se lever à notre place contre l'injustice. » L'intention première des artistes se devine : s'il appartient effectivement aux hommes de faire front contre l'injustice ou l'oppression,

³³ Le Monument contre le fascisme, dispositif évolutif, est initialement implanté dans la ville de Hambourg, au centre d'une place. L'inauguration de la colonne s'est effectuée le 10 octobre 1986 et, après 8 étapes qui ont rythmé son enfouissement, sa disparition totale a eu lieu le 10 novembre 1993. Si, progressivement, l'œuvre s'est enfoncée dans le sol, aujourd'hui sa visibilité se résume au sommet de la colonne, placé sous verre, ainsi qu'au panneau où est inscrit le texte invitant les personnes à signer. Car, à l'origine, une invitation, écrite dans sept langues, engageait chaque passant à signer en gravant son nom sur la colonne avec des stylets prévus à cet effet. Ainsi, au fur et à mesure que l'espace sur la colonne se remplissait, celle-ci était enfouie dans le sol afin de dégager une nouvelle surface libre pour d'autres signatures. Une telle implication de la population a donné à l'œuvre interactive toute sa dimension collective, dans l'acte même de la co-élaboration.

l'art qui s'y emploie ne doit se présenter en aucun cas ni comme une excuse, ni même comme un substitut ; au contraire, dans l'acte politique en un sens qu'il incarne, il doit éviter à tout prix de faire parade de la mémoire car cela équivaut, d'une certaine manière, tout en se donnant bonne conscience à en recouvrir les vrais enjeux, et donc à en exacerber le rejet³⁴. D'où la dimension interactive donnée à l'œuvre collective dans une démarche qui semble vouloir faire écho à la fameuse phrase d'Adorno : « Le nazisme, c'est notre patrimoine à tous. »



Une des 8 étapes de l'enfouissement, Le Monument contre le fascisme, 1991. Courtesy Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz.

De manière générale, à ce qu'il semble, l'artiste souhaite rendre honneur à la vitalité même de la mémoire sans pour autant l'exhiber car cela revient, estime-t-il, à la rendre exsangue, à la vider de tout réel contenu. Ainsi, peut-il dire avec une certaine logique : « La mémoire est comme le sang, c'est bien quand cela ne se voit pas ³⁵ ... » Sobre et discret, son travail de mémoire conditionne donc la survie de cela même qu'il fait circuler avec subtilité, sans emphase, dans son témoignage du réel. Maintenue

³⁴ Ce choix de l'anti-monument se marque plus radicalement encore lorsque Jochen Gerz intervient dans l'espace public avec l'œuvre, *2146 pierres - Monument contre le racisme*, insérée dans le pavement de la place du parlement de Sarrebruck. Dès sa conception, l'œuvre est, à proprement parler, invisible : des pavés ont été clandestinement descellés puis replacés à l'endroit même avec le nom d'un cimetière juif d'Allemagne gravé à leur base.

³⁵ J. Gerz, Le monument vivant de Biron, op. cit., p. 165.

voilée dans son témoignage, la mémoire ne fait pas l'objet d'un simple rappel artificiel mais semble être au contraire engendrée par une pensée en actes, une pensée de la vie ; de telle manière que la mémoire puisse continuer de circuler, de manifester son être-là dans l'instant présent de la création de l'œuvre. Inversement, l'œuvre garde trace de son vivant (re)crée, dirait-on : quelque chose d'indéfectible qui, en un certain sens, dépasse le cadre strict du commémoratif. Par une approche singulière, l'artiste rejette le commémoratif qui suture le souvenir sur lui-même, alors qu'une pensée vive de la mémoire l'ouvre tout au contraire depuis le présent même de la représentation : « Je me souviens, note Jochen Gerz, toujours au présent, aujourd'hui ³⁶. »

Ainsi, en considérant l'ensemble du travail de l'artiste comme la pensée qui s'y réfère, il apparaît que le besoin de « faire mémoire », si prégnant de nos jours, peut tout à fait s'accomplir en puisant dans la ressource de la mémoire pour en faire un nouvel objet de connaissance³⁷. En effet, tandis que l'expérience esthétique s'appuie sur la redynamisation de la mémoire, elle ne considère plus celle-ci comme une simple faculté compilatrice, que la puissance toujours plus grande de mémorisation, d'accumulation et de conservation permet aujourd'hui plus que jamais auparavant. A ce moment-là, rien n'empêche l'éclairage du passé de se présenter comme une sorte de vérité pour le présent, puisqu'il contribue à forger une nouvelle manière d'aborder la mémoire (ainsi ravivée, revivifiée). Car, si le passé se présente toujours à nous comme ce qui révèle notre différence temporelle avec une sorte d'« ayant été » incontestable, la passéité du passé ne signifie pas pour autant son abolition définitive, son « ne plus ». Pour Bergson, le passé n'est pas une période définitivement effacée, morte, mais simplement un temps recouvert qui, par les pulsations qu'il manifeste, contribue à faire vivre le présent qui lui est attaché : « (...) nous parlons du passé comme de l'aboli (...) Ressaisissons-nous au contraire, tels que nous sommes, dans un présent épais et, de plus, élastique, que nous pouvons dilater indéfiniment vers l'arrière en reculant de plus en plus loin l'écran qui nous masque à nous-mêmes ; ressaisissons le monde extérieur tel qu'il est, non seulement en surface, dans le moment actuel, mais en profondeur, avec le passé immédiat qui le presse et qui lui imprime son élan (...)³⁸ » Pour Bergson, le temps vu du dedans, telle que la conscience le présente, se conçoit comme qualité. Finalement, si on applique le raisonnement à l'entreprise de Jochen Gerz, l'impression demeure que le passé, en tant que substrat de beaucoup de ses œuvres, ne cherche pas à s'imposer à nous ; plutôt, par la sensibilité qu'il manifeste, le passé se présente nouvellement à la conscience de l'époque pour pouvoir par le témoignage de l'œuvre d'art, faire mémoire du réel.

.

³⁸ H. Bergson, *La pensée et le mouvant, op. cit.*, p. 142.

³⁶ J. Gerz, Le monument vivant de Biron, op. cit., p. 164.

³⁷ Pour George Steiner, la ressource de la mémoire approfondit l'intelligence du souvenir inspirant ainsi l'œuvre qui en témoigne comme une nouvelle connaissance : « (...) le souvenir se fait reconnaissance et découverte (reconnaître, c'est connaître à nouveau). L'antique croyance des Grecs, qui faisait de la mémoire la mère des Muses, traduit une intuition fondamentale quant à la nature des arts et de l'esprit ». voir George Steiner, *Réelles présences*. *Les arts du sens*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio-Essais », traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, 1991, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno T. W., *Minima Moralia*, *Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot, collection « Critique de la politique Payot», traduit de l'allemand par E. Kaufholz et J. - R. Ladmiral, 1991.

Arendt H., *Considérations morales*, Paris, Éditions Payot-Rivages, collection « Rivages poche / Petite Bibliothèque », traduit de l'anglais par Marc Ducassou et Didier Maes, 1996.

Aristote, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 1980.

Benjamin W., *Images de pensée*, Paris, Éditions Christian Bourgois, collection « Détroits », traduit de l'allemand par J. -F. Poirier et J. Lacoste, 1998.

Benjamin W., *Karl Kraus*, Paris, Éditions Rivages, traduit de l'allemand par Kaufholdz-Messmer, 1990.

Bergson H., La pensée et le mouvant, Essais et conférences, Paris, Éditions du PUF, collection « Quadrige », 1999.

Dagerman S., Notre besoin de consolation est impossible à rassasier, (1952), Arles, Éditions Actes Sud, traduit du suédois par Philippe Bouquet, 1981.

Francastel P., La Figure et le Lieu, Paris, Éditions NRF Gallimard, 1967.

Gerz J., Le monument vivant de Biron : la question secrète, Arles, Éditions Actes Sud, 1999.

Gerz J., Les Témoins, Arles, Éditions Acte Sud, 1998.

Krauss, R. « Échelle/Monumentalité, Modernisme/Post-modernisme. La Ruse de

Brancusi », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne*?, Paris, Éditions Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, 1986.

Lyotard J. -F., Le différend, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1983.

Poinsot, J. M. Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés, Genève, Mamco - Villeurbanne, IAC Art édition, 1999.

Ricœur P., La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2000.

Ricœur P., La Métaphore vive, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 1975.

Steiner G., Réelles présences. Les arts du sens, Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio-Essais », traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, 1991.

Valéry P., « Le cimetière marin », in *Poésies*, Paris, Éditions NRF Gallimard, collection « Poésie », 1999.

Vattimo G., La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, Paris, Éditions du Seuil, 1987.