

Colloque international Max et Iris Stern

Arts de mémoire

Matériaux, médias, mythologies



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Colloque international Max et Iris Stern

Arts de mémoires.
Matériaux, médias, mythologies

Actes du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal
les 22, 23 et 24 mars 2006
organisé en collaboration avec le
Centre canadien d'études allemandes et européennes
et le Centre de recherche sur l'intermédialité
(Université de Montréal),
sous la direction de
Christine Bernier et Philippe Despoix.

COLLOQUE INTERNATIONAL MAX ET IRIS STERN
ARTS DE MÉMOIRE. MATÉRIAUX, MÉDIAS, MYTHOLOGIES

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal
les 22, 23 et 24 mars 2006

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration et
des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves: Susan Le Pan, Olivier Reguin
Conception graphique: Fleury/Savard, design graphique
Impression:

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications
du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère
du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal 2007

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007
Bibliothèque nationale du Canada, 2007
ISBN

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation,
de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour
tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage,
par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,
en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans
l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Distribution
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone: 514-871-0606
Télécopieur: 514-871-2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

07	MARC MAYER Mot du directeur
11	CLARENCE EPSTEIN Avant-propos
15	CHRISTINE BERNIER / PHILIPPE DESPOIX Introduction Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies
25	HUBERTUS VON AMELUNXEN L'œuvre cadavre – Un regard avec Jean Genet sur la photographie d'Anselm Kiefer
37	SABINE SCHÜTZ The Matter of History—Anselm Kiefer's Political Iconography
55	VERENA KUNI Media (in)to Monuments. Anselm Kiefer and the Aura of Photography
75	VICTOR BURGIN Possessive, Pensive and Possessed: Memory and the Cinematic Heterotopia
91	ANDRÉ HABIB Le temps des ruines; histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard
115	CAROLINE MOINE Souvenirs, mémoire et deuil. Le cycle de Wittstock du documentariste est-allemand Volker Koepp

- 133 MYRTÓ DUTRISAC
L'histoire d'une famille comme matériau mémoriel
Autour du téléfilm *Thomas Mann et les siens*
de Heinrich Breloer
- 151 CHRISTINE LAVRENCE
Simulating Home: The Internet and
Postcommunist Nostalgia
- 161 BARBARA WOLBERT
Weightless Monuments: Stories of Labor Migration
to Germany as Materialized in the Exhibit
Projekt Migration (2005-2006)
- 185 RÉGINE ROBIN
Lieux de mémoire, lieux de deuil.
Institutions et commémoration
- 213 Notes sur les conférenciers
- 217 Notes on Speakers

Marc Mayer

Nous sommes très heureux de publier les actes du premier *Colloque international Max et Iris Stern*, intitulé *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal du 22 au 24 mars 2006. Cet événement était organisé en relation avec l'exposition *Anselm Kiefer: Ciel – Terre* que le Musée a présentée avec beaucoup d'enthousiasme au même moment¹. Le public a d'ailleurs partagé notre passion pour le travail d'Anselm Kiefer : plus de 50 000 personnes sont venues admirer cette œuvre monumentale.

Kiefer utilise la mémoire collective et les mythologies comme matière pour construire une vision singulière du cosmos et de ses mystères. Afin d'explorer ces interrogations fondamentales de l'existence humaine, il a recours à des matériaux éminemment symboliques : le plomb, la cendre, l'argile, les feuilles d'or, les semences... Il était prévisible que le travail de cet artiste puisse alimenter des réflexions approfondies et des questionnements sur l'art actuel. Nous avons donc organisé le colloque *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies* pour prolonger les discussions sur les questions que soulèvent les œuvres de Kiefer, avec la mémoire pour thème central.

Il est important de souligner que ces conférences constituaient le premier *Colloque international Max et Iris Stern*, ainsi nommé en hommage à ce couple qui a grandement contribué au développement de l'art à Montréal et qui a enrichi la Collection permanente du Musée d'art contemporain de plusieurs dons. Par ailleurs, le Musée organise, depuis 1994, des colloques

internationaux dont le but est de rendre accessibles au public les recherches récentes ainsi que les travaux des principaux acteurs du domaine de l'art contemporain sur la scène locale et internationale. Il était donc souhaitable que le Musée conjugue le rôle des colloques avec la mission éducative du couple Stern.

Au moment de la publication de ces actes, le Musée aura déjà présenté le deuxième *Colloque international Max et Iris Stern*, intitulé *La critique d'art*, dont les actes seront publiés dans quelques mois. Et, en novembre 2007, le Musée offrira la troisième rencontre de ce cycle de colloques, qui se tiendra sur le thème du marché de l'art contemporain.

Le colloque *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies* était organisé en partenariat avec le Centre canadien d'études allemandes et européennes et avec le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal. Nous remercions monsieur Philippe Despoix pour son importante contribution à titre de directeur du Centre canadien d'études allemandes et européennes. Nos remerciements s'adressent aussi à monsieur Walter Moser, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en Transferts littéraires et culturels à l'Université d'Ottawa, ainsi qu'à madame Sylvestra Mariniello, directrice du Centre de recherche sur l'intermédialité, pour leur participation à cet événement.

1. L'exposition *Anselm Kiefer: Ciel – Terre*, qui se tenait du 11 février au 30 avril 2006, était organisée par le Modern Art Museum of Fort Worth au Texas et Michael Auping, conservateur en chef de ce Musée, en assurait le commissariat. Paulette Gagnon, conservatrice en chef du Musée d'art contemporain, était responsable de la présentation à Montréal.

Dr Clarence Epstein
Université Concordia et Fondation Max Stern

Depuis plus de vingt ans, les liquidateurs de la succession du docteur Max Stern respectent les vœux d'un être extraordinaire qui a approfondi presque toutes les facettes du monde de l'art et qui a partagé cette passion ardente avec sa femme dévouée, Iris.

Il est tout à fait à propos que l'héritage des Stern soit accueilli par les institutions que le couple chérissait le plus en Amérique du Nord et en Israël. Ces bénéficiaires comptent une galerie, un poste de conservateur, un jardin de sculptures, des fonds d'archives, des rétrospectives, des publications et de nombreuses fondations offrant bourses, stages et programmes d'exposition, permettant d'accroître le personnel d'un musée, d'acquérir des œuvres et d'effectuer des recherches sur la provenance.

Le thème du premier *Colloque international Max et Iris Stern* au Musée d'art contemporain de Montréal tombe à point nommé puisqu'il aborde des aspects liés à la mémoire culturelle et aux idéologies allemandes. Pour les Stern, qui ont tous deux vécu de près la Seconde Guerre mondiale, le sujet a une résonance particulièrement personnelle. Et pour la Fondation, la tenue du colloque a fourni l'occasion de présenter les derniers résultats de la recherche effectuée sur des centaines d'œuvres perdues pour le docteur Stern durant la période nazie. (<http://maxsternproject.concordia.ca>)

La conclusion la plus percutante est que plusieurs des œuvres pillées dans les années 1930 sont aujourd'hui revendues par de grandes maisons allemandes de vente aux enchères. Étonnamment, dans le court laps de temps écoulé entre le colloque et l'achèvement du présent ouvrage, deux

tableaux des Stern ont été annoncés par une maison de vente aux enchères à Cologne ; ce n'est qu'à la suite de nombreuses protestations et de beaucoup de pression qu'ils ont été retirés, à contrecœur, de la vente.

Dans le débat qui a cours en Allemagne sur la validité des réclamations d'œuvres d'art perdues sous le régime nazi, le récent changement de ton a de quoi déconcerter davantage. Il est évident que certains n'ont rien appris des injustices du passé et qu'ils semblent prêts à les répéter ou à les ignorer. On peut se rassurer du fait que le but de ce colloque Stern et de ceux qui suivront sera de favoriser, auprès du plus vaste public possible, une meilleure compréhension du rôle de l'art dans la société.

ARTS DE MÉMOIRE. MATÉRIAUX, MÉDIAS, MYTHOLOGIES

Christine Bernier / Philippe Despoix

Cet ouvrage est issu des débats du premier *Colloque international Max et Iris Stern* du Musée d'art contemporain de Montréal, organisé en mars 2006, sous le titre *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies*. L'idée qui présidait à cette rencontre tenue pendant la présentation au Musée de l'exposition *Anselm Kiefer: Ciel – Terre*, consistait à questionner les matériaux et les médiations de la mémoire culturelle contemporaine, en prenant pour point de départ le travail de l'artiste allemand. Par son titre, le colloque souhaitait aussi rendre hommage à l'historien de l'art Daniel Arasse, décédé à Paris en décembre 2003, et à ses importants travaux sur les « arts de la mémoire » qui l'ont conduit à approcher tout à fait autrement l'œuvre d'Anselm Kiefer¹.

ANSELM KIEFER, OU LES RUINES DE L'HISTOIRE ET DE LA NATURE

Pourquoi partir dans cette quête des métamorphoses de la mémoire et de ses médiations dans la période récente, de l'œuvre d'Anselm Kiefer ? Dans sa singularité même, son art paraît significatif de celui de la génération née de « l'heure zéro » allemande. Kiefer a été l'un des premiers à rompre de manière délibérée avec l'abstraction triomphante de l'après-guerre, qui – en Allemagne en particulier – permettait d'esquiver tout affrontement direct avec une catastrophe historique trop douloureuse pour ne pas être refoulée des mémoires. Il a en effet entrepris de réutiliser les éléments constitutifs de la représentation classique, mais en les chargeant précisément des matériaux les plus brûlants légués par l'histoire.

On le sait, ses premiers travaux documentaient par la photographie un ensemble de ses propres poses, théâtrales, endossant le geste tabou par excellence – et même interdit – dans l'Allemagne d'après guerre : le salut hitlérien ; geste répété et enregistré en plusieurs lieux dans une série intitulée *Besetzungen* (« Occupations ») et poursuivie dans les cycles *Heroische Sinnbilder* (« Signes héroïques ») et *Für Genet*. Cette inquiétante rencontre photographique avec la mémoire d'une histoire insoutenable fit scandale. Elle n'en permit pas moins un « retour » de l'artiste vers la peinture, puisqu'elle fut l'objet d'un premier ensemble de tableaux « autoportraits ».

Le caractère indiciaire propre à l'utilisation du médium photographique a pris par la suite d'autres formes dans l'art d'Anselm Kiefer. Ce qui frappe quand on observe la première période de son œuvre, c'est d'abord l'emploi systématique de matériaux qui pourraient sembler anecdotiques s'ils n'étaient chargés d'une teneur historique très précise : à savoir des éléments de l'architecture nazie, des paysages allemands qui furent le lieu des horreurs de la destruction hitlérienne, ou encore des accessoires apparemment anodins appartenant à cette période. L'utilisation massive que Kiefer fait des matériaux bruts les plus hétéroclites à des fins picturales – métaux et minéraux tels le plomb et le sable, jusqu'à la matière organique, paille et cheveux humains –, la virtuosité avec laquelle il les fait fusionner sur la toile semblent relever d'une volonté de mise en abyme continue. Mise en abyme non seulement de l'histoire allemande moderne dans sa violence inouïe, mais plus encore du système de la représentation propre à l'art occidental en tant que tel. Dans la série exemplaire de tableaux *Wege. Märkischer Sand* (« Chemins. Le sable de la Marche »), qui date du début des années 1980, le canevas même est constitué par la photographie grand format d'un paysage typique de la Marche de Brandebourg, autour de Berlin, au sol essentiellement composé de sable. La photographie porte des marques : celles des projections d'une émulsion de sable visant à détruire l'illusion perspectiviste du cliché. On lit aussi des mots tracés au pinceau, des toponymes apparemment anodins – jusqu'à ce que l'on remarque que certains renvoient à des lieux précis de l'horreur nazie. Cette tension permanente entre la forme de la représentation, entre le matériau issu du référent et les noms de l'histoire, paraît caractéristique du travail d'Anselm Kiefer. Si la photographie ainsi maculée livre les traces

d'une histoire qui fut celle de la plus grande violence, c'est que l'art s'est chargé de la ruiner: en «épaississant» la vision à l'aide de la matière même – ici le sable – que la perspective photographique était sensée représenter.

Peut-être touche-t-on là au secret de l'incertitude, de l'indécision fondamentale qui règne chez Kiefer entre peinture et sculpture. Peu de tableaux dont le matériau ne sorte littéralement du cadre. Exemple caractéristique parmi d'autres: *Eisensteig* (1986), cette «Voie de chemin de fer» dont la texture primitive a été brûlée au chalumeau et de laquelle pendent, en avant de la toile, des morceaux de métal «appartenant» aux rails représentés. Le spectateur est mis en position de «toucher» ce qu'il associe – par la photographie et le cinéma – aux chemins de fer conduisant aux camps de la mort. Tout comme c'est le cas de cette maquette d'avion en piqué, objet plastique à part entière, pris dans les éléments d'une toile, *Karfunkelfee* («Fée à l'escarboucle»). Et si l'art de Kiefer oscille effectivement entre effet pictural et impression plastique, le lieu de leur synthèse est peut-être le «livre»: ces livres multiples qui, à la fois objets et représentation, accompagnent chacun de ses thèmes privilégiés.

On serait tenté de renvoyer à la notion que Walter Benjamin a développée à partir du célèbre essai de Simmel sur la «ruine»: celle «d'histoire-nature». Car la représentation même de la nature est constamment dévastée chez Kiefer par les matériaux de l'histoire. Histoire et nature, imbriquées dans le geste de l'artiste, deviennent indissociables. Mais ici intervient l'aspect non seulement mythologique mais également mythifiant du travail de l'artiste, tout à la fois torturé et fasciné par la tragédie de l'histoire allemande. Cette dimension, qui apparaît assez tôt, semble prévaloir au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Témoin les multiples versions de *Dem unbekanntem Maler*, l'un de ses monuments non au soldat, mais «Au peintre inconnu» qui, sur fond d'architecture nazie, met en scène la palette de l'artiste – et les lignes de la construction perspectiviste. Doit-on rappeler que le peintre inconnu, absent de la représentation, c'est Hitler lui-même, l'artiste raté devenu *Führer*? Dans de multiples toiles, thématiquement adjacentes, la palette s'avère être beaucoup plus que le matériau même du peintre, elle envahit toute la toile et devient, paradoxalement, le symbole expressif d'un art désormais ruiné.

Assiste-t-on donc chez Kiefer à une stratégie d'allégorisation de l'histoire par sa matière brute, ou à la renaissance d'un symbolisme monumental? Voire à celle de nouvelles cosmo-mythologies picturales, comme semblerait le suggérer l'évolution plus récente de son travail, avec de multiples allusions à la Kabbale ou aux religions orientales? Là encore, même s'il est étonnant que la rupture avec l'abstraction et le minimalisme moderniste soit accompagnée d'un retour apparent vers un sémantisme – tout autant par le biais des titres que des citations littéraires, telles celles de Paul Celan – supposé stabiliser la signification, c'est plutôt un constat d'indécidabilité qui s'impose.

TRAVAIL SUR LA MÉMOIRE

Arts de mémoire? Daniel Arasse, qui avait prononcé la conférence de clôture de l'un des précédents colloques du Musée d'art contemporain de Montréal, sous le titre «La mémoire sans souvenirs d'Anselm Kiefer²», s'est comme aucun autre plongé dans les couches labyrinthiques de son œuvre. Il a proposé d'y déceler beaucoup plus un travail «sur la mémoire» qu'un travail de mémoire. Non sans raison, il souligne qu'il ne peut s'agir de souvenirs de l'horreur – la génération de Kiefer, celle née autour de 1945, en est chronologiquement séparée –, mais de l'appropriation, de l'investissement d'une mémoire à travers ses matériaux et médias historiques. Peut-on parler pour autant de «*Aufarbeiten*», dire qu'un tel travail a permis de surmonter le passé? Ou bien existe-t-il dans cet art un «point aveugle», comme Conor Joyce l'a avancé, et qui fait que le deuil symbolique de l'artiste reste immanquablement pris dans la fascination la plus étrange?

Directement consacrées à ces divers aspects du travail de Kiefer, les contributions (de Hubertus von Amelnunxen, de Sabine Schütz et de Verena Kuni) qui ouvrent cet ensemble de textes en traitent à leur manière. Explorer les «arts de mémoire» invitait cependant à replacer le cheminement de l'artiste dans un contexte plus large, à interroger les configurations de la mémoire contemporaine structurée, comme son œuvre, par des techniques de reproduction, charriant des matériaux arrachés à l'histoire, et renouant aussi avec l'impulsion mythologique dont nos sociétés sont encore avides. C'était l'occasion de proposer des coupes transversales à travers

des domaines adjacents, celle de réfléchir en particulier, au-delà des arts plastiques et de la photographie, au rapport spécifique qu'entretiennent cinéma et mémoire contemporaine. La section suivante en fait son objet, avec les essais de Victor Burgin, Ute Holl, André Habib et Caroline Moine. C'était enfin l'occasion de mettre en perspective les récentes constellations médiatiques qui ont profondément métamorphosé les formes mémorielles : celle de la télévision, avec la contribution de Myrtô Dutrisac ; d'Internet, avec celle de Christine Lavrence) ; des pratiques muséales et des nouveaux types de monuments, avec les analyses de Barbara Wolbert et de Régine Robin. Tous ces points de vue participent d'autant de constructions de la mémoire culturelle – il faudrait dire : des mémoires de notre temps.

Dans son texte intitulé «Le matériau de l'histoire – L'iconographie politique d'Anselm Kiefer», Sabine Schütz étudie les œuvres plus anciennes (celles des années 1970) de l'artiste. Elle se penche plus particulièrement sur les stratégies picturales de Kiefer au regard de la matière (l'iconographie du matériau), qu'elle met en relation avec différents aspects du Troisième Reich, principalement son art et son architecture, tels que revus par le travail critique des œuvres picturales.

Hubertus von Amelnunxen emprunte à Jean Genet la notion de «stérilité créatrice» pour aborder la photographie dans le travail de Kiefer. Il s'intéresse aux livres de l'artiste, dont celui intitulé *Für Jean Genet*, bien sûr, mais surtout *20 Ans de solitude*. Amelnunxen y examine, à travers des références à Daniel Arasse, la notion de théâtralisation, et déploie l'image de «la demeure» comme lieu de sens et de destinée des images photographiques de Kiefer. Verena Kuni, à l'instar d'Hubertus von Amelnunxen, s'intéresse à la photographie dans le travail de Kiefer, mais selon une perspective différente, pour démontrer que le travail photographique est fondamental dans ses livres, mais aussi comme fondement de ses tableaux. Kuni nous montre que l'artiste n'a pas utilisé que du matériel photographique de source historique, mais aussi et surtout ses propres photographies : et il les a traitées de manière telle qu'elles provoquent une remise en question de la définition conventionnelle de «l'aura» de la photographie.

Les réflexions de l'artiste et théoricien Victor Burgin introduisent la section consacrée au thème «cinéma et mémoire». Burgin développe son propos

en trois temps, comme il l'annonce dans son titre: «Possessive, pensive et possédée: la mémoire et l'hétérotopie cinématique». En empruntant à Foucault la notion d'«hétérotopie», c'est-à-dire de lieux composés de sites qui sont en soi incompatibles, il décrit différents états vécus par le spectateur d'un film. Victor Burgin nous expose notre inéluctable sort de spectateur comme sujet possédé par son objet: ce n'est qu'au prix de grands efforts que nous est offerte la possibilité de posséder la mémoire que l'on croit nôtre et qui n'est que celle que l'on nous vend. C'est aussi dans ce contexte qu'il situe le défi de l'artiste contemporain.

André Habib, à travers les films de Rossellini et de Godard, explore la relation entre cinéma, histoire et mémoire. Comme en miroir, il nous présente «le temps des ruines» (qui, on le verra, est une autre façon de parler de l'*histoire* du XX^e siècle) et «les ruines du temps» (c'est-à-dire ce qui, de mémoire, reste du temps). Habib étudie ces films qui «nous rappellent les différentes couches de temps et de mémoire qui cohabitent dans chaque lieu». Caroline Moine se penche sur la question des souvenirs, de la mémoire et du deuil, à travers l'étude du cycle de *Wittstock*, réalisé par le documentariste est-allemand Volker Koepp. Sa contribution apporte une confrontation intéressante du travail d'Anselm Kiefer, né à Donaueschingen, à l'Ouest, avec l'œuvre de Volker Koepp, réalisateur de l'Est. Leurs travaux livrent des «reflets distincts d'une même génération, proposent ainsi deux approches tout aussi nécessaires du passé allemand et du jeu entre art et mémoire». Myrtô Dutrisac, à partir du téléfilm *Thomas Mann et les siens*, de Heinrich Breloer, reconstitue l'histoire d'une famille comme matériau mémoriel. Dutrisac nous présente une analyse de l'engagement politique de Thomas Mann pour réfléchir à la relation entre médias, matériaux et mémoire. En effet, pour revenir à la thématique de la réciprocité dont il était question dans le descriptif du colloque (le matériau comme mémoire, la mémoire comme matériau), Dutrisac explique en quoi ce téléfilm «est utilisé comme matériau qui se nourrit d'autres matériaux [qui] s'offrent comme le produit d'un travail de mémoire».

Enfin, puisque la question de mémoire est souvent associée à celle d'archive, cet ouvrage offre des contributions qui portent sur les musées et sur Internet. Celle de Christine Lavrence examine la construction d'une

mémoire collective avec Internet; non pas par l'accumulation de données ou par l'archivage, comme on pourrait s'y attendre, mais plutôt par la construction d'une nostalgie ? celle du post-communisme. Du côté des commémorations plus institutionnalisées, Barbara Wolbert, dans un texte intitulé « Monuments sans poids ? Histoires de l'immigration des travailleurs vers l'Allemagne, telles que matérialisées dans l'exposition *Projekt Migration* », part de son souvenir des œuvres d'Anselm Kiefer exposées à la Nationalgalerie de Berlin et au *Hamburger Bahnhof* (une ancienne gare, maintenant le Musée d'art contemporain de Berlin), pour présenter le *Projekt Migration*, une exposition tenue à Cologne en 2005 et organisée par des groupes d'activistes politiques. La *matérialité* de l'objet exposé s'avère le fil conducteur de cette analyse. Toujours concernant les lieux de mémoire, Régine Robin, qui s'intéresse depuis longtemps à cette question, s'interroge sur les institutions d'exposition et sur leur rôle de commémoration au regard de la conservation mémorielle de la Shoah. Existe-t-il, se demande Robin, « des types de remémoration alternative », et « si l'art, le cinéma, la littérature, le contre-monument et les installations sont la réponse adéquate à un monde qui voit disparaître ses derniers témoins ? ».

Voilà matière à penser, pour prolonger les réflexions critiques que nous inspire le travail d'Anselm Kiefer. Car, comme nous le rappelle Daniel Arasse :

[Ses tableaux] ne se contentent pas d'en appeler à la mémoire, même millénaire, qui est la nôtre ; à les contempler, on voit se lever leur propre histoire, celle de leur peinture, de ces bouleversements poursuivis jusqu'à ce que vienne ce tableau où la pulsation passée d'une vision attend d'être réactivée par notre regard. Ils se proposent comme des lieux de leur propre mémoire. À la façon des monuments fictifs qu'utilisait l'« art de la mémoire » à la fin du Moyen-Âge, ils attendent d'être visités, contemplés, parcourus pas à pas, pour que leur double mémoire, la leur, singulière, et celle, collective, dont ils sont porteurs, deviennent vivantes, l'une enlacée en l'autre, contemporaines³.

Pour terminer, nous souhaitons saluer Ute Holl qui n'a malheureusement pas pu nous remettre un texte pour la publication des actes, et remercier Sophie Joli-Cœur, pour sa précieuse collaboration dans l'orga-

nisation du colloque, ainsi que les modératrices et modérateur Ines Lidner, Marie Noëlle Ryan et Walter Moser. Nous remercions aussi de leur appui financier la Fondation Max Stern, le Centre canadien d'études allemandes et européennes et le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal.

1. On pourra lire, de Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001 (l'ouvrage a été traduit en anglais : *Anselm Kiefer*, New York, Harry N. Abrams, 2001), ainsi que *Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombe des étoiles. De mémoires de tableaux*, Paris, Yvon Lambert, 1996. Ce dernier texte a été réédité dans un ouvrage posthume ; *Anachroniques*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2006.
2. Voir les actes du colloque *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, p. 21-32.
3. Daniel Arasse, *Anachroniques*, *op. cit.*, p. 80.

L'ŒUVRE CADAVRE – UN REGARD AVEC JEAN GENET SUR LA PHOTOGRAPHIE D'ANSELM KIEFER

Hubertus von Amelnunxen

« Accumulant, à mesure qu'elle s'élabore, des gestes et des réflexions perverses par les notions de rupture, de fini, de discontinu, elle ne construit que d'apparents tombeaux. »

Jean Genet¹

Tout d'abord je tiens à remercier la Fondation Max Stern et le Musée d'art contemporain de Montréal de m'avoir fait l'honneur de vous donner la première conférence ce soir, et de m'avancer en votre présence vers ce présent révolu que signifie l'œuvre de Anselm Kiefer. Et quand je dis l'œuvre, ce sont les métamorphoses de l'œuvre, c'est bien l'image en écriture, l'écriture en image, reliée en livre, l'image plombée en relief, la performance, l'installation, la donnée architecturale, la demeure, qui habitent l'œuvre et qui composent, qui rythment son devenir toujours perpétué. Enfin l'œuvre de Kiefer en éclat d'ombres, la photographie, l'œuvre sciographique de Kiefer dans l'ombre du temps, la mise en demeure d'un geste qui cherche son présent à partir d'un temps inatteignable. La photographie d'une perte, oui, mais d'une perte innommable, sans nom, sans objet. Je parlerai de la photographie comme échec, comme parodie, comme une seconde théâtralisation de cette *ars memoriae* que Daniel Arasse évoquait.² De la photographie donc, comme le notait Jean Genet dans *Le Balcon*, en tant qu'³« image vraie, née d'un spectacle faux³ ».

Et c'est à Genet que j'emprunte la notion de stérilité créatrice ou de « principe stérile qui fertilise de néant nos actes, le moindre de nos gestes⁴ ».

Une «fertilisation» que nous retrouvons dans le livre et dans l'installation *20 ans de solitude* de Kiefer en 1998. Mais comment Jean Genet peut-il témoigner de l'art d'Anselm Kiefer, ou Kiefer de l'écriture de Genet? Est-il défendable d'invoquer, d'apporter en témoignage un art pour un autre, une vie pour une autre? L'un, Jean Genet, le voleur, le prisonnier, qui écrit la plus grande partie de son œuvre entre 1943 et 1961 et, sur l'art, écrit sur Rembrandt, Giacometti ou Léonor Fini; et l'autre, Anselm Kiefer, né en mars 1945, qui a donc à peine un an quand *Miracle de la rose* est publié en 1946, et qui sera étudiant en droit et en lettres à l'Université de Heidelberg avant de se décider pour les beaux-arts à Fribourg et de se familiariser avec Beuys à Düsseldorf. Toute relation tissée entre Jean Genet et Anselm Kiefer ne peut être, bien entendu, que fictionnelle, comme si nous les invitions ensemble, au balcon du bordel, deux acteurs face à leurs histoires, face à l'histoire, face à notre histoire: un montage.

Anselm Kiefer fait des livres, des albums, les écrit en collant des photographies sur les pages, utilisant aussi des éléments d'autre nature comme des aquarelles ou des plantes; puis, comme dans ses peintures, il y ajoute de l'écriture, il trace des noms, des lieux; ou bien il désigne des actions, parfois avec des mots et une flèche: il pointe la photographie. Les photographies déposent sur les pages l'ombre de leur lumière déclinante. Kiefer utilise la photographie pour être présent, pour se présenter en autoportrait, avec les allures de l'autre, marchant sur l'eau ou en bourgeois épinglé avec le salut nazi. Encore que l'on puisse voir une certaine négligence dans son usage de la photographie comme style, je pense plutôt à un jeu dans la mise en page, faisant référence aux albums photographiques privés, avec des instantanées d'un temps passé ou à venir.

Daniel Arasse se demandait justement quelle était la fonction de ce dispositif complexe «où l'artiste est à la fois l'acteur d'un rôle qui n'est pas lui, le concepteur et le metteur en scène du spectacle où cet auteur intervient, le photographe et/ou l'auteur de l'œuvre qui fixe en le réélabrant le spectacle qui lui a servi de prétexte⁵...» Les mises en scène «présentent la gestation d'une œuvre – dont elles sont en quelque sorte une mémoire théâtralisée pouvant devenir œuvre en elle-même⁶.» Je pense que cette «mémoire théâtralisée», corporelle bien qu'imaginée, est importante pour

le processus de création de l'œuvre de Kiefer ; il joue ce dont il ne peut être témoin. Une mémoire livresque et photographique, une mémoire de l'acteur, une mémoire en attente de chaque page, de chaque rai de lumière, une mémoire qui ne distingue pas entre vrai et faux, arrivé ou inventé, subi ou simulé. Néanmoins la photographie, art de l'oubli, art de l'oblitération, est appelée à donner un témoignage de ce « spectacle faux » dont Kiefer se fait acteur principal et unique.

Quand en 1975 Anselm Kiefer publie sous le titre de *Besetzungen* (« Occupations ») une dizaine de photographies, les lecteurs sont choqués. Il est effectivement difficile de comprendre la place qu'occupe ce travail de Kiefer dans la revue *Konzept-Kunst Interfunktionen*, éditée par Benjamin Buchloh, à la fin d'un numéro dédié à la photographie et débutant par des pages conçues par Daniel Buren. Kiefer dit de façon laconique : « Entre l'été et l'automne 1963, j'ai occupé la Suisse, la France et l'Italie ; quelques photos⁸. » Je n'insiste pas ici sur d'autres artistes travaillant avec la mémoire du national-socialisme allemand ; ce qui choquait, c'était de se mettre en dehors de l'historique avec la parodie, de jouer en photographie l'indice de l'historique, comme si le nazisme était présent ; ce qui choquait, c'est qu'il faisait rire, comme ce sera le cas dans plusieurs films récents. Souvenons-nous de la phrase de Baudelaire : « ... car les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat⁹. » Le rire, l'humour seraient une juridiction sans jugement, sans mots, « eine urteillose Vollstreckung », dit Walter Benjamin, une « exécution sans jugement ». Je pense que pour Anselm Kiefer, dans tous les cas, pour ce qui concerne les livres, la mémoire proposée, la parodie du geste et l'humour forment la partie centrale de sa Mnémosyne à lui. C'est sans doute un hasard que dans le même numéro de *Interfunktionen* se trouvent traduits les trois entretiens entre Carl Andre et Hollis Frampton sur la photographie, avec cette question connue de Carl Andre : « Le photographe règne-t-il sur tout l'univers à la portée de son objectif, ou bien ne domine-t-il que la pellicule vierge contenue dans sa boîte noire⁸ ? »

Les photographies publiées dans *Interfunktionen* en 1975, prises donc vers 1963 (chaque prise est une occupation et une oblitération) sont reprises, recyclées durant l'année 1969, où Kiefer produit 16 livres, dont celui qu'il

appelle *Für Jean Genet* avec 30 photographies, 4 aquarelles ou photographies repeintes, des cheveux collés et une page d'écriture, des noms que nous retrouvons aussi ailleurs, de Wagner ou Louis II de Bavière à Jean Genet et Adolf Hitler. Bien que formés de photographies, ces livres, comme les autres jusqu'à la grande bibliothèque de plomb de *Zweistromland* (« Mésopotamie ») avec ses photographies de ruines et de nuages, sont des exemplaires uniques. Tous les matériaux, chez Kiefer, sont toujours en attente d'autres voisinages, d'autres contextes ; chaque prise photographique est une invitation à voir, à revoir ; et la photographie qui serait peut-être l'allégorie de la quête de Kiefer, elle, reste toujours en attente face à la possibilité de l'œuvre, face à sa propre latence. La photographie est une projection vers l'avenir.

Jean Genet écrit : « La gloire : ériger un tombeau qui ne sera jamais, n'aura jamais été, n'enfermera rien. Pourtant le construire, mais d'abord, secrètement, et en grand appareil, d'une main féroce en découvrir ou dévoiler le prétexte : un cadavre¹⁰. » Si pour Genet ce cadavre fait équivaloir corps et œuvre, fait vivre l'œuvre, pour Anselm Kiefer le tombeau, comme la baignoire en zinc, représente une mémoire sans souvenir, une allée vers l'idée mais dans son refus, sa réfutation, sa négativité. « L'œuvre dans son échec – et elle échoue toujours –, écrit Kiefer, éclairera même faiblement la grandeur et la splendeur de ce qu'elle ne pourra jamais atteindre¹¹. » Jean-Luc Nancy constate, par rapport au travail de Kiefer : « Il n'est pas une présentation dégradée de l'Idée, ni la présentation d'une Idée dégradée, il présente ce qui n'est pas " Idée ", la motion, la venue, le passage, l'en-allée de toute venue-en-présence¹². »

« Échec » ou « en-allée de toute venue-en-présence », ou encore érection d' « un tombeau qui ne sera jamais », il me semble que l'*ars memoriae* de Kiefer tourne et se constitue dans ce mouvement entre la profanation radicale de la photographie et la proposition d'une mythologie contemporaine de métamorphoses. Et c'est la photographie, substrat de toute production visuelle de Kiefer, qui engendre ou qui donne lieu à ces métamorphoses, comme dans le livre de 1995 dédié à l'hermétiste Robert Fludd ou en général dans son utilisation du plomb. Et j'y reviens plus loin à propos de *20 ans de solitude*.

« Mon aventure sera funèbre en ceci, écrit Jean Genet, que tout acte est résolument vécu et pensé non pour qu'il engendre l'acte qui vient, mais

afin qu'il se réfléchisse en lui-même, éclate, explose et obtienne de soi sa définition la plus rigoureuse, jusqu'à son anéantissement¹³.» Kiefer et Genet partagent cette quête allégorique qui met la ruine, le fragment, à l'origine – qui est « déroulement de la vie à partir de la mort », comme l'avait définie Walter Benjamin. Déjà dans *Journal du voleur*, Genet en parlait comme d'une « poursuite de l'impossible nullité¹⁴ ». C'est l'œuvre allégorique qui n'aurait plus d'extériorité, comme en parle Hegel dans *La Science de la logique* : « La totale vacuité, l'absence de définition et de contenu¹⁵ ». Genet, dans ses *Fragments*, note : « Eteinte l'idée, le mot, de tous ses possibles abandonnés, scintille. Il est vide. Elle fut¹⁶. »

Le livre *20 ans de solitude*, conçu pour la reproduction, que Kiefer publiait en 1998, est le premier, et le seul jusqu'à ce jour, à réfléchir le vide. C'est un livre étonnant, sur la mort, sur le blanc, sur la dépense, le gaspillage, et comme le note Kiefer dans la préface : « Le véritable contenu du livre est du sperme humain séché, que l'auteur lui-même a éjaculé, jour après jour, sur chaque page¹⁷. » Je pense à Pierre Gyotat qui parlait de l'écriture comme la seule surface vivante sur quoi aimer sans violer. Le livre de Kiefer possède donc un contenu matériel, reproduit techniquement, et un contenu virtuel, les millions de possibilités que recèle le sperme. Il s'ouvre sur une photographie du ciel où on voit un avion minuscule et avec une réflexion – comme tout le livre à part la préface – écrite à la main, sur la mise en page et sur le temps. En fait, l'écriture est un acte aussi matériel que la prise de photographie, que l'éjaculation. L'écriture est temporalisée en dehors du linguistique en ce qu'elle remplit et couvre la surface des double pages – au fur et à mesure. La photographie l'est par la touche indexée du temps et le sperme, par le jet de l'impossibilité de produire un temps, par l'infertilité et, en citant Genet, par « le principe stérile qui fertilise de néant nos actes, le moindre de nos gestes¹⁸ ».

Le livre est un geste temporel et ne contient que ce geste au long des pages, pas de mémoire, pas de souvenir, pas de prospection, à part celle du sperme, inféconde, stérile, et quelques photographies intercalées. Chaque page est comme une vague à la mer. Si, comme le notait Daniel Arasse, les livres, tableaux et installations de Kiefer entre 1970 et 1990 furent « une construction progressive d'un " théâtre " de la mémoire », *20 ans de solitude* porte le deuil de l'impossible, en évoquant au début, par exemple, la fleur de

la Kala, qui ne commence à fleurir qu'au moment d'être coupée, mise à mort – elle fleurit, même si cette floraison n'a plus de sens, car elle ne sera plus féconde quand elle tombera à terre. Et tout ce livre évoque le moment même de la mort, du passage, qui est donné en photographie, mais que Kiefer évoque aussi en nommant Störtebeker, le brigand décapité et qui marcha, dit-on, encore trois minutes sans tête, avant de mourir. «Attendez-vous, demande Jean Genet dans les *Fragments*, qu'au champ d'honneur une balle enfin vous fixe, et qu'il vous soit donné, monstrueusement, de vivre quelques secondes la métamorphose¹⁹ ? »

20 ans de solitude est un livre sur le destin, la destinée. À la page 184, une éjaculation a jailli trop loin, a manqué le livre et abouti sur une photo qui se trouvait à coté du livre. Ni la photo ni le sperme n'auraient connu de suite si Kiefer ne les avait pas insérés malgré lui dans le livre. *20 ans de solitude* est allégorique, profondément mélancolique, en ce que le livre se présente comme une «erstartete Urlandschaft», un «paysage d'origine figé» (Walter Benjamin), engourdi, un livre d'attente, dont le cosmos est mesuré par le nombre fixé de pages que l'auteur remplit l'une après l'autre par des mots, des traits ou de la semence. Il parle de l'attente qui donne le temps et qui prend le temps, et chaque fois le temps pris est un autre que le temps donné, «car si on n'attend pas, le temps n'est pas²⁰». Ce livre est là, les pages ne seront pas reliées après avoir été remplies, mais le livre est là, déjà, et puis page après page est rempli, l'une suit l'autre comme les vagues jaillissent de la mer. Puis Kiefer récuse le «als ob», le «comme si», le faire semblant, «sinon on douterait de l'authenticité de la semence. Et à la fin on douterait aussi de l'authenticité de la photographie. Et puis il n'y a plus d'arrêt, puis on doutera de tout²¹...» L'éjaculation, si elle exprime quelque chose, à part le gaspillage des millions de possibilités contenues dans le sperme (on ne peut pas gaspiller les lettres, mais le sperme, on peut le gaspiller), c'est la singularité, une solitude gagnée. Le livre l'exprime, à chaque page à la recherche d'un contenu, et Kiefer clôt avec une certaine ironie par ces mots : «En conclusion, disons que le livre est demeuré vide car son contenu ne lui a pas convenu . »

•

Dans une seconde partie, j'aimerais maintenant évoquer le rôle singulier que joue la photographie pour la mémoire. Elle est l'image de la fin d'un devenir, mais qui toutefois garde la fin dans le devenir. De toute sa masse, elle enveloppe un rien, elle disperse des fragments autour d'un rien et chaque photographie apparaît dès lors comme une époque: elle amorce la fin et la fait durer, et l'entraîne dans le temps. Rien dans la photographie n'est susceptible de transmission, elle marque une fin, et en elle, le devenir est encore une fin. C'est avec les métamorphoses d'Ovide, plus particulièrement avec le livre où il est question de Narcisse et d'Écho, que j'aborde la photographie²².

L'histoire d'Écho et de Narcisse, telle que la raconte Ovide dans les *Métamorphoses*, est celle de la parole et de l'image: elle met en scène la vision et la méprise, la parole et la promesse, la chute et la ruine. Par elle-même, la nymphe Écho, condamnée à la répétition, mutilée, ne pouvait donner de sens à aucun mot; le son et le sens, qui n'étaient pour elle que des moyens de tromperie, étaient désormais lointains et ce qu'elle reproduisait comme provenant de l'Autre, elle le prenait pour le Propre. Ainsi la parole de la nymphe Écho est-elle inféodation à la parole de l'étranger: le vers d'Ovide «À nouveau retentit la parole entendue» (*Métamorphoses* III, vers 369), signifie ce jeu de l'identité perdue dans la différence consciente. L'écho est par lui-même dépourvu de signification, il ne peut acquérir un sens que par rapport aux mots qui se sont déjà tus et qu'il fait retentir à nouveau. D'un point de vue phénoménologique, la nymphe Écho atteint son essence dans le rapport à l'autre, indépendamment de tout rapport à soi-même, tandis que Narcisse, parce qu'il n'a pas de rapport à l'autre, reste privé de rapport à soi.

Ainsi, dans la photographie, un réel retentit métonymiquement, un réel qui ne cesse d'indiquer, des espaces aux corps et aux restes, l'origine du retentissement. La photographie met en lumière la fin d'un mouvement; sa production *genuine*, en tant que médium technique du temps, consiste à rendre cette fin visible et l'absence présente. Au moment de la réception, ce qui est répété, cité, n'existe plus et ne parle, pour ainsi dire, que dans l'instant où les mots se taisent et périssent. Ce qui est reçu se consume à l'instant où la lumière se met à briller – et pourtant, le mémoriel photographique est mesuré à un présent, au moment, par conséquent, de la perte. Il semble

cependant tout aussi absurde de mesurer la perfection de l'écho à celle de l'appel. De même que l'écho ne doit pas être orienté vers son origine, de même la photographie ne doit pas être orientée vers le réel mais elle doit s'en libérer : c'est uniquement par le jeu de l'identité et de la différence et, en dernière instance, par la dissemblance qui n'entre pas en contradiction avec le semblable qu'elle atteint à sa véritable contiguïté. C'est pour cette raison, c'est en cela que la photographie sonne juste. Narcisse a été engendré par Céphise, personnifiant un fleuve, et par la nymphe Liriopé. Tirésias, le devin aveugle questionné sur l'avenir de Narcisse – lui-même engendré dans le flot du temps – annonça qu'il vivrait à condition de rester étranger à lui-même. L'étranger et l'écho, les choses dans l'intervalle incertain me semblent être partout dans les photographies d'Anselm Kiefer qu'il utilise comme fond, pour peindre, dessiner, construire dessus ; la lumière en est absente et n'apparaît que de façon indirecte.

De son côté, Narcisse avait recherché une demeure dans l'image ; il a voulu habiter l'image dans laquelle, sans le savoir, il se voyait, au point de désirer abandonner son propre corps : « Oh ! si je pouvais me dissocier de mon propre corps ! » (vers 467). Il s'est perdu dans l'espace ; n'entretenant plus aucun rapport avec les choses, il ne pouvait que s'égarer, car les choses nous accordent la répétition, elles donnent sans cesse lieu à la prise et à la re-prise, et cette répétition manifeste le nouveau. « Habiter, dit Heidegger, c'est toujours séjourner déjà parmi les choses.²³ » La façon dont Kiefer photographie les choses les maintient éloignées de notre regard. Autant, pour Kiefer, la création ne peut engendrer une suite que dans sa propre appropriation et dans la réintégration d'éléments créateurs dans d'autres œuvres, autant il est architecte de sa propre demeure, à Buchen en Allemagne, puis à Barjac en France. Comme le dit Lévinas, « la naissance latente du monde se produit à partir de la demeure²⁵. »

L'œuvre photographique de Anselm Kiefer évoque cette indétermination de la demeure, le sursis et le moratoire – elle n'annonce donc pas que quelque chose a eu lieu mais que quelque chose adviendra dans notre avenir, tandis que nous-mêmes sommes prisonniers du moratoire. L'« après coup », l'instant posthume, n'est pas seulement ce qui, dans la photographie, constitue l'équivalent technique de la demeure tridimensionnelle, il fait aussi

en sorte que, dans le repos du temps lui-même, se manifeste un mouvement, un avenir qui ne correspond pas à ce qui est montré, un avenir impossible.

La demeure est le sens, la direction et la destinée de ces images de Kiefer, et seule la technique photographique du temps rend possible ce mouvement du sens au sein de l'immobilité, le cahot et l'incroyable oscillation de l'instant qui livrent la vie au moratoire – cet instant n'appartient véritablement à aucun temps, il réunit les moments hétérogènes de la crise, non pas synchroniquement ni diachroniquement, mais comme, en suivant Derrida, «anachronie de tous les instants». Par là même, Kiefer, dans son utilisation du photographique, montre le paradoxe du temps photographique, de ce temps qui tombe à la fois dans le temps et hors du temps. Il accorde l'anachronie au temps et fait apparaître ce qu'on pourrait appeler, «la demourance comme anachronie²⁶».

Une «étrangeté», dans la photographie de Kiefer, signifie: être dans l'incertitude d'une demeure, ne pas être chez soi, se sentir comme revêtu d'une peau étrangère, être hors du Propre sans être assuré d'un retour; être nu et pourtant ne pas l'être, être au sein d'une métamorphose qui produit et met en place un dehors – comme ce tas de cendres, de goudron, de sable, de cheveux noircis qui tombe dans et sur l'image et, pourtant, ne nous atteint pas, uniquement parce qu'un vitrage s'interpose encore entre l'image et la masse, la matière, et que la présence d'un lointain, d'une autre mort à venir, enfermée dans le livre, est encore assurée.

1. Genet, J., «Fragments», dans *Fragments... et autres textes*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p.79.
2. Arasse, D., *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 64-96.
3. «C'est une image vraie, née d'un spectacle faux.» Genet, J., *Le Balcon*, Paris, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1979, p. 22.
4. Genet, J., *op. cit.* à la note 1, p. 81.
5. Arasse, D., *op. cit.* à la note 2, p. 68.
6. *Ibid.*
7. «Zwischen Sommer und Herbst 1963 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt; Ein Paar Fotos:», dans *Interfunktionen* n° 12, Cologne 1975. [Notre traduction.]
8. Baudelaire, Charles, «De l'essence du rire», dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

9. «Is the photographer sovereign over the whole world possible to his lens or is he sovereign over only the blank blind paper in his black box?» Carl Andre/Hollis Frampton, «Three Dialogues on photography 1962-1963», dans *Interfunktionen* n° 12, Cologne 1975. [Notre traduction.]
10. Genet, J., *op. cit.* à la note 1, p. 82.
11. Cité d'après Daniel Arasse, *op.cit.* à la note 2, p. 206.
12. Nancy, J.-L., *L'Art contemporain en question*, 1994, cité d'après Daniel Arasse, *op. cit.* à la note 2, p. 306.
13. Genet, J., *op. cit.* à la note 1, p. 72.
14. Genet, J., *Journal du voleur*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 257.
15. «Die vollkommene Leerheit, Bestimmungs- und Inhaltslosigkeit». [Notre traduction.]
16. Genet, J. *op. cit.* à la note 1, p.72.
17. Kiefer, A., *20 ans de solitude*, Paris, Éditions du Regard, 1998, n. p. [p. 1].
18. Genet, J. *op. cit.* à la note 1, p. 81.
19. *Ibid.*, p. 79.
20. Kiefer, A., *op. cit.* à la note 17, [p.28/29]. [Notre traduction.]
21. *Eod. op.*, [p. 22/23].
22. *Eod. op.*, [p. 1].
23. Cf. mon essai «Des échos à voir, en demeurant», dans Jean-Philippe Reverdot, *Bilan provisoire*, Paris, Éditions Marval, 2001, p. 11-35.
24. Heidegger, M., «Bâtir habiter penser», dans *Essais et conférences*, Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 183.
25. Lévinas, E., *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijoff, 1968, p.130.
26. Cf. Derrida, J., *Demeure*, Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998, p. 46.

THE MATTER OF HISTORY— ANSELM KIEFER'S POLITICAL ICONOGRAPHY

Sabine Schütz

In the late nineties and early 2000s, I researched the early work of Anselm Kiefer. I focused especially on the political iconology of his paintings and sculptures from 1969 up to 1983, which deal with national socialism in many different ways. In my book *Geschichte als Material*, which was also my thesis, I discuss the diverse aspects of his painterly strategies and issues, including subjects such as the operas of Richard Wagner, the ultra-German myth of the *Hermannsschlacht* (Arminius' battle), the haunted wooden attic rooms, the iconology clash and the artistic dialogue with poets like Paul Celan as well as the disputed French novelist Louis Ferdinand Céline and his book *Voyage au bout de la nuit*. From this point on, Kiefer started to transgress into other, wider fields of reference. From the context of anti-Semitism he step by step moved on to the pursuit of Jewish religion and mysticism, further on to the Egyptian legends etc., and all the other famous subjects and masterpieces we know by him from the late eighties until now. The following lecture goes back to Kiefer's early work—and with him, back to the Third Reich, and its art and architecture.

“Anselm Kiefer—Between summer and fall of 1969 I occupied Switzerland, France and Italy. Some photographs.”¹ Such is the laconic prologue to a series of black-and-white photographs that Anselm Kiefer took in 1969. He arranged them in a sequence of images and titled them *Besetzungen* (*Occupations*). Over eighteen pages, without exception, we see the artist himself, posing in front of landscapes and architectural monuments in the mentioned countries, with his right arm raised in the so-called “German

salute” that was imposed on everyone under Hitler. He appears in a military outfit that looks quite untidy, though. These pictures evoke ambivalent feelings in the viewer, between indignation and ridiculousness. What did Kiefer aim at with this provocative gesture that seemed to announce the return of Nazistic convictions? Did he want to make fun of the petit-bourgeois mentality that is equally contained in this gesture?

Anselm Kiefer was then twenty-four years old and a student at the Staatliche Kunstakademie Karlsruhe. He handed *Besetzungen* in for his final examination. Most of his student colleagues and professors attacked him heavily because of the ambiguity of the piece. He was accused of affirmation and empathy for fascist behaviour and symbols; some even suspected him of bearing a reactionary mindset himself. Allegations of that kind would stay with him from then on for many years, and this early series of photographs was quoted as the main evidence.

From today’s perspective, these negative reactions to Kiefer’s works seem hard to understand, especially when you realize that already at the end of the 1960s, a lively debate had emerged among historians, writers, theatre people and filmmakers about the taboos with which the Germans after World War II had tried to keep the wicked ghosts of history locked up.

These social practices of repression, as well as the burgeoning of fascist ideologies, challenged the protest of many of Kiefer’s contemporaries, who represented the first generation born after the end of the war (Kiefer was born in 1945). Particularly in the domain of the fine arts, an offensive approach like Kiefer’s seemed almost unthinkable. Hadn’t even Theodor W. Adorno, the famous philosopher of the Frankfurt School, spoken of the impossibility of overcoming Auschwitz by means of art? Adorno had referred particularly to poetry, but the majority of fine artists also stuck with this philosophically grounded verdict.

Thus, at the beginning of the seventies, Kiefer stood quite alone with his provocative art, and for many years he remained the only artist who occupied himself with the issue in such a consistent and persistent way. *Occupations* was the programmatic upbeat to an artistic project that would engage him for about fifteen years. Many paintings, book-objects and paper works from this time demonstrate his almost encyclopedic eagerness to work up different

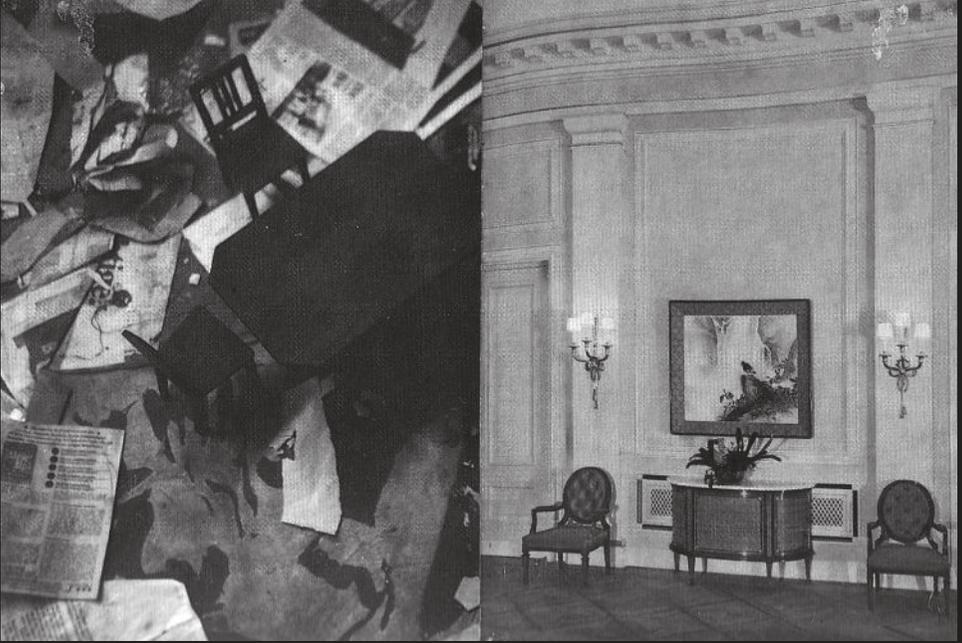
aspects of Nazism in a large-scale artistic research endeavour. *Occupations* and other early pieces clearly show that from the very beginning, Kiefer, unlike most of his contemporaries, didn't so much deal with the accusation of the so-called father generation; instead, as a starting point to his project, he refers to himself. *Occupations* deals with his own personal attraction to totalitarian patterns of thinking. Later he commented on this attitude:

I talk of myself as an example. I have experienced the Third Reich only through myself... At a certain time it is much more important to think about yourself before you speak about others... The starting point can be very different, for instance by the individual experience of the material or by the work itself, its increasing precision. By working with the materials you reach the turning point, the change from the personal to the super-personal. In that, I am contained in a paradoxical way, and at the same time I have nothing more to do with it.

Step by step Kiefer worked up to the diverse aspects of his subject. Following his ironic-pathetic self-experiment as a fascist came his book-object *Du bist Maler* (1969).

The cover shows—above the handwritten title—the photograph of a 1939 statue by Nazi sculptor Josef Thorak. It is a visionary portrait of the painter Matthias Grünewald, who lived in the late fifteenth-early sixteenth century. Because of his alleged Germanity, Grünewald was exploited by the Nazis for the sake of their own art ideology. *Du bist Maler* was Kiefer's first specific examination of the artist's dilemma between social responsibility, artistic freedom and seduction by power. Kiefer intensely prosecuted this theme during the following years.

Mostly acknowledged in the Third Reich were those artists and architects who supported the brutal arrogance of the regime by designing so-called Ordensburg, Führerbunker or Totengruften (burial tombs) for dead soldiers. The most explicit incorporation of this specimen was probably Albert Speer, Hitler's general construction inspector and later on, when there was nothing more to construct, minister of armament. Confronted by the horrible results of his own complicity with the tyrants, Speer tried to legitimize his attitude by his artistic freedom instead of confessing his personal guilt. In March 1945, he declared before Hitler: "I am an artist and as such confronted



Die Überschwemmung Heidelbergs II (The Flooding of Heidelberg II), 1969

Bound photographs and mixed media

30 x 22 x 3 cm, 194 pages, pp. 40-41

Private collection

Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990, exhibition catalogue, Kunsthalle Tübingen, 1990, p. 129



Wege der Weltweisheit (Ways of Worldly Wisdom), 1978-1980

Woodcut with acrylic and shellac, mounted on canvas

320 x 500 cm

The Art Institute of Chicago



Innenraum (Interior), 1981

Oil, acrylic, emulsion, straw and shellac on canvas, with woodcut
287 x 311 cm

Stedelijk Museum Amsterdam



Albert Speer
Mosaiksaal, Neue Reichskanzlei
Berlin

with a task completely foreign and difficult to me. I have achieved a lot for Germany. Without my work the war might have been lost already in 1943. I didn't master this work by special knowledge but by the qualities of an artist: by the belief in success, with that special instinct of always doing the right thing, with a sense of generous solutions and with an inner decency without which no artist can create proper solutions."²

Maybe Albert Speer became a negative figure of identification for Kiefer, because he personified exactly what the artist—according to his worst fears—could have been himself, had he lived some forty years earlier. Kiefer's specific interest in the Nazis' architecture of power, above all in Speer, also has its origin in some of his early works from 1969.

The book-project *The Flooding of Heidelberg II* alludes to the first volume, where Kiefer conducted an artistic self-experiment like a tyrant gone completely out of his mind. He doused old photographs of Heidelberg with floods of colour, thus simulating the extinction of the snugly romantic student town. In the second volume, Kiefer for the first time referred to Hitler's Neue Reichskanzlei that Albert Speer had built in the Wilhelmstraße in Berlin. Of the many government buildings planned for Berlin, it was the only one completed. With their architectural politics, the Nazis had intended to turn the city into "Germania," the capital of Europe. The Reichskanzlei figured as a first-class architectural symbol of power and was frenetically celebrated by the media, especially in photography and film. Architecture historian Angela Schönberger has stated:

The effects of the New Reichskanzlei are mostly due to the propagandistic exploitation of its representational premises by the abundant publication in magazines and film.³

Time and again, Anselm Kiefer availed himself of Nazi propaganda imagery. He often mined, like a quarry, the official Nazi art magazine *Kunst im Dritten Reich*. In the Heidelberg project, he contrasted the authoritative attitude of the empty halls, with their tasteless interior design, with pictures of the chaos in his own studio, with spilled paint, messy tables and fallen furniture. These images comment ironically on the discrepancy between Hitler's commando central and the space of artistic creativity.

Another issue that played a central part in his artistic labour of remembrance was the verdict of “guilty or not guilty” about such artists whose work hadn’t been able to withstand the misuse by the Nazis. As an example he chose the composer Richard Wagner; quotations from Wagner’s musical dramas that had been misused after his death inspired Kiefer in his series of so-called attic paintings. These show dark wooden rooms that resemble the attic of Kiefer’s own studio in the Odenwald, where he then lived and worked. But at the same time they resemble the rural celebration halls in Hitler’s Ordensburg and youth residences.

The painting *Parsifal* deals with the last line of Wagner’s opera: “Höchsten Heiles Wunder” (“Wonder of Highest Salvation”) is written into the picture in Kiefer’s childlike handwriting. By this he points to his own autobiographical situation as a schoolchild in the fifties, when such issues were still part of the school curriculum. In this nightmarish atmosphere, though, and conscious of Richard Wagner’s anti-Semitism, this bowl of the Grail containing the holy blood also hints at Hitler’s race delusion, in which Nordic blood played a central part (*Nero malt, Malen = Verbrennen*). Here Kiefer uses the palette as a personal symbol of art and of the artist *par excellence*. In *Nero Paints*, it appears amidst an earthy, churned acre. Many critics felt reminded of the so-called blood-and-soil-painting of the Nazis—and this was surely intended by the artist. The title *Nero Paints* alludes to the tyrant’s delusional fiction of being an artist himself.

As an equivalent to the emblem of the palette, since 1974 Kiefer has developed his mental figure of the “Unknown Painter”—again an image of the fatal connection between art and power. The earliest example is the painting *Grab des unbekanntes Malers* (*Tomb of the Unknown Painter*, 1974). The metaphor of the “Unknown Painter” originated in France, where around 1870 the topos of the “Unknown Soldier” emerged. After the First World War, it became very popular all over Europe as a symbol of the anonymously killed war hero. Kiefer confronts us with the “Unknown Soldier” of the First World War for the first time in the large-size painting *Wege der Weltweisheit* (*Ways of Worldly Wisdom*). It deals with the German myth of the “Hermannsschlacht,” a battle won by the Germanic commander Hermann the Cherusker over the Romans. Many poets and novelists contributed to the circulation of this

narration as a national myth. At the lower edge, amidst the portraits of poets and historical figures and close to the burial field of crosses, we see the head of a dead soldier. Unmistakably, it is the head of the soldier that the sculptor Bleeker created in 1925 for the memorial in front of the Bavarian army museum in Munich. Kiefer used this photograph again for his artist's book *Kyffhäuser* (1980), in which he replaced the word "soldier" by the word "Maler" (painter).

In 1980, Kiefer's art all of a sudden appeared in the focus of art criticism, when he, together with Georg Baselitz, represented Germany at the Venice Biennale. There he showed two highly controversial pieces, *Wege der Weltweisheit* (*Ways of Worldly Wisdom*, 1976-77), and *Deutschlands Geisteshelden* (1974). The latter is a major work from the "attic series." Both paintings were not exactly new, but now they suddenly attracted the critics' attention and were brought up as evidence for or against Kiefer's ideological integrity. With his contributions to the Biennale he created a unique and instructive discussion among the critics about the political function of art.

Alienated by the predominance of German subjects and objects in his *oeuvre*, many critics accused him of hyper-Germanness, and some even insinuated a right-wing mentality. His official intercessors praised the artist as a kind of saviour of both art and history, and as a "guardian angel," ready to exorcize Germany's evil past through his paintings. Finally, there were also critical voices to be heard that defended his acts of provocation as a legitimate artistic contribution to the current debate about NS and our handling of our guilty legacy. Two years after the Biennale controversy, Kiefer started on a series of paintings and paper works that without exception show gloomy dark representations of NS monumental buildings: *Athanor* (1983-84) or *Dem unbekanntem Maler* (1982), for example.

Painterly transformations of ominous buildings such as Hitler's Reichskanzlei, or the so-called "Ehrentempel" with which the architect Paul Ludwig Troost had changed the Königsplatz in Munich into a gigantic monument for dead soldiers, evoke anew awkward connotations and memories of the Third Reich, its Death cult and Death delusion. The title *Athanor* for the first time hints at another major issue, which was about to occupy the artist after the mid-eighties: alchemy. Athanor was a mythical

oven for melting gold. Other pictures in the architectural series are again dedicated to the "Unknown Painter," who is now also present in titles and inscriptions. The palette plays a special part as a symbol of artistic freedom. It becomes a distinctive mark of the "Unknown Painter." As a small object, it is situated in the centre of the painting *The Unknown Painter* (1983), skewered at the end of a long thin pole. It seems as though the artist wanted to banish the signs of political power by adjuratory invocation of the spiritual power of art. In this context, Kiefer's "Unknown Painter" has been interpreted as a memorial to all politically persecuted artists.

Once again Kiefer made use of the immense fund of propaganda architecture photography of the Nazis. At first, he enlarged reproductions in a photomechanical process, which he then overworked with oil and acrylic paint, emulsion, shellac, latex, straw and other substances. Examples are the works *Nürnberg* (1982) and *Meistersinger*. His handling of paint and other substances appears careless and raw; the lines are blurred and the surfaces deliquesce into trickles. The clustered paint forms elevations and crusts that are partially broken up. Into some of these canvases Kiefer collaged fragments of woodcuts from earlier works. Sometimes he even treated his surfaces with a flame thrower. In the end, the original image is no more than guessable, transformed into a pure, painterly reality of form and material. Critic Ronald Bass described the effect of the materials: "All these giant formats of Kiefer have a forcing physical presence which is transported by the straw and the knots and . . . of the black and brown paint as well as the strings pending from the painting . . ."⁴

Viewed from nearby, the maltreated surfaces seem fragile, rotten and chaotic. They transmit an impression completely contradictory to the majestic habit of the buildings themselves and their claim of stability and durability. Their decay is already inherent in the material, and the informal surface contrasts with the geometric structures, which can be experienced from a distance.

In spite of the manifold aspects of alienation that Kiefer used on his architectural motifs, his pictures cling more closely and precisely to the iconographic repertoire of NS than his former works. By depicting these halls and buildings in an almost life-size format, Kiefer suggests the effect of an

illusionary extension of real space into the image. By this lifting of the border between the viewer and the image, a feeling of closeness is created that initiates a kind of helpless irritation. Art historian Werner Spies called these works almost “the only examples of a basically precise evocation of the Nazi period.”⁵

In the context of the critical debate about Kiefer, it is no wonder that, of all things, these architectural paintings gave new impetus to the controversy. Jürgen Harten, then director of the Kunsthalle Düsseldorf, showed these works in 1984. In his catalogue foreword he wrote: “With the stone halls Kiefer replaces the cult attic by the aula and the court of honour. Thus he disrobes the architecture itself to the bones in order to show them in a ruinous state... When Kiefer demands the unlimited freedom of the artist and his choice of subjects, he risks being misunderstood.”⁶

But such pleas couldn't stop the commentators from tangling more and more in misunderstandings over this particular body of works. Once again, the ambivalence of Kiefer's artistic method was at stake. Many would take his direct adoptions of Nazi imagery as recalling them to life. His pictures were accused of being copies or clichés without any critical approach to their precarious subjects. Due to the lack of a clear point of view, these artworks could also be appreciated by political right-wingers—thus another argument. Architecture historian Dieter Bartetzko accused Kiefer of transporting and “celebrating the Nazis' death cult in an unbroken way.”⁷ Another author called these works probably the most doubtful series he ever made, and asked: “Does Kiefer know what he is getting involved with?”

In a 1992 interview, Kiefer himself pointed out the dialectic intentions of his paintings and legitimated himself against the allegations of affirmativeness: “Such allegations are based on the wrong conditioning of the viewers. When I put a bombastic hall on a fragile ground this already shows clearly that the subject cannot keep up with its assertion. This is exactly what I am interested in. I present something in a very pathetic way, but behind the setting I laugh about it... In Germany they simply don't see the pot-holed ground on which my pathos is founded. I actually use the pathos as I use the paint as a material. And I use it in a manner that makes it fall down the stairs all the time (hard on the edge...).”

It is self-evident that Kiefer knew quite well what he was getting involved with. He was very conscious of his choice of topics still touching a sore spot in the German self-image: *scilicet*, the problem they then had and still have with Hitler's brickbat heritage. Long-avoided questions were now asking for answers. Could one get rid of these disastrous remains without promoting oblivion? Or could architecture be denazified as the Allies had tried to do with the German people? At the same time, at the beginning of the 1980s, there was a fierce debate under way in Germany about the question of whether fascist art should and could be shown in public museums. On a political level, the disposition led in 1985 to the so-called "Clash of Historians" (*Historikerzeit*), when right-wing historians like Ernst Nolte came up with alleged scientific evidence for the relativity of Nazi atrocities. But against this specific backdrop, not only was Kiefer's architectural cycle explosive, some of the questions still remain unsolved today. In 2004, the controversial Holocaust memorial in Berlin could finally be inaugurated. At the moment we seem to be at a turning point in depicting history...

Like many other Nazi buildings, the Reichskanzlei was blown up immediately after the war—a decision more than understandable at a time when the point was to put aside the abhorred regime and its legacy. But already in the 1950s, some critical minds came up with questions like the one Jean Neurohr asked in 1957: "Hitlerism is dead. But has the NS mentality also been buried underneath the rubble of the Reichskanzlei? Or are the longings, illusions, legends and myths that gave power to the old *ressentiments* living on underground? What we need is a complete revision of history, a renunciation of everything that initiated this aberration since the beginning of the nineteenth century."⁸

Whereas Neurohr's generation demanded the turning away from this poisonous mentality of fascism, Kiefer and his contemporaries started to disclose and analyze it. The architecture was a very fruitful subject, because it shows exemplarily the interpenetration of aesthetics and terror, art and violence, which the NS ideology had been predicated on.

As a central point, Kiefer's cycle deals with the buildings by Albert Speer. Kiefer used photographs of the Reichskanzlei as source material for his paintings *To the Unknown Painter* and *Athamor*, both showing the

building's inner courtyard, the so-called "court of honour." This court was built completely of grey stone and closed to the outside. Four columns flanked its majestic main entrance. All in all, it had the atmosphere of a prison courtyard. Kiefer is again interested in its gestures of dominance, but he wants, no less, to find out about its pseudo reality set up for the media. In the photograph used, the building draws its intimidating effect from the symmetry and wide angle of the lens. In Kiefer's paintings these effects are even reinforced. At first, we notice the back wall being pushed further away, thus causing an even more imperial impression and increasing the effect of suction. The echelon of the columns pulls the view almost magically into the depth, while dramatic skies thick with paint weigh heavily above.

On the one hand, Kiefer's works show a great deal of accuracy; on the other hand, he feels free to combine the subjects with other elements of Speer's architecture, for instance the platform of the Zeppelinfeld on the Reichsparteitagsgelände (NS Party convention grounds) in Nuremberg. In the centre, the leading bigwigs of the Third Reich had their seats. Here was Hitler's pulpit. Right after the war, the colonnades were blown up in order to make them disappear forever. Only in photography do they survive.

Obviously the photographer of this image was focusing on the absolute concentration of power. Kiefer adapted the central perspective and projected it into his painting, thus using the images of Nazi propaganda as a kind of model kit—hinting at the stereotypical, uninspired architecture of Speer. Kiefer also used the same photo for his large mixed media painting *Die Treppe* (*The Staircase*, 1982/83). For his painting *Innenraum* (*Interior*) he again dealt with the Reichskanzlei. The painting shows the so-called "Mosaic Hall," which was an oblong, windowless hall lit exclusively through a large skylight. Kiefer picks up the glass ceiling with its rectangular screens as well as the marble floor. But he alternates the format and fills in black surfaces in the walls that look like dungeons.

The walls seem to be covered with moss and mould. In front, in the middle of the room, he places a tombstone with a fire around it, a fragment of an older woodcut of his *Hermannsschlacht* series. The fusty ruins seem to be partly singed by flames; shellac, soot and tar mixed with the paint create this scorched effect. More than any other of the interiors in this series, *Innenraum*

is filled with a morbid and menacing atmosphere that contrasts effectively with the clinical cleanliness and orderliness of the place as represented in the photograph.

In 1983, Kiefer painted *Sulamith*, a canvas of almost ten square metres. This work later on became the most debated piece of the whole series. It puts the finishing point to Kiefer's explicit examination of Nazism. From the photographic self-seduction and the painterly discussion of the artist's responsibility, he had finally attained the sorest spot: the Holocaust itself. Iconographically, *Sulamith* is still part of the architectural sequence. It is based on the photograph of a model of a catacomb underneath the soldier's hall of honour in Berlin designed by architect Wilhelm Kreis. It had been planned for the remains of high-ranking military officials. The title, though, takes up a subject that he had already referred to in 1981 and 1982, inspired by the famous poem *Death Fugue* by Paul Celan. Following the haunting refrain "Dein goldenes Haar Margarethe, dein aschenes Haar, Sulamith," Kiefer produced a large number of paintings and collages with the brunet hair of the Jewish girl and the golden-blond hair of the German girl. The beautiful Sulamith—a character from the biblical "Hohelied"—here is turned into the symbolic figure of the genocide committed by the Germans.

The architect Wilhelm Kreis had also belonged to the inner circle of the Nazi elite. Nevertheless, after 1933 he created only designs and models that never were carried out. He was the head designer of German war memorials at home and abroad. Occasionally, Kiefer used his plans and drawings for so-called Death castles. These were monuments which, after the Endsieg (ultimate victory), would have honoured the German soldiers killed all over Europe. Kiefer has, as usual, copied the model of the Romanizing crypt in considerable detail and once again enlarged the space by lengthening the perspective lines. With straw, sand and paint he has created a crusty, sooty surface. At the point where the building lines cross, he inserted a woodcut of a seven-flamed bonfire, referring to the Menorah candelabra from Jewish liturgy. By transforming the fascist cult site into a memento mori for the murdered Jewish victims, he finally opened the eyes of many critics who were still taking him for a Nazi in disguise. Especially in the USA, where many Jews are among his private collectors, the reactions were mostly enthusi-

astic. Sulamith was celebrated as Kiefer's most powerful contribution so far to the artistic reworking of NS, an exceptional allegory for the ambiguity of fascination and terror. Finally, everyone could recognize clearly that the criticized ambivalence of Kiefer's art is inherent in the structure of the buildings themselves: in their pathetic graveyard atmosphere there already appears a glimpse of the crematoria of the death camps.

1. Anselm Kiefer, in *Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen* 12 (1975), n.p.
2. Wolfgang Michalka, *Deutsche Geschichte 1933-1945: Dokumente zue Innen- und Aussenpolitik* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993).
3. Angela Schönberger, *Die neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer* (Berlin: Mann, 1981), pp. 163-172.
4. Ronald Bass "Anselm Kiefer (Mary Boone)," *ARTnews* 82 (February 1983), pp. 146-147.
5. Werner Spies, "Überdosis an Teutschem," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (June 2, 1980).
6. Jürgen Harten, *Anselm Kiefer*, exhibition catalogue (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1984).
7. Dieter Bartzko, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1985).
8. Jean Neurohr, *Der Mythos vom Dritten Reich* (Stuttgart: Cotta, 1957).

MEDIA (IN)TO MONUMENTS. ANSELM KIEFER AND THE AURA OF PHOTOGRAPHY

Verena Kuni

Anselm Kiefer is predominantly discussed as a painter who has developed a distinctive “iconography of the material”¹ for his literally monumental work. Nevertheless, photography plays a central role within his *oeuvre*, not just in his books, but as a basis for many of his paintings as well. From early on, the artist uses not only photographic material stemming from historical sources, but preferably his own photographs to drive at a potential of the medium that at first glance might be perceived as contradictory to its traditional interpretation in art history: the aura of photography.

The latter is not to be confused with so-called “aura photography,” of course.² Yet one might wonder what precisely is meant by “the aura of photography”—especially considering the fact that in Walter Benjamin’s essay the power of the mechanical medium is played out against the aura of the original, represented prominently by traditional artwork.³ Indeed, while Kiefer’s *oeuvre* has been widely discussed in reference to Walter Benjamin’s writings, and within the tension field of “memory, media and materials” respectively,⁴ for somewhat obvious reasons photography did not play a major role in the related texts. However, as I will argue, it is not only fruitful to embed photography

This essay owes a great deal to certain chapters in my Ph.D. dissertation, finished in 2004 and published in 2006. See Verena Kuni, *Der Künstler als ‘Magier’ und ‘Alchemist’ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie—ausgehend von Joseph Beuys* (Marburg: University of Marburg, 2006). The full document is available online as a pdf at: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0143/>, quoted in the following as Kuni 2004/2006.

in this very tension field, it might be even possible—as we will see later—to relate it, in this context, to certain aspects of “aura photography” as well. On a more general level, my essay aims to discuss Kiefer’s use of photography—including not only his paintings, his photographic *oeuvre* and his books, but also what might be considered “secondary publications,” i.e. catalogues and magazines—as an exemplary means of transforming media into monuments.

It is a well-known fact that Kiefer’s career started with a series of photographs—and a scandal, ten years before the series of so-called “attic paintings” (“Dachbodenbilder”), presented as his installation for the German pavilion at the XXXIX Venice Biennale in 1980, generated the next “rhetoric riot” amongst international critics⁵—the *Occupations (Besetzungen)* series, published in 1975 in the avant-garde art magazine *Interfunktionen*.⁶ Before that, Kiefer had already presented the series as a basic part of his final exam at Karlsruhe art academy, an academy mainly famous then—and up till the 1990s—for training painters.⁷

Hence one might be tempted to state that, already in these early years, Kiefer’s use of photography came with a certain taste for strategy, probably informed by what he learned when, after finishing his studies, he used to travel regularly to the Düsseldorf academy to visit the Beuys class—like, just to mention the parallel, the young Sigmar Polke, who himself studied at Düsseldorf, but with another professor.⁸ A talented painter trying, like so many others of his generation, to find his way between the anti-painterly attitude of contemporary avant-garde movements and the pertinent market preference for old-school American-style abstraction and pop art—in this case by re-enacting not only a stereotype of the ill-fated German “Romantic Hero Soldier,” but also the likewise stereotyped image of the artist-hero-soldier, at that time prominently embodied and widely multiplied by Joseph Beuys.⁹

Yet it is important to acknowledge that, from quite early on, photography played an important if not decisive role in his *oeuvre* anyway. In his books—like *Du bist Maler* (1969)¹⁰—the artist used to combine photos clipped from historical publications, especially magazines, papers and books from the Third Reich, with others he did himself in his studio. While the former from early on informed his paintings as well, we find the latter literally integrated as a basis and often a visible collage-like element. Among the (probably

most notorious) examples from this period are some of the paintings from the early 1980s going back to historical photographs of representative Nazi architecture.¹¹ However, as this body of work has been widely discussed in research publications,¹² I would like to proceed directly to Kiefer's own photographs from the same period, most of them taken in one of his studio buildings where the artist would arrange materials and objects to create stage-like scenes that often later appeared in his paintings as well—like *Des Malers Atelier* (1980), taking the form of an artist's book as well as a single photograph and conducting us literally into what could be called the core of a space that is loaded with history and individual and collective imagination, at once imaginary and real.¹³

Some of these pieces come with handwritten inscriptions, providing a parallel to the artist's paintings often related, not by chance, to what one might aptly call a "magic (of the) name"¹⁴—a term in turn readily associated with Walter Benjamin's reflections on the names of things and the magic of language.¹⁵ Of course one might state that inscription as a gesture alludes here to slightly different fields of association, as handwriting in photographs as such clearly has a historical background in everyday culture. Yet this even strengthens the tension between image and words, as the obvious difference between reference and referent creates a gap attracting our imagination. For no negotiation is offered that would allow us to match, in this case, Siegfried's quote from Wagner's *Walküre* with the strange view of a weird model landscape spread in front of our eyes,¹⁶ while the title shifts the whole scenery into the realm of the artist. In the painter's studio, virtually everything is a painting in the state of becoming, latent but probably even more powerful.

An improvement of this gesture can be found as well in photographs that are, in part, painted over with elements again pointing us—just as we can see in *Des Malers Atelier*—to the studio as a shelter and storehouse of latent images, somewhat timeless yet loaded with history and histories, not a peaceful resort, but a burning battleground, a contested zone.¹⁷ In both cases, the photograph is constitutive for creating this space and for blurring the borders between factual and fictional, for rendering the landscape of imagination and for "making it real."

Before this leads us directly to the central issues of my essay, let us take a closer look at another group or category of photographs taken in the painter's studio and either representing Kiefer's books or figuring as autonomous work—as is the case with *Unternehmen Seelöwe*,¹⁸ referring to the famous plans for a German WWII operation that was never realized.¹⁹

Here we have neither inscriptions nor colours, “just” the photograph, sometimes showing playful arrangements returning in paintings of the same period, sometimes objects that may have been arranged as well, but give an impression of ready-mades accidentally discovered by the curious camera's objective.

Characteristic of all photographs figuring in Kiefer's work of this period is that they are black-and-white prints—and therefore not only apt to be combined with historical material, as is the case in the early books mentioned before. Rather, in contrast to colour photographs—at that time already standard for documentation, magazine photographs and private use, and up to a certain point for artistic photography as well—the black-and-white material obviously tends to engender decisive association fields: time and memory, especially memories of a past that has already been gone for a while; timelessness and history; and often also a certain notion of romanticism and nostalgia. In other words, fitting perfectly into what Kiefer likewise had developed in the medium of painting, for example regarding the way motifs and titles are combined, the specific treatment of the material as one layer or, even better perhaps, “sediment” in a palimpsest-like overall structure, and so on.²⁰ However, there are obviously also elements quite specific to the use of photography itself, and these are not limited to the choice of black-and-white material. Most obvious, not only in the example chosen here, is a use of the camera as well as certain darkroom processes—for example solarization, a.k.a. “Sabatier effect”—that can strongly remind us of precursors equally eager to stretch images drawn from mechanical reproduction into the realms of the imagination. Yet these examples are not to be found among the previously mentioned body of historical photographs and their reproductions in books and magazines—photographs from Nazi Germany—but have to be located in another field of the imagination from the very same period: that of Surrealist photography²¹; and if the latter, probably also in one of its sources

of inspiration, namely the historical field already mentioned in the introduction to this essay: spiritist photography with its ghostly shadows, overexposures and underexposures and lab accidents that yielded the earliest examples of “aura photography.”²²

However, we do not necessarily have to trace Kiefer’s approach back to the early history of photography, for he should have been able to find related sources of inspiration in contemporary art as well. It was not only artists of his own generation, like Bernhard Johannes Blume or the painter Sigmar Polke, who showed a similar interest in darkroom experiments (re)activating the specific aura of photochemistry.²³ Even more important may have been the artist Kiefer demonstratively related to from the beginning, whether in his paintings—namely, and literally, in his programmatic painting *Deutschlands Geisteshelden* (1973) or, mutually yet obviously enough, in *Parsifal I* (1973), or in the way he issued his early biography, thereby directly mimicking the style and gestures of the famous *Lebenslauf Werklauf*—or in the use of iconography and material: Joseph Beuys.²⁴

While Joseph Beuys himself did not use the camera to create a photographic body of work, he is well known for integrating photographs of his actions, his sculptural work and his objects into his *oeuvre*.²⁵ Among these, especially, the photos made by Ute Klophaus—who covered the artist’s activities from early on—play a decisive role. Not only were they published widely and prominently, thereby also setting the tone for the public perception in general, but we have good reason to assume that Beuys definitely embraced Klophaus’ characteristic style: overexposure, underexposure, back light, blurred edges, hand-torn paper, certain abuses of darkroom processes: in short, processes that often provide her prints with a strange, ghostly atmosphere in a way that renders them—and with them the captured object/person—with what Benjamin described as “eine Ferne, so nah sie auch sein mag”: “We define the aura . . . as the unique phenomenon of a distance, however close it may be.”²⁶

Beuys not only often chose Klophaus’ photos for catalogue and magazine publications, and for editions; in particular, his way of using them for the more than 250 tables of the installation *Arena*,²⁷ treating many of them with oil and wax, combining them in dark portfolios, and sealing them in heavy,

glass-covered metal frames, builds upon and continues this “re-auratization” of the medium.²⁸ It is telling that right after having participated in a 1976 group show at the Wuppertaler Kunstverein that focused on the artist’s use of photography and film, titled “Monumente durch Medien ersetzen” (“Replace Monuments by Media” or “Monuments in(to) Media”), later in the same year Beuys featured the opposite motto: “Medien durch Monumente ersetzen” (“Replace Media by Monuments” or “Media into Monuments”) for his Venice Biennale exhibition installation *Tram Stop*.²⁹

Indeed, this is the very gesture of works like *Arena*, and I would like to claim that Anselm Kiefer subscribed to this motto not only in general, but especially in his use of photography from early on. However, I would also like to claim this not only with respect to his treatment of photographs with oil, paint and other “substances”—quite literally creating photographic originals or originals based on photographs, a ghostly presence with a patina from the past, melting different layers of time into timelessness, hence clearly buying into what one might call a “(re-)auratization” of the medium. Rather, it is also the use of photography on a more general level, including the conscious re-enactment of history and art history as well, thereby also demonstrating that the medium itself has always been able to create what Benjamin would have denied: an aura. In this case, the medium is the very means to create a monument, and at the same time monumental itself. “Media into Monuments”: the medium is the message indeed.³⁰

Yet I think it is also worth asking what these monuments are dedicated to—and I would warn against hasty answers simply pointing to “figures from the past” or “ghosts from the fatherland.”³¹ At least we have to take a closer look at *which* figures and *which* ghosts from the past are (re)called. In Beuys’ case it is quite obvious: it is *his* life, *his* work and *his* persona(e) created in dialogue with and multiplied by the media of art, art criticism and art history that are transformed into a monument dedicated to the artist himself.

When we encounter Kiefer quite early on re-enacting a strange, somewhat ridiculous “Führer” figure in a bathtub,³² we have good reason to think not only about political leaders from the past, but also about leading artists demonstratively relating to this past. Though not referring to Kiefer’s early piece, but to his own work, Beuys’ later enactment of a similar scene

in a way unwittingly provides the proof.³³ In this case, the characteristic humour already embedded in the original gesture—the artist posing within an ordinary bathtub, anyway readily associated with the image of his famous *Kinderbadewanne* (1960) figuring next to the photo³⁴—is shifted somewhat not only by the fact that the latter had become an iconic object for references to the artist-hero, innocently reborn from a past as a German Stuka-pilot, but also by the strange inscription with a funny yet esoteric limerick: “Der Pharao im Geiste spricht: Erhebe Dich im Gleichgewicht.”³⁵

Indeed, in the late 1960s—the years when Beuys efficiently and successfully created and pushed his artistic persona(e) in the German media—we can find not only Anselm Kiefer striving to occupy this terrain. Sigmar Polke, as well, sent his invisible *Doppelgänger* together with other, more or less clowning, artistic impersonations onto a stage that later would be followed by many variations and invariants.³⁶ Yet it was Kiefer’s piece *Besetzungen* that precisely addressed the aura of the artist-hero, burdened with memories from the past and promising salvation to us all—three years before Beuys would draw his own consequences from his earlier impersonations of the latter and propagate a more deliberating image: “La rivoluzione siamo Noi.”³⁷

There is no doubt that Kiefer’s contribution meant another turn of the screw. While Beuys himself was eager to stay with and re-enact this traditional role, Kiefer’s approach was different from early on. By citing and literally embedding historical examples of “impersonations” and representations of this artist’s myth—like Josef Thorak’s Grünwald sculpture for the title of his book *Du bist Maler*—he showed this role as contaminated through and through. And he demonstrated that the process of “monumentalization” of this contaminated myth was not only run by artistic media traditionally perceived as apt tools for building monuments and creating a patina, like painting, bronze and stone, but by photography as well.³⁸

Perhaps his analytical access to National Socialist image politics, on the one hand—obviously a good way to study a whole variety of tactical uses and misuses of images in different media and dimensions, their emotional impact and their potential to activate individual as well as “collective” memories and to create impressions of mythical depth and endurance—and, on the other hand, the example of a postwar artistic career that was not only grounded

in the tension fields left by the younger German past, but also fuelled by a whole variety of artistic as well as tactical uses of images, were specific catalysts for this development.

At least with regard to the latter—the somewhat dominant presence of Beuys as “exemplary artist”—it is not only Kiefer that one finds referring to this special kind of “monumentalization” of artist’s myths. In fact, Polke’s “clowning” can also be aptly read under the same auspices, especially since in this case parody and masquerade may form the perfect contrast or complement and yet lead to quite similar results in terms of strategic self-staging and the creation of an artistic persona.³⁹

However, while not only Beuys himself, but in his way Polke as well, obviously had no problems making use of their own photographic images as a tool for creating and multiplying their own artist’s myth, preferably by feeding them into public media,⁴⁰ Kiefer proceeded in another direction. When his work faced increasing media attention during the 1980s, the artist himself—in a somewhat strange contrast to the provocative gestures of his paintings—seemed to shy away from publicity. He not only vanished from his artwork for quite a while, but also kept his artistic persona a certain distance from media representation. If photos were published, they’d show a friendly man of modest, intellectual appearance—rather likely to be either your children’s math teacher or a writer spending his time with books, pen and paper at his desk. The work would have to tell it all, as literally seems to be the case in the complex *20 Jahre Einsamkeit* (1971-1991).⁴¹

Yet this should not lead us to speak of “20 years’ absence from the media,” even considering the fact that Kiefer, in contrast to Beuys, rather seldom engaged in more direct dialogue with critics for interviews. Whenever he did so—and the same is true for Polke—he obviously knew how to use this channel very well.⁴² Likewise, *20 Jahre Einsamkeit* is not the only piece that might aptly demonstrate how the motto “media into monuments” was successfully transformed into an “imago” of the artist, absent and present at the same time.

For a literal return of the artist-hero “himself”—that is, in persona—we would have to wait until the mid-1990s, when Kiefer started new re-enactments of earlier work now blended with an homage to the melancholic magician-chemist Robert Fludd, literally “Under the Black Sun,” as Susan

Sontag would have put it.⁴³ Nevertheless, I would like to argue, we can also follow a more continuous thread of self-staging—and this thread can precisely be traced in the artist’s use of photographs. But in this case, we have to look neither at the monumental positives so many of his paintings were built upon, nor his artist’s books that over the years grew monumental as well. Rather, we can simply go to the museum’s bookshop or browse the library shelves.⁴⁴ Here we will find one of the most intriguing vehicles for communicating the mythic image of the artist—based on photography’s potential to create imaginary spaces and space for imagination: loaded with memory, but rendered timeless—in other words, for creating an aura. Media transformed into monuments.

In the mid-1980s, Kiefer started to transfer the aesthetic strategies developed for and within his artist’s books to secondary literature, namely the catalogues published by galleries and museums. Of course, from early twentieth-century art history on, it is hardly unusual for artists to take up these formats, to use them as an additional platform and also to design catalogues as editions and/or artist’s books. Yet I think the way Kiefer made his point in this context deserves some attention.

For what he did was indeed to extend the principles discussed so far as basic tools for auratization and transformation of media into monuments. This meant full-page prints of black-and-white photographs taken in his studio, most of them under- or over-exposed, sometimes also in part solarizations or negative prints even, sometimes in part visually sealed by silver metallic printing ink, and in any case rendered almost irreproducible. If this gesture as such, quite powerful in times of mechanical and later also digital reproduction, might already be read as a rejection of secondary media and the discourse usually embedded in them, especially in major exhibition catalogues and monographs, it is further strengthened by the way these portfolios are installed: positioned at the front and sometimes also at the back of the books, they provide more than just a prelude, putting the reader in a proper mood for perception. They also literally frame the content—quite similar to the frames Beuys would use to enclose the photographs of his work in *Arena*.

Regarding the specific use of photographs, the development over the following years can also show that neither this “framing” nor the auratization

necessarily need an aesthetic mimicking of what we encountered in Beuys' uses of Ute Klophaus' photographs, as well as in Kiefer's own work of earlier years. Together with the lighter palette of the mid-1990s, the photographs in the books also changed, and not only because now they were made by professional photographers.⁴⁵ We find them no longer dark and rough, the space is lighter and so are the arrangements in the studio space. Yet the latter is still rendered as a *hortus conclusus* and a battleground at the same time, not so much a contested zone, but a mysterious otherworld—directly connected and connecting to the realms of fiction made real: the artist's realm.

What is the message of this closed entrance, mirroring the hermetically sealed path to hidden wisdoms—the door to one of the subterranean tunnels that are part of Anselm Kiefer's studio complex?⁴⁶ “All criticality abandon thou who enter here?”

Obviously it is not easy, not to say almost impossible, to reproduce this gesture that of course develops its power at the very moment the book is used, browsed through and read.

This fact is closely related to its reasons as well as its effects: the installation of an aura of artistic presence and “originality” even within a mechanically (re-)produced medium, an ordinary book—not an artist's book, but a piece of secondary literature, by definition dedicated to documentation, interpretation, negotiation and critique. In short: an occupation—eine *Besetzung*—and the transformation of a medium in(to) a monument.

However, I would like to encourage a reading of Kiefer's approaches to this process of transformation—from his very beginnings in the late 1960s up to today, and with regard not only to his aesthetic strategies but also to the topics he worked through and the images he used to do so—and not only to the complex, itself quite auratic, of German political history, a terrain consisting of many layers and sediments of memory and myth, and a terrain of ongoing image wars. For from the beginning to the end, we find one centre of gravity where all the different threads meet, and this is the figure of the artist himself: to be sure, also a symbolic figure, the “occupier,” Nero, the melancholic genius, the alchemist. But at the same time, this symbolic figure—like the work itself—claims a presence, and is bound back to the artist Kiefer himself. I hope I was able to describe, at least in some points,

how far Kiefer's use of photography is paradigmatic for this double bind, incorporated in the gesture of occupation and resulting in the transformation of a medium in(to) a monument.

"The artist-hero is dead—long live the artist hero." It seems, indeed, as if Kiefer has consciously embraced, together with the materials and the media, the myths of German *art history's* younger past as well.⁴⁸

1. "Materialikonographie," a term widely used in the literature on Kiefer and other postwar artists who established the use of often so-called "non-artistic" materials engaging their cultural symbolism(s); see esp. the writings of Monika Wagner, who also directs a related research project based at the University of Hamburg, the *Archiv zur Erforschung für Materialikonographie*, at: <http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm> [last accessed 10/2006].
2. "Aura photography" is considered to be the photographic documentation of a "spiritual" energy field (usually of human beings). Its tradition goes back to the second half of the nineteenth century, a time that saw "aura" widely discussed in esoteric, especially Theosophist, publications and therefore was also eager to prove its existence. While the technological means to generate "aura photographs" have been considerably refined, it is still widespread in esoteric circles, and has more recently attracted contemporary artists like Nina Fischer and Maroan El Sani, Sylvie Fleury and Chrysanthe Stathacos.
3. See Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935), in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), pp. 136-169 [Critical revised edition after: Gesammelten Schriften, Frankfurt am Main, 1972-1977]. Published in English as "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1962), pp. 217-251.
4. See, for example, Hans Janssen, "Onzichtbare uitstraling. Notities bij werk van Anselm Kiefer," *Museumjournaal 5* (1986), pp. 266-275 (with reference to Benjamin's "aura"); Marc Rosenthal, in *Anselm Kiefer*, exhibition catalogue (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1987); John Gilmour, *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World* (Philadelphia: Temple University Press, 1990); Angela Schneider, "'Resurrexit' oder eine Tour d'Horizon. Zu den neueren Werken," in *Anselm Kiefer*, exhibition catalogue, SMPK Neue Nationalgalerie Berlin (Berlin: Nicolai'sche Verlagsgesellschaft, 1991), pp. 115-121; and Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Ph.D. diss., 1994 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). For more in this context, see also the writings of Andrew Benjamin and Daniel Arasse.
5. For an annotated, critical survey of this "riot" see Sabine Schütz, *Der Lackmus Test. Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer* (Cologne: AICA—German Section, 1996); for a general introduction to Kiefer's "attic paintings" see Walter Grasskamp, "Anselm Kiefer. Der Dachboden," in *Der vergebliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene* (Munich: Verlag Silke Schreiber, 1986), pp. 7-22.
6. See Anselm Kiefer, "Besetzungen 1969," in *Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen 12* (1975), n.p. Parts of the series are reproduced in Anselm Kiefer (The Art Institute of Chicago).

7. Kiefer had studied at the so-called “Außenstelle,” an external branch of the academy located in Freiburg.
8. However, in contrast to Polke—who preferred to use different ways to point to this relationship—Kiefer explicitly referred to Beuys as his teacher in interviews as well as in his early (auto-)biography, the *Selbstbiographie* (1977), which was a variation on Beuys’ own *Lebenslauf Werklauf*. For further discussion of this connection, see Verena Kuni 2004/2006, Vol. II, Chapter IV.1., pp. 7 ff., and esp., on the *Selbstbiographie*, see *Anselm Kiefer*, exhibition catalogue, ed. Evelyn Weiss (Bonn: Bonner Kunstverein, 1977), p. 12.
9. For a critical discussion of Beuys’ embodiment of this image, see Corinna Tomberger, “Zeige Deine verwundete Männlichkeit. Heilsversprechen im Werk von Beuys” (2002), Tagungsberichte AIM-Gender 2002, available online at: <http://www.ruendal.de/aim/pdfs02/tomberger.pdf> [last accessed 10/2006]. For a broader critical discussion of Beuys’ embodiments, (re-)enactments and transformations of traditional images of the artist, see Kuni 2004/2006, Vol. I (with further references).
10. Anselm Kiefer, *Du bist Maler* (1969), artist’s book, excerpts reproduced in *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*, exhibition catalogue, ed. Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen (Stuttgart: Cantz, 1990), pp. 62 ff.
11. See such Kiefer paintings as *Dem unbekanntem Maler* (1983), reproduced in *Anselm Kiefer* (The Art Institute of Chicago), plate 61/p. 116, and *Athanor* (1983-1984), reproduced *ibid.*, plate 62/p. 117, referring to photographs of Albert Speer’s *Neue Reichskanzlei* and its *Ehrenhof* (1939) or the *Ehrenhalle* in Paul Erich Troost’s *Haus der Deutschen Kunst* in Munich (1937).
12. See esp. Sabine Schütz, *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*, Ph.D. diss., Aachen University, 1998 (Cologne: Dumont, 1999).
13. See *Des Malers Atelier* (1980), artist’s book, excerpts reproduced in *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990* (Kunsthalle Tübingen), pp. 250 ff.; and the photograph *Des Malers Atelier* (1980), reproduced in *Anselm Kiefer* (The Art Institute of Chicago, 1987), plate 58/p. 112.
14. On this topic, see Kuni 2004/2006 (incl. bibliographic resources), Vol. II, Chapter IV.1., pp. 7 f. and esp. p. 8; for a comparative perspective (with regard to Joseph Beuys, among others), see also *ibid.*, Vol. II, Chapter VII.3., pp. 269-270.
15. See Walter Benjamin, “Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” (1916), in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), pp. 9-26; and Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980).
16. The quote in question is: “Ein Schwert verhiß mir der Vater,” written in the artist’s characteristic handwriting that might remind one of that of a schoolboy. In this case, the scenery captured by the photograph shows a dark, dimly lit cellar floor with mud and straw forming a kind of rough, strange landscape.
17. Here reference is to the single photograph mentioned above, where we see a wooden stair and door typical of the kind that in older houses usually leads to an attic, painted over with flames in yellow, red and white, and the title inscribed in handwriting. However, through the title, as well, the cellar landscape is identified with the painter’s studio.
18. See Kiefer’s painting *Unternehmen Seelöwe I* (1975), and the artist’s books *Unternehmen ‘Seelöwe’* (1975) and *Piet Mondrian—Unternehmen ‘Seelöwe’* (1975), *Unternehmen Seelöwe I* (1975), both consisting of original photographs; the latter are reproduced in excerpts in *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990* (Kunsthalle Tübingen).

19. "Unternehmen Seelöwe" was the code name for the invasion of England by sea proposed by war strategists from the German navy in 1940. While this operation may have especially attracted the artist due to its fictitious character (as it literally remained a "sandbox operation"), it should also be mentioned that, on a more general level, the weird poetry of military operation code names as such is obviously close to the principles of "magic spells" and buying into related cultural traditions.
20. For a further discussion of these aspects, see Monika Wagner, "Sigurd Sigurdsson und Anselm Kiefer—Das Gedächtnis des Materials," *Kunstforum International* 127 (1994), pp. 151-153; reworked version in *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, ed. Kai Uwe Hemken (Leipzig: Reclam, 1996), pp. 126-133; as well as the writings of Daniel Arasse, Lisa Saltzman and Matthew Biro, among others, on Kiefer.
21. That Kiefer's work so far has not been explicitly connected to Surrealism might have several reasons, one of them being the popular image of Surrealist art. However, one might even claim that not only the use and aesthetics of photography mentioned here in Kiefer's work, but also other aspects—from the way different materials and fragments are combined as angles of and references to "reality" to the techniques of creating imaginary spaces and realities, and from the referred-to topics and contexts to the way these references are set into the work—could be aptly discussed here.
22. For an introduction to this field, see the exhibition catalogues *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, ed. Clément Cheroux et al., The Metropolitan Museum of Art, New York (New Haven and London: Yale University Press, 2005) and *Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren*, ed. Andreas Fischer and Veit Loers, Museum Abteiberg, Mönchengladbach (Ostfildern Ruit: Hatje Cantz, 1997); the latter also features the work of contemporary artists referring to spiritist photography, though Kiefer's photographs are not mentioned in this context.
23. For a broader discussion of this context, with focus on references to occult traditions and spiritualist/spiritist-related photography, see Kuni 2004/2006, esp. Vol. II, Chapter V.1., pp. 69 ff. (with further references).
24. In *Deutschlands Geisteshelden* (1973, reproduced in *Anselm Kiefer* [The Art Institute of Chicago], plate 10/pp. 28-29), Beuys' name is inscribed, together with those of Richard Wagner, Caspar David Friedrich and other famous German painters and poets, in the wood of an attic interior "lit" by torches; in *Parsifal I* (1973, reproduced in *Anselm Kiefer. Die sieben Himmels Paläste 1973-2001*, exhibition catalogue, ed. Markus Bröderlin, Fondation Beyeler, Basel [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001], cat. no. 3, pp. 42-43), the spear depicted in the centre of an attic room is exactly in the same position as the one Beuys posed with in the last scene of his performance *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (1970, reproduced in *Joseph Beuys*, exhibition catalogue, ed. Caroline Tisdall, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York [New York and London: Routledge, 1979], cat. no. 313, p. 194). For the *Selbstbiographie*, see the reference above. A bathtub like the one figuring in *Unternehmen Seelöwe* can be found in Joseph Beuys, *Jason II* (1962, reproduced in *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, exhibition catalogue, ed. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau, Berlin [Munich: Schirmer & Mosel, 1988], cat. no. 29, p. 147).
25. For a detailed discussion of Beuys' uses of photography and especially his uses of the "aura of photography," see Kuni 2004/2006, Vol. I, Chapter III.6., pp. 339 ff.
26. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1962), pp. 217-251: p. 222.

27. For full documentation of the work, see *Joseph Beuys. Arena—wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!*, ed. Lynne Cooke and Karen Kelly (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994); for a more detailed discussion of the aspects mentioned here, see Kuni 2004/2006, Vol. I, Chapter III.6., esp. pp. 359 ff.
28. The term “re-auratization” (“Reauratisierung”) is used here to point to the re-creation of an aura with and within a medium that is not per se necessarily a rendering one, as in this case: photographs documenting artistic work. However, as the majority of the photographs Beuys chose were already more or less “auratic” in character themselves, he only continued what photographers like Klopheus intended, “catching” or “matching” (with) the “aura” of the original work. For further references to the term, see Dieter Mersch, “Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis,” *Musik und Ästhetik* 1, 3 (1997), pp. 20-37, and Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
29. See *Monumente durch Medien ersetzen...*, exhibition catalogue, ed. Johann Heinrich Müller, Kunst und Museumsverein Wuppertal (Wuppertal: Kunst- u. Museumsverein, 1976) and Beuys, Gerz, Ruthenbeck, exhibition catalogue, ed. Klaus Gallwitz, German Pavilion, XXXVII Biennale di Venezia (Cologne: König, 1976).
30. A rather loose reference to Marshall McLuhan’s famous phrase (see Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* [New York: McGraw Hill, 1964]). However, the way McLuhan refers to light as the only “pure” medium may point us also to certain remains of cultural traditions that belong to spiritual rather than to profane “understandings” of media.
31. In secondary literature on Beuys and Kiefer, phrases like this are used to point to the (“younger”) past of twentieth-century German history—the period of the Third Reich. See, quite literally, Sanford Schwartz, “Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Ghosts of the Fatherland,” *The New Criterion* 1, 7 (March 1983), pp. 1-9.
32. See Anselm Kiefer, *Gehen auf Wasser (Versuch in der Badewanne)*, fol. 4/5 in *Heroische Sinnbilder* (1969), artist’s book, reproduced in *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990* (Kunsthalle Tübingen), pp. 74-75.
33. See Joseph Beuys, *o.T.* (1976), reproduced in *Joseph Beuys* (The Solomon R. Guggenheim Museum), cat. no. 38, p. 25.
34. It should be mentioned that this work gained its charisma in part by virtue of the fact that it had been prominently reproduced among the first paragraphs in the widely read and referred-to Beuys monograph by Götz Adriani, Winfried Konnertz and Karin Thomas, *Joseph Beuys* (Cologne: Dumont, 1973 [and all following editions]).
35. See Joseph Beuys, *o.T.* (1976).
36. See Sigmar Polke, *Der Doppelgänger* (1968), from “... Höhere Wesen befehlen” (1968), reproduced in *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000. Catalogue Raisonné*, ed. Jürgen Becker and Claus von der Osten (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), No. 8, p. 35.
37. See Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi* (1972), reproduced in *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*, ed. Jörg Schellmann (Munich and New York: Schirmer & Mosel, 1992), No. 49, p. 85. For a more detailed discussion of this image in the context of other impersonations, see Kuni 2004/2006, Vol. I., Chapter III.6., pp. 363 ff. (with further references).
38. See Anselm Kiefer, *Du bist Maler* (1969), artist’s book, reproduced in *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990* (Kunsthalle Tübingen), p. 62.

39. For further discussion, see Kuni 2004/2006, Vol. II, Chapter V.1., pp. 54 ff. and Chapter VII.3.
40. This included, in both cases, either work built upon popular media images or even photos staged for the press. For a more detailed discussion of this complex, see Kuni 2004/2006, Vol. I, Chapter III.6. (Beuys) and Chapter V.2. (Polke).
41. The central work in this complex is an installation consisting of a spike of paintings (with what might be recognized as leftovers from Kiefer's atelier space, such as straw, dried earth —and a dead mouse) and the title-giving sentence written on a wall; see the reproduction in *Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968*, collection catalogue, ed. Holger Broeker, Kunstmuseum Wolfsburg (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), 1999, pp. 256 ff. In addition to this, Kiefer created a second installation and published an artist's book—the latter coming with another demonstrative gesture of "loneliness," this time quite literally buying into the myth of creative fertility of the lonesome male artist, for Kiefer spread his sperm over each of the pages; see the reproduction in Daniel Arasse, *Anselm Kiefer. Die große Monographie* (Munich: Schirmer u. Mosel, 2001), p. 143, and *Anselm Kiefer, Zwanzig Jahre Einsamkeit* (Paris and Bilbao: Éditions du Regard, 1998).
42. A more detailed analysis of Kiefer's interviews may be found in Kuni 2004/2006, Vol. II, Chapter V.2., pp. 37 ff.
43. See Susan Sontag, "Under the Sign of Saturn," in *Under the Sign of Saturn* (New York: Farrar Straus & Giroux, 1980), pp. 106-134; originally published as "The Last Intellectual," in *The New York Review of Books* 25, 15 (October 10, 1978); for a detailed discussion of this body of work, see Kuni 2004/2006, Vol. II, Chapter V.2., pp. 45 ff (with further references).
44. The following passages refer mainly to the catalogues of Kiefer's major museum exhibitions and his one-man shows in galleries until 2001, as well as Daniel Arasse's 2001 monograph. However, as far as they came to my attention, the catalogues published after this period make no exception.
45. See, for example, *Anselm Kiefer. Die sieben Himmels Paläste 1973-2001* (Fondation Beyeler).
46. In fact, Kiefer's studio space also changed, for the artist had moved from the old schoolhouse and factory in the German Odenwald to La Ribaute, France, where up to now he has somewhat literally created his own "hortus conclusus"—albeit a vast and considerable one as, together with a complex of buildings, his property near Barjac even encompasses fields where the artist grows flowers.
48. See the last image of the "visual trailer" with photographs of La Ribaute by Thomas Flechtner accompanying Christoph Ransmayr's essay in *Anselm Kiefer. Die sieben Himmels Paläste 1973-2001* (Fondation Beyeler).
48. It might be added that the last slide in the lecture this essay is based on was not the photograph mentioned from the Fondation Beyeler catalogue, showing the tunnel door in Barjac, but Joseph Beuys' *Hinter dem Knochen wird gezählt—SCHMERZRAUM* (1941-1983), an interior—the gallery space of Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf—fully covered with plumb plates and lit by a naked light bulb; see the reproduction in Adriani, Konnertz and Thomas, *Joseph Beuys*, p. 193.

BIBLIOGRAPHY

Adriani, Götz, Winfried Konnertz, and Karin Thomas. *Joseph Beuys*. Cologne: Dumont, 1973.

———. *Joseph Beuys*. Cologne: Dumont, 1994.

Arasse, Daniel. *Anselm Kiefer*. Paris: Éditions du Regard, 2001. Published in German as *Anselm Kiefer. Die große Monographie*. Munich: Schirmer u. Mosel, 2001. Published in English as *Anselm Kiefer*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

Becker, Jürgen, and Claus von der Osten, eds. *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000*. Catalogue Raisonné. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Benjamin, Andrew. *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference*. London and New York: Routledge, 1991.

Benjamin, Walter. "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916). In *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, pp. 9-26. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

———. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935). In *Illuminations*, pp. 217-251. New York: Schocken Books, 1962.

———. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935). In *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* [Critical revised edition after Gesammelten Schriften, Frankfurt am Main, 1972-1977], pp. 136-169. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Biro, Matthew. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*. Ph.D. diss. University of Cambridge, 1998. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

———. "Representation and Event. Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of Holocaust." *The Yale Journal of Criticism* 16, 1 (2003), pp. 113-146.

Cooke, Lynne, and Karen Kelly, eds. *Joseph Beuys. Arena—wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994.

Gilmour, John. *Fire on the Earth. Anselm Kiefer and the Postmodern World*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

Grasskamp, Walter. "Anselm Kiefer. Der Dachboden." In *Der vergebliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene*, pp. 7-22. Munich: Verlag Silke Schreiber, 1986.

Janssen, Hans. "Onzichtbare uitstraling. Notities bij werk van Anselm Kiefer." *Museumjournaal* 5 (1986), pp. 266-275.

Kiefer, Anselm. "Besetzungen 1969." *Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen* 12 (1975) [n. p.].

———. *Zwanzig Jahre Einsamkeit*. Paris and Bilbao: Éditions du Regard, 1998.

Kuni, Verena. *Der Künstler als 'Magier' und 'Alchemist' im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokustudie—ausgehend von Joseph Beuys*. Ph.D. diss. University of Marburg, 2004. Marburg: University of Marburg, 2006. Available online at: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0143/>.

Kunstmuseum Wolfsburg. *Kunstmuseum Wolfsburg. Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968*, collection catalogue. Edited by Holger Broeker. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.

Menninghaus, Winfried. *Die Kritische Kabbala Walter Benjamins und Paul Celans. Zur profanen Rettung magischer Erfahrung und mystischer Reflexion in Theorie und Praxis der Sprache*, Ph.D. diss. University of Marburg, 1979. Published in two parts as *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980; and *Paul Celan. Magie der Form*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Mersch, Dieter. "Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis." *Musik und Ästhetik* 1, 3 (1997), pp. 20-37.

———. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*. Ph.D. diss. University of Cambridge, 1994. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Schellmann, Jörg, ed. *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*. Munich and New York: Schirmer & Mosel, 1992.

Schütz, Sabine. *Der Lackmus Test. Zur Kunstkritik am Beispiel Kiefer*. Cologne: AICA—German Section, 1996.

———. *Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*, Ph.D. diss. Aachen University, 1998. Cologne: Dumont, 1999.

Schwartz, Sanford. "Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Ghosts of the Fatherland." *The New Criterion* 1, 7 (March 1983), pp. 1-9.

Sontag, Susan. "Under the Sign of Saturn." In *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1980, pp. 106-134. Originally published as "The Last Intellectual." *The New York Review of Books* 25, 15 (October 12, 1978).

Tomberger, Corinna. "Zeige Deine verwundete Männlichkeit. Heilsversprechen im Werk von Beuys." Tagungsberichte AIM-Gender 2002. Available online at: <http://www.ruendal.de/aim/pdfs02/tomberger.pdf>.

Wagner, Monika. "Sigurd Sigurdsson und Anselm Kiefer—Das Gedächtnis des Materials." *Kunstforum International* 127 (1994), pp. 151-153. Reworked version in *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, pp. 126-133. Edited by Kai Uwe Hemken. Leipzig: Reclam, 1996.

EXHIBITION CATALOGUES

Bonner Kunstverein. *Anselm Kiefer*. Edited by Evelyn Weiss. Bonn: Bonner Kunstverein, 1977.

Fondation Beyeler, Basel. *Anselm Kiefer. Die sieben Himmels Paläste 1973-2001*. Edited by Markus Bröderlin. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

German Pavilion, *XXXVII Biennale di Venezia. Beuys, Gerz, Ruthenbeck*. Edited by Klaus Gallwitz. Cologne: König, 1976.

Kunst und Museumsverein Wuppertal. *Monumente durch Medien ersetzen . . .* Edited by Johann Heinrich Müller. Wuppertal: Kunst- u. Museumsverein, 1976.

Kunsthalle Tübingen. *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*. Edited by Götz Adriani. Stuttgart: Hatje Cantz, 1990.

Martin-Gropius-Bau, Berlin. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*. Edited by Heiner Bastian. Munich: Schirmer & Mosel, 1988.

Museum Abteiberg, Mönchengladbach. *Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren*. Edited by Andreas Fischer and Veit Loers. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz, 1997.

SMPK Neue Nationalgalerie Berlin. *Anselm Kiefer*. Berlin: Nicolai'sche Verlagsgesellschaft, 1991.

The Art Institute of Chicago et al. *Anselm Kiefer*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1987.

The Metropolitan Museum of Art, New York. *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. Edited by Clément Cheroux et al. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. *Joseph Beuys*. Edited by Caroline Tisdall. New York and London: Routledge, 1979.

POSSESSIVE, PENSIVE AND POSSESSED: MEMORY AND THE CINEMATIC HETEROTOPIA

Victor Burgin

THE CINEMATIC HETEROTOPIA (OR THE POSSESSIVE SPECTATOR)

Early in the history of cinema, André Breton and Jacques Vaché spent afternoons in Nantes visiting one movie house after another, dropping in at random on whatever film happened to be playing, staying until they had had enough of it, then leaving for the next aleatory extract. Later in the history of cinema, Raoul Ruiz went to see films set in classical antiquity with the sole desire of surprising an aircraft in the ancient heavens, in the hope he might catch “the eternal DC6 crossing the sky during Ben Hur’s final race, Cleopatra’s naval battle or the banquets of *Quo Vadis*”¹—and Roland Barthes at the cinema found himself most fascinated by “the theatre itself, the darkness, the obscure mass of other bodies, the rays of light, the entrance, the exit.”² Such viewing customs customize industrially produced pleasures. Breaking into and breaking up the film, they upset the set patterns that plot the established moral, political and aesthetic orders of the entertainment form of the *doxa*.³ During the more recent history of cinema, less self-consciously resistant practices have emerged in the new demotic space that has opened up between the motion picture palace and consumer video technologies. Few people outside the film industry have had the experience of “freezing” a frame of acetate film, or of running a film in reverse—much less of cutting into the film to alter the sequence of images. The arrival of the domestic videocassette recorder, and the distribution of industrially produced films on videotape, put the material substrate of the narrative into the hands of the audience. The *order* of narrative could now be routinely

countermanded. For example, control of the film by means of a VCR introduced such symptomatic freedoms as the *repetition* of a favourite sequence, or *fixation* upon an obsessional image.⁴ The subsequent arrival of digital video editing on “entry level” personal computers exponentially expanded the range of possibilities for dismantling and reconfiguring the once inviolable objects offered by narrative cinema. Moreover, even the most routine and non-resistant practice of “zapping” through films shown on television now offers the sedentary equivalent of Breton’s and Vaché’s ambulatory *dérive*. Their once avant-garde invention has, in Viktor Shklovsky’s expression, “completed its journey from poetry to prose.” The decomposition of fiction films, once subversive, is now normal.

Films are today dismantled and dislocated even without intervention by the spectator. The experience of a film was once localized in space and time, in the finite unreeling of a narrative in a particular theatre on a particular day. But with time a film became no longer simply something to be “visited” in the way one might attend a live theatrical performance or visit a painting in a museum. Today, as I wrote in a previous book:

a “film” may be encountered through posters, “blurbs,” and other advertisements, such as trailers and television clips; it may be encountered through newspaper reviews, reference work synopses and theoretical articles (with their “film-strip” assemblages of still images); through production photographs, frame enlargements, memorabilia, and so on. Collecting such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen. Clearly this “film”—a heterogeneous psychical object, constructed from image scraps scattered in space and time—is a very different object from that encountered in the context of “film studies.”⁵

The “classic” narrative film became the sole and unique object of film studies only through the elision of the *negative* of the film, the space beyond the frame—not the “off-screen space” eloquently theorized in the past, but a space formed from all the many places of transition between cinema and other images in and of everyday life. Michel Foucault uses the term “heterotopia” to designate places where “several sites that are in themselves incompatible” are juxtaposed.⁶ The term “heterotopia” comes

via anatomical medicine from the Greek *heteros* and *topos*, “other” and “place.” I am reminded of the expression *einer anderer Lokalität* by which Freud referred to the unconscious. Although Foucault explicitly applies the concept of “heterotopia” only to real external spaces, he nevertheless arrives at his discussion of heterotopias via a reference to *utopias*—places with no physical substance other than that of representations: material signifiers, psychical reality, fantasy. What we may call the “cinematic heterotopia” is constituted across the variously virtual spaces in which we encounter displaced pieces of films: the Internet, the media, and so on, but also the psychical space of a spectating subject that Baudelaire first identified as “a *kaleidoscope* equipped with consciousness.”

Roland Barthes describes how one evening, “half asleep on a banquette in a bar,” he tried to enumerate all the languages in his field of hearing: “music, conversations, the noises of chairs, of glasses, an entire stereophony of which a marketplace in Tangiers . . . is the exemplary site.” He continues:

And within me too that spoke . . . and this speech . . . very much resembled the noise of the marketplace, this spacing of little voices that came to me from outside: I myself was a public place, a souk; the words passed through me, small syntagms, ends of formulae, and *no sentence formed*, as if that were the very law of this language.⁷

Eyes half closed, Barthes sees a homology between the cacophony of the bar and his involuntary thoughts, where he finds that no “sentence” forms. When Stanley Kubrick’s film *Eyes Wide Shut* (1999) was released, one reviewer compared it unfavourably to its source in Arthur Schnitzler’s novella *Dream Story*.⁸ He observed that Schnitzler’s narrative consists of a series of disconnected incidents which the writer nevertheless unifies into a meaningful whole through the continuous presence of the narrator’s voice. The reviewer complained that Kubrick’s retelling of the story suffers from the absence of this device, and that as a result the narrative remains disturbingly disjointed. The “disjointedness” that the reviewer found in Kubrick’s film might be seen as a structural reflection within the film of its own immediate exterior, the *mise en abyme* of its existential setting. A short trailer for *Eyes Wide Shut* played in cinemas for several weeks before the film was released. It showed the two principal actors embracing in front of a mirror while a

pulsing rock-and-roll song plays on the sound track. A still from this same sequence appeared throughout the city (Paris in this instance) on posters advertising the film. For several weeks *Eyes Wide Shut* was no more than this poster and this trailer. When the film finally came to the movie theatre the short sequence was discovered embedded in it. From poster to trailer to film there was a progressive unfolding: from image, to sequence, to concatenation of sequences—as if the pattern of industrial presentation of commercial cinema were taking on the imprint of psychical structures: from the most cursorily condensed of unconscious representations to the most articulated conscious forms, as if the “noise of the marketplace” in the most literal sense were conforming to the psychological sense of Barthes’ metaphor. Opened onto its outside by the publicity system, the film spills its contents into the stream of everyday life, where it joins other detritus of everyday experience (“small syntagms, ends of formulae”) and where no sentence forms.

THE SEQUENCE-IMAGE (OR THE PENSIVE SPECTATOR)

Barthes on the banquette compares his inner “soul” with the noise of his immediately external surroundings. Phenomenologically, “inner” and “outer” form a single continuum where perceptions, memories and fantasies combine. In 1977, sociologists at the Université de Provence began a ten-year oral history research project in which they conducted more than four hundred recorded interviews with residents of the Marseille/Aix-en-Provence area. They asked each interviewee to describe her or his personal memories of the years 1930 to 1945. They found an almost universal tendency for personal history to be mixed with recollections of scenes from films and other media productions. “I saw at the cinema” would become simply “I saw.”⁹ For example, a woman speaks of her experiences as a child amongst refugees making the hazardous journey from the North of France down to Marseille. She recalls the several occasions when the column of refugees in which she was travelling was strafed by German aircraft. In recounting these memories she invokes a scene from René Clément’s film of 1952, *Jeux Interdits*, in which a small girl in a column of refugees survives an air attack in which her parents are killed. The woman’s speech however shifts between

the first and the third person in such a way that it is unclear whether she is speaking of herself or of the character in the film. The interviewer learns that the woman had in reality been separated from her parents on the occasion of such an attack and had been reunited with them only after many anxious days without news. As the interviewer comments, "It is reasonable to think that the death of the parents in the film figured the possible death of her real mother...."¹⁰ From the confusion of subject positions in the woman's speech, we might suppose that the scene in the film in which the parents of the young heroine are killed, when they place their bodies between her and the German guns, has come to serve as a screen memory covering her repressed fantasy of the death of her own parents. A "screen memory" is one that comes to mind in the place of, and in order to conceal, an associated but repressed memory.¹¹ Freud remarks that screen memories are marked by a vivid quality that distinguishes them from other recollections. It seems that the woman's memory of the film has similarly become fixed on this one brilliant scene of the attack from the air, as if it were the only scene from the film she remembered.

We probably all have early memories of images from films that are invested with personal significance, but often a significance that remains opaque to us. For example, here is what I believe is my own earliest memory of a film:

A dark night, someone is walking down a narrow stream. I see only feet splashing through water, and broken reflections of light from somewhere ahead, where something mysterious and dreadful waits.

The telling of the memory, of course, betrays it—both in the sense of there being something private about the memory that demands it remain untold, and in the sense that to tell it is to misrepresent, to transform, to diminish it. Inevitably, as in the telling of a dream, it places items from a synchronous field into the diachrony of narrative. What remains most true in my account is what is most abstract: the description of a sequence of such brevity that I might almost be describing a still image. Although this "sequence-image" is in itself sharply particular, it is in all other respects vague: uniting "someone," "somewhere" and "something," without specifying who, where and what. There is nothing before, nothing after, and although the action gestures out

of frame, “somewhere ahead,” it is nevertheless self-sufficient. I can recall nothing else of this film—no other sequence, no plot, no names of characters or actors, and no title. How can I be sure the memory is from a film? I just know that it is.

The memory I have just described is of a different kind from my memory of the figure of Death “seen” by the small boy in Ingmar Bergman’s film *Fanny and Alexander*, or—from the same film—my memory image of the boy’s grandmother seated in a chair by a window. These examples were what first came to mind when I “looked” in memory for a film I saw recently. They are transient and provisional images, no doubt unconsciously selected for their association with thoughts already in motion (childhood, the mother, death), but no more or less suitable for this purpose than other memories I might have recovered, and destined to be forgotten once used. The “night and stream” memory is of a different kind. It belongs to a small permanent personal archive of images from films which I believe I saw in early childhood, and which are distinguished by having a particular affect associated with them—in this present example, a kind of apprehension associated with the sense of “something mysterious and dreadful”—and by the fact that they appear unconnected to other memories. If I search further in my memories of childhood, I can bring to mind other types of images from films. What I believe to be the earliest of these are mainly generically interchangeable pictures of wartime Britain. They form a library of stereotypes that represent what must have impressed me as a child as the single most important fact about the world around me (not least because it was offered to me as the reason for my father’s absence). In addition to a small collection of enigmatic images, and a larger library of images from wartime films, I also retain other types of images from visits to the cinema in later childhood. These are neither mysterious nor generic; they tend to be associated with events in my personal history: either in direct reaction to a film, or to something that happened shortly after seeing a film. Later still, from adulthood, I can recall sequences from films that have most impressed me as examples of cinematic art, and from films seen for distraction which I expect I shall soon forget. The totality of all the films I have seen both derive from and contribute to the “already read, already seen” stereotypical stories that may spontaneously “explain” an image on a poster

for a film I have not seen, or images of other kinds encountered by chance in the environment of the media.

So far, the examples I have given are of images recalled voluntarily, and I have not spoken of their relations to actual perceptions. But mental images derived from films are as likely to occur in the form of involuntary associations, and are often provoked by external events. For example: I am travelling by rail from Paris to London. As the train slices through the French countryside, I glimpse an arc of black tarmac flanked by trees on a green hillside. A white car is tracing the curve. This prompts the memory of a similar bend in a road, but now seen from the driver's seat of a car I had rented the previous year in the South of France, where I was vacationing in a house with a swimming pool. I am reminded of a scene from a film on television the previous night. A young woman executes a perfect dive into a swimming pool; the image then cuts to the face of a middle-aged woman who (the edit tells me) has watched this. I read something like anxiety in her face. Earlier in my journey, a middle-aged couple had passed down the carriage in which I was sitting. Something in the woman's expression had brought to mind the woman in the film. The car on the curve in the road has disappeared from view, but the complex of associations it provoked remains like an after-image superimposed upon the scene that slides by beyond the carriage window. Already, the image is fading. A train journey interrupted by a train of associations: a concatenation of images raises itself, as if in low relief, above the instantly fading, then forgotten, desultory thoughts and impressions passing through my mind as the train passes through the countryside. The "concatenation" does not take a linear form. It is more like a rapidly arpeggiated musical chord, the individual notes of which, although sounded successively, vibrate simultaneously. This is what led me to refer to my earliest memory of a film as a "sequence-image" rather than an "image sequence." The elements that constitute the sequence-image, mainly perceptions and recollections, emerge successively but not teleologically. The order in which they appear is insignificant (as in a rebus) and they present a configuration—"lexical, sporadic"—that is more "object" than narrative. What distinguishes the elements of such a configuration from their evanescent neighbours is that they seem somehow more "brilliant."¹² In a psychoanalytic perspective, this suggests that they

have been attracted into the orbit of unconscious signifiers, and that it is from the displaced affect associated with the latter that the former derive their intensity. Nevertheless, for all that unconscious fantasy may have a role in its production, the sequence-image as such is neither daydream nor delusion. It is a *fact*—a transitory state of percepts of a “present moment” seized in their association with past affects and meanings.

THE SAME OLD STORY (OR THE POSSESSED SPECTATOR)

According to the French philosopher Bernard Stiegler, all living beings embody two types of memory: the memory of the species, and the memory of the individual. The former is the equivalent of what we know as the “genome,” the totality of the genetic information that an individual organism inherits from its parents; the latter is the repository of “experience,” that “neuronal plasticity” which allows learning to take place. But the human being alone has developed an external, “prosthetic,” third memory in the form of techniques that allow the transmission of experience across generations. The technical activity of the human being therefore marks it out from other living beings that evolve only within the terms dictated by the history of their genetic programs. Stiegler writes:

Man is a cultural being to the extent that he is also essentially a technical being: it is because he is enveloped in this technical third memory that he can accumulate the intergenerational experience which one often calls culture—and this is why it is absurd to oppose technique to culture: technique is the condition of culture in that it allows its transmission. On the other hand, there is that epoch of technique called technology, which is our epoch, where culture enters into crisis, precisely because it becomes industrial and as such finds itself submitted to the imperatives of market calculation.¹³

The industrialization of memory began in the nineteenth century, most significantly with sound recording, photography and film. Stiegler notes that since the second half of the twentieth century, there has been an exponential growth of industries—cinema, television, advertising, video games and popular music—that produce synchronized collective states of consciousness through the agency of the *temporal object*. The “temporal

object,” a concept Stiegler takes from Husserl, is one that elapses in synchrony with the consciousness that apprehends it. (Husserl gives the example of a melody.) For Stiegler, cinema is the paradigm of the industrial production of temporal objects, and of the consciousnesses that ensue. What most concerns Stiegler is the question of the production of a “we” (*nous*) as a necessary sense of communality in relation to which an “I” (*je*) may be produced and sustained. He argues that the communality produced by the global audiovisual industries to which cinema belongs today results not in a “we” (*nous*)—a collectivity of individual singularities — but in a “one” (*on*), a homogeneous and impersonal mass who come to share an increasingly uniform common memory. For example, the person who watches the same television news channel every day at the same time comes to share the same “event past” (*passé événementiel*) as all the other individuals who keep the same appointment with the same channel. In time, Stiegler argues: “Your past, support of your singularity . . . becomes the same past consciousness (*passé de conscience*) as the one (*on*) who watches.”¹⁴ Those who watch the same television programs at the same time become, in effect, the same person (*la même personne*)—which is to say, according to Stiegler, *no one* (*personne*).¹⁵

Stiegler devotes a long chapter of his 2004 book *De la misère symbolique: 1. L'époque hyperindustrielle* to Alain Resnais' film *On Connaît la Chanson* (1997), which he sees as the *mise en scène* of “the unhappiness in being (*mal-être*) of our epoch.”¹⁶ One of the characters in the film, Nicolas, carries a photograph of his wife and children in his wallet; each time he shows it to someone he gets much the same reaction to the snapshot, as in this exchange early in the film between Nicolas and Odile:

Odile—But what does it remind me of, this photo? Ah yes! The coffee advert, that's it! You see what I mean?

Nicolas—The coffee advert? No . . . I don't see.

Odile—That family, you know, having its breakfast in a field of corn?

Nicolas—Oh yes, I think I know, yes . . .¹⁷

The actors in Resnais' film lip-synch to popular songs much as actors do in the films of Dennis Potter, to whom Resnais pays homage in his opening titles. The characters in Resnais' film, however, produce only fragments of

songs. Resnais has commented: "I'd say it's a realistic film, because that's the way it happens in our heads." One of the film's two screenwriters, Agnès Jaoui, has said, "We used [the fragments] like proverbs. 'Every cloud has a silver lining,' 'Don't worry, be happy,' readymade ideas, commonplaces that summarize a feeling and, at the same time, impoverish it."¹⁸ Asked how the songs had been chosen, the film's other screenwriter, Jean-Pierre Bacri, replied: "We looked for very familiar songs with words that everyone can identify with, *les vraies rengaines*." The sense of the French word *rengaine* is conveyed in the English version of the title of Resnais' film: *Same Old Song*. Bernard Stiegler uses this same word in describing the advent of the recorded song as "the most important musical event of the twentieth century." He writes: "The major musical fact of the twentieth century is that masses of ears suddenly start listening to music—ceaselessly, often the same old songs (*les mêmes rengaines*), standardized... produced and reproduced in immense quantities... and which will often be interlaced for many hours a day with global consciousnesses, producing a daily total of many billions of hours of consciousness thus 'musicalized.'"¹⁹ The *rengaines* sung by the actors in *Same Old Song*, songs their French audience are sure to know, conjure a commonality that ultimately devolves upon no subject other than the subject-in-law that is the corporation that produced it. For Stiegler, this is a source of the very unhappiness that the characters express in song: "It is *the already there of our unhappiness in being (le déjà-là de notre mal-être)* that certain of these songs express so well, which are therefore (these songs that we receive so *passively*), in certain respects, at the same time the cause, the *expression*, and the possibility, if not of cure, at least of *appeasement*."²⁰ Resnais' musical fiction film is set in present-day Paris, apart from a brief opening scene, which takes place in 1944 towards the end of the German occupation of the city, and which represents a historical event. General von Scholtitz receives by telephone a direct order from Hitler to destroy Paris. He sets down the receiver and, with a look of shocked gravity on his portly face, ventriloquizes in perfect lip-synch the voice of Josephine Baker singing "J'ai deux amours." The effect is simultaneously comic and uncanny, clearly played for laughs and yet utterly chilling. Throughout the light comedy that ensues, the singing voices that issue from the mouths of Resnais' characters

are indifferent to the gender, race and age of their host bodies—in unequivocal demonstration that we are witnessing the possession of a subject by its object, here in the commodity form of the popular song.

THREE ECOLOGIES, AND THREE SPECTATORIAL MODES

In his 1989 book *Les trois écologies*, Félix Guattari urges that our understanding of “ecology” be expanded to embrace “the three ecologies” of the *environmental*, the *social* and the *mental*—three overlapping domains subject to what he calls “integrated world capitalism” (IWC). Guattari argues that capitalist market values and relations have not only penetrated the economic, social and cultural life of the planet, they have also infiltrated the unconscious register of subjectivity. He writes: “Today, the object IWC has to be regarded as all of a piece: it is *simultaneously* productive, economic and subjective” (my emphasis).²¹ Contestation of Integrated World Capitalism at the environmental level addresses such issues as the degradation or destruction of human and animal habitats by the unregulated pursuit of profits; at the socio-economic level, it entails the elimination of poverty and the defence, recovery or invention of alternative forms of sociability to those created by and for the marketplace; at the subjective-psychological level, it requires a reaffirmation of individual autonomy and singularity in respect of the dominant discursive regimes and representational forms that create the taken-for-granted horizons of what may be thought and felt. It is in much the same terms that Bernard Stiegler describes how the global “media” industries produce an “ecology of the mind” (*écologie de l'esprit*) which: “rests upon the industrial exploitation of times of consciousnesses . . . as masses of ego endowed with the bodies of *consumers* . . . [which], exploited to the limits of their temporal possibilities, are *degraded* by this exploitation just as may be certain territories or certain animal species.”²² Starting from questions of the “technic,” therefore, Stiegler arrives at much the same concept of “mental ecology” that Guattari arrives at from his own point of departure in the psychoanalytic. What is at issue in the work of both of these writers is the question of the autonomy of the subject of civil society in modern, media-saturated democracies. Renewing Deleuze’s vision of a “society of control”²³ Stiegler’s prospectus is bleak; it conjures a world in which the global audio-

visual industries, now in virtual command of our memories, determine what is visible and invisible, what may be heard and said, and what must remain inaudible and unutterable. Stiegler's essay about Alain Resnais' film conjures a world in which the spectator is *possessed* by cinema. The predicament of the "possessed spectator" may, however, be attenuated by the exercise of other modalities of spectatorship. I began by talking about the various ways in which a film may be broken up. Where subjective agency is involved, the subject corresponds to what Laura Mulvey has called the *possessive spectator*.²⁴ Mulvey writes: "The possessive spectator commits an act of violence against the cohesion of a story, the aesthetic integrity that holds it together, and the vision of its creator."²⁵ I went on to describe some of the ways in which memory and fantasy may weave fragments of films into more or less involuntary, insistent and enigmatic reveries. The subject position here may be assimilated to what Raymond Bellour has called the *pensive spectator*.²⁶ Bellour writes: "As soon as you stop the film, you begin to find time to add to the image. You start to reflect differently on film, on cinema. You are led to the photogram—which is itself a step further in the direction of the photograph."²⁷

Nevertheless, the doubts and questions raised by such writers as Guattari and Stiegler are not easily dispelled. The possessive spectator may take advantage of the fact that the same technology that has constructed the audiovisual machine has put the means of reconfiguring its products into the hands of the audience. As Colin MacCabe observes: "in a world in which we are entertained from cradle to grave whether we like it or not, the ability to rework image and dialogue . . . may be the key to both psychic and political health."²⁸ However, we are rarely allowed to own the memories we are sold. When two-thirds of global copyrights are in the hands of six corporations,²⁹ the capacity to rework one's memories into the material symbolic form of individual testament and testimony is severely constrained. Moreover, if the Guattari-Stiegler prognosis is correct, and if the society of the spectacle has installed itself even in the unconscious registers of psychical activity, then the choices we exercise in breaking up and reconfiguring the media-imaginary will be framed within the same parameters, subject to the same determinations, of this same imaginary. The challenge presented to any artist today

who would take a critical stance towards history and memory is succinctly expressed by Jacques Rancière in the conclusion of his review of the 2004 São Paulo Biennial: “The problem is that this irreproachable effort by many artists to break the dominant consensus and to put the existing order into question tends to inscribe itself within the framework of consensual descriptions and categories.”³⁰

1. Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma* (Paris: Dis Voir, 1995), p. 58.
2. Roland Barthes, “En sortant du cinéma,” *Communications* 23 (1975), pp. 106-7.
3. The term Barthes appropriates from Aristotle to denote “Common Sense, Right Reason, the Norm, General Opinion.”
4. Repetition as a mode of spectatorship was established early in the history of cinema, in the “continuous programming” that allowed spectators to remain in their seats as the program of (typically) newsreel, “short” and main feature was recycled. (See Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* [London: Tauris, 2002], pp. 224-5.) We may also think of typical forms of television spectatorship, with the broadcast film interrupted by such things as commercial breaks, telephone calls and visits to the kitchen.
5. Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 22-3.
6. Michel Foucault, “Of Other Spaces,” *Diacritics* 16, 1 (Spring 1986). Foucault’s suggestive essay “Des Espaces Autres” was originally given as a lecture in 1967 and he did not subsequently review it for publication. Many of the ideas in it remain undeveloped, and my own use of them here is partial.
7. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), p. 67 (my translation); published in English as *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1975), p. 49.
8. Arthur Schnitzler, *Dream Story*, trans. J.M.Q. Davies (London: Penguin, 1999); originally published as *Traumnovelle* (Berlin: S. Fischer, 1926).
9. Marie-Claude Taranger, “Une mémoire de seconde main? Film, emprunt et référence dans le récit de vie,” *Hors Cadre* 9 (1991).
10. *Ibid.*, pp. 55-6.
11. In the most common type of screen memory discussed by Freud, an early memory is concealed by the memory of a later event. It is possible for an earlier memory to screen a later one. Freud also remarks on a third type, “in which the screen memory is connected with the impression that it screens not only by its content but also by contiguity in time: these are contemporary or contiguous screen memories.” Sigmund Freud, *The Psychopathology of Everyday Life* (1901), vol. 6 of *Standard Edition*, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953), p. 44.
12. What I characterize here as “brilliance” is a characteristic of the “psychical intensity” of the “screen memory.” See the Editor’s Appendix, SE, vol. 3, p. 66 ff., for a discussion of Freud’s use of the expression “psychical intensity,” and Freud’s essay “Screen Memories” (1899), SE, vol. 3, pp. 311-12.

13. Bernard Stiegler, *Philosopher par accident* (Paris: Galilée, 2004), pp. 59-60.
14. Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer: du 11 septembre au 21 avril* (Paris: Galilée, 2003), p. 53.
15. "... ces 'consciences' finissent par devenir celle de la même personne – c'est-à-dire personne." Bernard Stiegler, *De la misère symbolique: 1. L'époque hyperindustrielle* (Paris: Galilée, 2004), p. 51.
16. *Ibid.*, p. 41.
17. Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*, p. 85.
18. Catherine Wimphen, "Entretien avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri," <http://perso.wanadoo.fr/camera-one/chanson/html/int1.htm>. (Jaoui's examples are: "Après la pluie, le beau temps," "Dans la vie faut pas s'en faire.")
19. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique: 1*, pp. 52-3.
20. *Ibid.*, p. 69.
21. Félix Guattari, "The Three Ecologies," *New Formations* 8 (Summer 1989), p. 138; originally published as *Les trois écologies* (Paris: Galilée, 1989).
22. Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*, p. 74: "qui repose sur l'exploitation industrielle des temps de consciences... comme masses d'ego dotés de corps de consommateurs... [qui] sont dégradées par cette exploitation comme peuvent l'être certains territoires ou certaines espèces animales."
23. Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990).
24. Laura Mulvey, "Aberrant movement: between film frame and film fiction," unpublished conference paper, 2004.
25. Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (London: Reaktion, 2006, p. 171).
26. Laura Mulvey, "The 'Pensive Spectator' Revisited: Time and Its Passing in the Still and Moving Image," in *Where is the Photograph?*, ed. David Green (Brighton and Kent: Photoforum/Photoworks, 2003).
27. Raymond Bellour, "The Pensive Spectator," *Wide Angle* 9, 1 (1987), p. 10. (We may here recall Roland Barthes' remark that the film is illusion, whereas the photograph is hallucination.)
28. Colin MacCabe, *Godard: A Portrait of the Artist at 70* (London: Bloomsbury, 2003), p. 301.
29. *Ibid.*, p. 302.
30. Jacques Rancière, *Chroniques des Temps Consensuels* (Paris: Seuil, 2005), p. 198: "Le problème est que cet effort indiscutable de beaucoup d'artistes pour briser le consensus dominant et remettre en cause l'ordre existant tend à s'inscrire lui-même dans le cadre des descriptions et des catégories consensuelles."[∞]

LE TEMPS DES RUINES : HISTOIRE ET MÉMOIRE DE L'ANNÉE ZÉRO, DE ROSSELLINI À GODARD

André Habib

Les expressions formées avec le mot ruine se prêtent volontiers aux chiasmes: «ruines du récit, récit en ruines»; «ruine de la peinture, peinture de ruines». Aussi, plutôt que «Le temps des ruines», cet article aurait pu s'intituler «Les ruines du temps». Et c'est en fait entre ces deux expressions qu'il faudrait entendre le mouvement que j'aimerais lui imposer, dans la mesure où je tenterai de réfléchir à la relation entre cinéma, histoire et mémoire, en oscillant entre «le temps des ruines» – qui est une façon comme une autre de parler de l'*histoire* du XX^e siècle –, et «les ruines du temps» – au sens de ce qui reste et revient, en mémoire, du temps.

Je voudrais me pencher ici sur la question de l'anachronisme – figure du retour du temps par excellence –, et en particulier sur l'anachronisme comme figure du temps de l'année zéro, que j'aborderai en partant d'une très brève lecture des films *Germania anno zero* (1948) de Roberto Rossellini et *Allemagne neuf zéro* (1990) de Jean-Luc Godard. Pourquoi parler d'«anachronisme» pour aborder ces deux films, qui proposent, et chacun à sa manière, une chronique de leur propre présent? Dans les faits, et c'est ce qu'il s'agira de démontrer: le présent de l'année zéro, celui de 1945 ou celui de 1989, représente une coupe dans le temps qui en déroule tout un écheveau de mémoire et fait revenir différentes couches de temps anachroniques qui débordent du présent.

Ces deux œuvres ne sont pas isolées et il est nécessaire de rappeler l'abondante production intellectuelle à laquelle ces deux dates marquantes de l'histoire allemande ont donné lieu. Un grand nombre de chroniques du

présent ont suivi la fin de la guerre en Allemagne, souvent écrite par des étrangers. Je pense ici notamment à *L'automne allemand*, la lucide et crépusculaire chronique du journaliste et romancier norvégien Stig Dagerman, à *European Witness* de Stephen Spender, ainsi qu'à *L'an zéro de l'Allemagne*¹ d'Edgar Morin (qui aurait donné son titre au film de Rossellini), qui s'était donné pour mission de se pencher «non pas sur l'âme allemande», mais sur la mentalité allemande au sortir du nazisme et de la guerre; non pas sur le «germanisme éternel», mais sur les conditions historiques concrètes qui, dans cet «an zéro de l'Allemagne, ébauchent son avenir²», projet qui, ainsi formulé, s'apparente de près à celui de Rossellini.

De la même manière, depuis la chute du Mur, une pléthore d'ouvrages sont parus qui ont voulu rendre compte du présent de l'Allemagne réunifiée, dans des formes souvent essayistiques, volontiers flâneuse, mêlant observation historique et rêverie personnelle: je pense ici au très beau livre de Régine Robin, *Berlin Chantiers*, à celui de Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, et à celui de Christian Prigent, *Berlin deux temps trois mouvements*³.

Le parcours que Godard emprunte dans *Allemagne neuf zéro* partage à bien des égards les démarches de ces derniers: regard lucide sur l'Allemagne post-90, du neuf zéro, nouveau point de rupture dans un continuum historique sans cesse brisé; la nouvelle année zéro, c'est celle de l'Allemagne, et de Berlin en particulier, qui tente de se refaire à neuf mais que guettent les dangers de la table rase de la réunification et que hantent les spectres du passé. Ce vaste programme contenu dans le seul titre de Godard nous aura mis déjà sur une piste (que tous les observateurs, historiens et essayistes, dont tous ceux que j'ai mentionnés, traiteront à leur manière). Une bonne part de la force et de la lucidité de ces œuvres repose non seulement sur leur capacité à témoigner du présent, mais aussi sur celle de montrer ce présent tel qu'il se trouve traversé par le retour, parfois terrifiant, du passé, fulgurant dans le temps présent et inquiétant l'avenir. En fait, l'année zéro, pour chacun de ces cinéastes ou de ces écrivains, n'apparaît comme le lieu d'une fracture ou d'une remise à zéro des cadrans de l'histoire que parce qu'elle permet, en même temps, d'entra-percevoir les traces et fragments survivants du passé, des images et des voix, suspendues au-dessus des choses, qui hantent toujours les esprits et les lieux⁴. Le futur ne s'envisage

qu'à travers cette antériorité du temps : l'avenir est toujours déjà un futur antérieur.

Les ruines ont toujours été des lieux de mémoire hantés. Il suffit de penser au fameux récit de Simonide, fondateur des arts de la mémoire, aux spectacles fantasmagoriques de Robertson au XIX^e siècle, de la littérature gothique aux films d'anticipation. Or, si les ruines sont des lieux hantés, on peut également dire que les ruines hantent notre mémoire et notre imaginaire contemporains, et ce, malgré l'idée séduisante qu'avancent certains «présentistes» comme François Hartog ou encore Marc Augé dans son essai récent *Le temps en ruines*. Ce dernier y fait le constat que, dans notre sur-modernité, «les ruines sont en train de disparaître en tant que réalité et comme concept.» «L'histoire à venir, écrit-il, ne produira plus de ruines. Elle n'en a plus le temps⁵.»

Le retour de la question des ruines dans certaines publications et colloques savants ou dans des pratiques artistiques variées, me semble cependant parfaitement symptomatique de cette disparition. Le processus de «démémoire» –, pour emprunter une expression de Régine Robin, qu'ont subi plusieurs villes comme Beyrouth ou Berlin-Est et qui consiste à renommer certaines rues, à revamper et défigurer certains quartiers historiques – et dont a su témoigner un cinéaste comme Godard – n'empêche pas les images de ces villes jadis en ruines de persister dans les mémoires, de circuler sur divers supports médiatiques, de faire retour de diverses manières.

Devant les images de Sarajevo aujourd'hui – que Godard filmera dans *Notre musique* (2004) – ou de Beyrouth (avant l'intervention militaire de l'été 2006), on se surprend parfois à retrouver celles d'hier, celles d'une ville en ruine⁶, qui jadis, par un même effet de transparence, nous avaient peut-être rappelé ces images de Dresde, Londres ou Berlin, suivant une trame souterraine d'images reliant entre elles les tragédies du XX^e siècle⁷. Aux efforts louables de reconstruction de ces villes qui coïncident parfois, dans les pires des cas, avec une politique d'amnésie collective, s'oppose l'urgence d'un travail de la mémoire.

Selon Régine Robin, il revient aux artistes, aux photographes, aux cinéastes de «procéder au repérage des traces avant qu'elles ne dispa-

raissent, avant que ne s'établisse un grand "on efface tout et on recommence" ou, pire, avant que ne s'installe un réordonnement de la ruine ou de la trace⁸». C'est à eux que revient la tâche de renverser la logique contemporaine de l'effacement du passé et de ré-exposer la trame hantée du temps, strates superposées d'une mémoire des lieux; mais une mémoire des lieux qui ne seraient pas les «lieux officiels», «commémoratifs» de la mémoire, dont Pierre Nora a bien souligné à quel point ils s'imposaient pour pallier un défaut de mémoire active⁹. Remplacer le devoir de mémoire par le droit de mémoire, c'est un peu la tâche de certains artistes comme Godard.

Ma question pourrait être: est-ce que les fantômes d'aujourd'hui nous permettent de voir ou de revoir ce qui hantait déjà le passé? Ces fantômes qui hantent l'Allemagne de l'année «neuf zéro» de Godard nous permettent-ils de remettre en lumière ceux de l'«année zéro» de Rossellini? La réflexion que mène Godard dans son film, à propos de la solitude de l'Allemagne – «un état et des variations» –, ne fait-elle pas réapparaître dans ses mailles celle du petit Edmund du film de Rossellini, traversant les rues de Berlin en ruine?

Je suis d'avis que la relation entre ces deux œuvres ne se limite pas au clin d'œil d'un cinéaste-cinéphile, en hommage à l'œuvre d'un artiste qui a, plus que quiconque, exercé une influence capitale sur la sienne. Plus fondamentalement, je crois que le film de Godard, avec ces temps emboîtés de mémoire et d'histoire, d'images, de textes et de sons, réactive la temporalité hybride du film de Rossellini, ses décrochages, ses dislocations temporelles. Il nous permet peut-être de nous re-projeter *Allemagne année zéro*, et de voir ce qui en fait pour nous, aujourd'hui, déjà un film-palimpseste d'une grande modernité, et dont le cinéma moderne se trouve tout entier traversé.

La relation entre Godard et Rossellini est fort longue et complexe, et il serait impossible de détailler ici les ponts qui lient ces deux œuvres. Pont critique, d'une part, à l'époque où Godard encensait Rossellini, avec d'autres, aux *Cahiers du cinéma*; pont entre les œuvres, d'autre part, des *Carabinieri* (1962) (dont Rossellini a écrit le sujet) et qui évoque irrésistiblement *Paisà* (1946), au *Mépris* (1963), lourdement inspiré par *Viaggio in Italia* (1954), aux différentes allusions qui parsèment ses films¹⁰, etc. C'est sans compter le rôle central que vient jouer, dans les *Histoire(s) du cinéma* (1997) ou encore dans

son très récent *Vrai faux passeport* (2006), un film comme *Roma, città aperta* (1945). Ce film est, pour Godard, le seul vrai film de résistance qui, durant la guerre, a su résister à une certaine «façon uniforme de faire du cinéma, parce qu'il a été fait par des gens sans uniforme»... Encore plus près de nous, l'exposition de Godard *Voyage(s) en Utopie*, 1946-2006, présenté à l'été 2006 au Centre Pompidou, est très certainement, et ce, dès son titre, un hommage à *Voyage en Italie*, un autre voyage fameux à travers temps et lieux.

Mais afin de réfléchir dans le détail aux relations que les films de Godard et de Rossellini nous permettent de tisser entre cinéma, histoire et mémoire, je voudrais proposer une citation de Godard qui donnera plus de chair à l'idée de ruine et d'anachronisme que j'annonçais au début. Dans un entretien de 1988 avec le critique Serge Daney, à l'époque où il venait d'entamer sa monumentale série vidéo *Histoire(s) du cinéma*, on peut lire :

La grande histoire, c'est l'histoire du cinéma. Elle est plus grande que les autres, parce qu'elle se projette, alors que les autres se réduisent. Foucault, quand il écrit *l'Histoire de la folie*, réduit la folie à ça (*il montre un livre*). Quand Langlois projette *Nosferatu* et que dans la petite ville où vit Nosferatu, tu vois déjà les ruines de Berlin en 1944, il y a une projection. Donc, bêtement, je dis c'est la grande histoire parce qu'elle peut se projeter¹¹.

L'exercice de projection historique de Godard est ce qu'on appelle communément un «anachronisme» – qui pourrait rappeler l'exemple classique de Lucien Febvre parlant de «Jules César tué par un Browning» : on projette une connaissance que l'on a du présent sur le passé (au lieu de travailler «euchroniquement», à partir des catégories et des connaissances du passé). Malgré que l'anachronisme puisse être encore considéré par les historiens comme le péché méthodologique suprême, cette notion a acquis depuis une dizaine d'années suffisamment d'importance¹² pour que je ne craigne point de passer pour un hérétique en décidant d'interroger – à titre heuristique – l'exercice de projection de Godard.

Les calembours sont bien entendu fréquents chez ce cinéaste, mais on aurait tort de les réduire à de simples traits d'esprit : ils sont, chez lui, comme la formule aphoristique chez les romantiques allemands, des petits outils pour penser et poser les choses. Ici, en jouant sur la polysémie du terme

projection, il rabat le principe technique de la projection cinématographique sur l'idée d'une projection dans le temps: le cinéma reçoit du réel et projette une image et, par le fait même, se projette dans le temps. Les gloses autour de cette propriété projective du cinéma – par rapport à la télévision qui, à l'inverse, ne peut que «diffuser» – apparaissent sous plusieurs variations dans son œuvre¹³. Dans l'exemple qui nous intéresse, Godard nous dit essentiellement qu'une image cinématographique projette toujours plus qu'une image de son propre présent: elle se projette toujours dans l'avenir à partir du passé. Cette projection et le montage de temps qu'elle permet de construire sont ce par quoi le cinéma nous permet de voir l'histoire, en redéployant le «souvenir d'un avenir» – pour parler comme Chris Marker, qui en sait deux ou trois choses...

Dans le cas présent, on pourrait dire que ce n'est pas tant le passé qui projette une image de l'avenir, mais le spectateur qui, de son futur, projette une image qu'il se fait de l'histoire sur le passé (d'où l'impair méthodologique): il serait de fait impossible de «déjà» voir dans le *Nosferatu* de Murnau de 1921 (montré pour la première fois à Berlin, mais tourné dans les montagnes des Carpathes et à Lübeck, dans le Nord de l'Allemagne), les ruines de Berlin de 1944, ces mêmes ruines où l'on ira tourner *Germania anno zero*, *A Foreign Affair* (1949) de Billy Wilder, *Die Mörder sind unter uns* (*Les meurtriers sont parmi nous*) (1946), de Wolfgang Staudte, pour ne citer que trois des *Trümmerfilme* les plus connus. Toutefois, en mettant côte à côte une image du film de Murnau et, par exemple, une image du film de Rossellini, la phrase de Godard prend tout son sens.

Quand Godard dit: «[Henri] Langlois projetait *Nosferatu* et tu vois déjà les ruines de Berlin», il parle aussi, fondamentalement, de sa mémoire de cinéphile-cinéaste, qui a souvent associé, comme d'autres avant lui (notamment Kracauer), *Nosferatu* et la montée du fascisme et les désastres de la guerre, par une opération de montage ou de surimpression associative. Rappelons qu'*Alphaville*, le film que Godard a réalisé en 1965, à la fois un film d'anticipation sur un état techno-fasciste et une méditation rétrospective sur le totalitarisme, était truffé d'allusions à *Nosferatu*¹⁴. *Allemagne neuf zéro* allait d'ailleurs ramener, vingt-cinq ans plus tard, le personnage d'Alphaville, Lemmy Caution, joué par Eddie Constantine, véritable «revenant» qui

rencontrera sur son chemin les « fantômes » de l'Allemagne – qui, tout comme dans le film de Murnau, « viennent à sa rencontre ». Dans ses conférences sur l'histoire du cinéma données à Montréal en 1979, prélude à ses *Histoire(s) du cinéma*, Godard avait projeté *Alphaville* dans un programme avec le *Faust* de Murnau (qui apparaît également, via Goethe, dans *Allemagne neuf zéro*) ; et il avait également proposé un couplage fascinant entre Allemagne année zéro et le *Dracula* de Browning. Vampirisme et volonté de puissance, expressionnisme et catastrophe de l'histoire, sont parmi ces couples de termes qui trament l'histoire du cinéma de Godard.

Ces montages nous permettent de mieux apprécier les hétérochronies, les topoi temporels emboîtés, les latences qui se nichent dans les images du passé : toute image est un objet temporellement surdéterminé, chargé non seulement par le passé, mais aussi par le passage du temps qui le transforme, générant de nouvelles significations, appelant de nouveaux montages. Le passé ne cesserait ainsi de devenir, travaillé dialectiquement par la mémoire du présent. De ce télescopage des temps peut surgir une image de l'histoire, fondée non sur la causalité et l'ordonnancement placide des faits et des événements, mais sur ce qui, dans l'histoire comme dans notre mémoire, survit et survient.

La ruine offre, de ce point de vue, un bon modèle pour appréhender la structure temporelle de l'image (de l'image cinématographique en particulier) ; les « films de ruines » apparaissent comme des objets à travers lesquels l'histoire se projette, en permettant de mobiliser, comme sur un palimpseste, différents temps de l'histoire. Ce n'est pas un hasard que Godard, un cinéaste dont l'œuvre a été, depuis la fin des années 1980, hantée par la question de l'histoire et de la mémoire, ait choisi l'exemple des ruines de Berlin pour appuyer son idée d'une puissance de projection du cinéma. Les ruines sont, au sens le plus strict, un montage de blocs de temps hétérogènes. Elles sont un présent passé, un passé présent, et recèlent aussi un futur antérieur. Les ruines, en d'autres mots, mobilisent et conjuguent les temps, et elles nous permettent d'entraîner certains battements de l'histoire.

Les « films de ruines » que sont *Germania anno zero* et *Allemagne neuf zéro*, sont des objets temporellement complexes. Ils viennent après la catastrophe, après l'orage de l'histoire ; ils s'interrogent sur ce qui viendra tout

en faisant remonter les traces du passé d'entre les débris – physiques et métaphoriques – du présent. Films chroniques, films diagnostics, ils débussent les symptômes de leur temps. Si nous suivons l'idée de Godard selon laquelle *Nosferatu* projette une image des ruines de Berlin de 1944, n'est-il pas possible de dire qu'*Allemagne année zéro* projette à son tour une image d'*Allemagne neuf zéro* de Godard? Cette lecture anachronique du film de Rossellini nous conduirait peut-être, à notre tour, à recomposer les strates d'images et de temps qui, pour un spectateur contemporain, tapissent et travaillent ce film, et l'éclairent rétroactivement d'une lumière vive.

En effet, au paysage en ruines, trempé de grisaille, du Berlin filmé par Rossellini s'interpose, pour nous, une série d'autres images (filmiques, photographiques, télévisuelles), qui l'informent en retour. Nous pourrions ainsi dire avec Jean-Louis Schefer – et ceci est particulièrement vrai pour ceux de sa génération comme Godard – qu'*Allemagne année zéro* fait partie de ces films qui « ont regardé notre enfance¹⁵ ». Notre mémoire a recueilli des sédiments qui fatalement transforment l'image que la caméra impassible de Rossellini avait enregistrée. Négliger ces inflexions et ces métamorphoses du passé équivaldrait à refuser une part importante de notre expérience de l'histoire, c'est-à-dire les mouvements même de son historicité.

Germania anno zero est le troisième volet de la trilogie de la guerre que Rossellini avait inaugurée avec *Roma città aperta*, en 1945, suivi de *Paisà*, en 1946. À plus d'un titre, *Germania* annonce la structure dramatique de plusieurs autres chefs d'œuvres de Rossellini, tels *Stromboli*, *Europa 51*, *Viaggio in Italia*. Renonçant graduellement à la choralité qui avait caractérisé les deux premiers volets de la trilogie, Rossellini suit, dans ce film, un garçon de 13 ans, Edmund, tournant en rond dans un Berlin qui a perdu tous ses repères. Forcé de soutenir sa famille (son frère, ex-soldat de la Wehrmacht, vit terré; son père est malade; sa sœur obtient de peine et de misère quelques cigarettes qu'elle échange contre de la nourriture), il est jeté, impavide, dans une ville avec laquelle il ne parvient pas à se raccorder. Il mourra, sans crier gare, devant l'intolérable, qu'il aura vu et entendu¹⁶, sans que sur son visage l'on ait pu distinguer, selon la célèbre analyse de Bazin, les signes du « jeu et de la mort¹⁷ ». Appliquant aveuglément, comme un bon élève, les idées eugénistes de son ancien maître d'école, l'inquiétant Herr



Haut: Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.

Bas: Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927.



Haut: Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.

Bas: Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927.



Haut: Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.

Bas: Walter Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927.

Enning, il empoisonne et tue son père malade, avant de fuir sa demeure. Dans le dernier segment du film, Edmund, plus que jamais isolé, traverse la ville, erre parmi les ruines, joue à la marelle avec son ombre, et, sans crier gare, sautera du haut d'un immeuble à moitié écroulé.

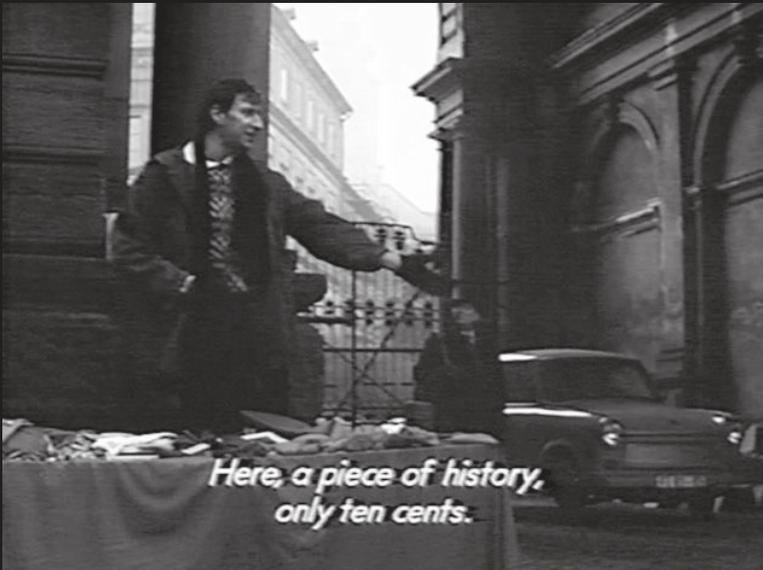
Ce qui demeure saisissant dans ces images des ruines de Berlin – et ce, plus que dans d'autres films de la même époque, comme *Berlin Express* (1949) de Jacques Tourneur, *Die Mörder sind unter uns* de Staudte, ou les films d'actualités –, c'est que les temps morts qui les ponctuent – toutes ces séquences où, dans ce paysage écroulé, le temps semble suspendu – permettent de ressentir les différentes couches d'images entrelacées qui ont peuplé cette ville depuis lors, mais aussi, rétrospectivement, anachroniquement, celles tournées avant le film de Rossellini.

Si l'on joue – godardiennement – le jeu des associations libres, on se surprendra peut-être à revoir certains plans du film de Ruttman, Berlin : *Die Sinfonie der Großstadt* (1927), qui reviennent au détour d'un plan du film de Rossellini, tel celui d'un cheval écroulé, d'une bouche de métro, d'une vue panoramique sur la ville.

N'est-ce pas alors, en suivant un même fil associatif, *Nosferatu*, dont le sous-titre est, rappelons-le, *Une symphonie de la terreur*, tourné six ans avant le film de Ruttman, que l'on retrouve également : deux symphonies, l'une de la terreur, l'autre de la grande ville moderne de Berlin, que bientôt l'histoire harrera et emportera dans son tourbillon ? Par un tel jeu de montage, de déplacement et de condensation avec le Berlin de Rossellini, ces œuvres n'apparaissent-elles pas sous un éclairage historique nouveau ? La morosité inquiète de l'après-guerre du film de Murnau, la célébration tout aussi inquiétante par endroits du Berlin de Ruttman, sont une archive de leur temps, mais en archivant le temps, ces films nous parlent à travers le temps, conservent un souvenir pour un avenir que nous connaissons aujourd'hui. De la même manière, serais-je tenté de dire, les ruines de l'*Allemagne anné zéro* de Rossellini nous parlent aujourd'hui, à travers le Berlin de Wenders, de Godard, à travers l'histoire qui a continué d'écrire et d'effacer ces lieux de notre mémoire. On peut dire que cette « mémoire » stratifiée constitue le matériau duquel Godard est parti pour construire *Allemagne neuf zéro*.



Haut: Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, 1990. © Brainstorm Pictures.
Bas: Friedrich W. Murnau, *Der letzte Mann*, 1924.



*Here, a piece of history,
only ten cents.*



IM MARSTALL BEI
1939-1945
EIN GESTAPO-GEFÄNGNIS
IN DIESER FOLTERHÖLLE
WURDEN ANTI-FASCHISTEN
UNMENSCHLICH GEQUALT
UNTER IHNEN!
THEODOR NEUBAUER
UND MAGNUS POSER
BARTHEL

*shirts, buttons.
Come on, ladies and gentlemen! Buy!*

Lemmy Caution y joue, on l'a dit, un double «revenant» : comme acteur (il avait disparu des écrans pendant une vingtaine d'années), et comme personnage, un espion de l'Ouest pris à l'Est, oublié de tous, et qui tente de retrouver l'Occident après la chute du Mur. Sa traversée l'amènera des *No Man's Land* de l'ex-Berlin-Est à Buchenwald, finissant à Berlin-Ouest, dans un grand hôtel américain, croisant au passage les fantômes multiformes de l'Allemagne, de Goethe à Karl Marx, de Beethoven à Sophie et Hans Scholl, jusqu'au *Dernier Homme* de Murnau.

Dans une des scènes du film, Lemmy Caution pénètre sur une place publique de Buchenwald. À l'avant-plan, un vendeur hèle les passants : «*Hier Stück Geschichte, nur zehn Pfennige. Mauersteine aus Berlin, Koppeln, Bücher, Fahnen, Hemden, Knöpfe* (Ici morceaux d'histoire, seulement dix sous. Fragments du mur de Berlin, ceintures, livres, drapeaux, T-shirts, macarons)¹⁸.» Un plan en contre-plongée cadre l'inscription d'un monument dressé à la mémoire de résistants au fascisme, morts dans une prison de la Gestapo : «*In dieser Folterhöhle wurden Antifaschisten unmenschlich gequält. Unter ihnen Theodor Neubauer, Magnus Poser* (Dans cet enfer de torture, des antifascistes ont été martyrisés de manière inhumaine. Parmi eux, Theodor Neubauer, Magnus Poser)...»

Suit un plan de l'éventaire, alors que le vendeur énumère et étale devant Caution une série d'objets retrouvés dans les camps de Oranienburg, Dachau, Dora (il lance un livre)... Entendant ce dernier nom, Caution s'exclame : «Dora ? C'est là qu'on fabriquait les V-1¹⁹!» Tandis qu'il feuillette le livre, une jeune femme – qui semble tout droit sortie d'un camp de concentration – propose au vendeur des uniformes de détenus. Elle aperçoit Caution et l'interpelle : «*Das Buch gehört mir* (Ce livre est à moi).», avant de s'emparer du livre et de le porter contre son sein : «*Ich heiss Dora* (Je m'appelle Dora).». Un carton donne alors à lire un vers : «Ô douleur comme mes années se sont évanouies²⁰». Suit un contre-champ : l'actrice qui jouait Dora est maintenant vêtue d'une tenue élégante du XVIII^e siècle : «*Gestern hiess ich Dora. Aber heute heisse ich Charlotte Koestner, und ich muss mit Herrn Goethe arbeiten* (Hier, je m'appelais Dora. Aujourd'hui, je m'appelle Charlotte Koestner. Et il faut que j'aille travailler avec M. Goethe).» Le livre que Dora/Charlotte arrache des mains de Caution assure le pont entre ces deux histoires ; il



s'agit du livre, mi essai, mi-biographie, de Thomas Mann, *Lotte à Weimar*, qui retrace la relation entre Goethe et Charlotte Koestner, inspiratrice des *Souffrances du Jeune Werther*, que Mann publie... en 1939²¹.

Godard nous rappelle, en quelques plans « réminiscents », qui font retour comme le refoulé freudien²², que le *Werther* de Goethe et les camps de la mort, mais aussi bien la résistance au fascisme et l'industrie de guerre nazie, l'art et le commerce, le passé et le présent, partagent un même site, que tous ces fragments d'histoire peuvent être évoqués dans un champ contre-champ, en télescopant tout simplement deux noms de jeune femme, deux noms de ville, quelques plans de cinéma.

Cet exemple – et ils sont légion dans le film – d'un montage de temps anachroniques, patiemment pliés, que Godard situe dans le contexte d'une très littérale « liquidation de l'histoire », évoque irrésistiblement une autre scène, dans *Allemagne année zéro* cette fois, qui elle aussi joue sur la présence ambiguë et complexe du passé, en 1947, dans les ruines de la Chancellerie.

La scène commence par un panoramique sur une des ailes de la Chancellerie bombardée, suivi par un autre panoramique dans la cour attenante, où un groupe de touristes anglais se fait photographier devant le Bunker où ont été brûlés les corps de Hitler et d'Eva Braun. On coupe ensuite à l'intérieur de la Chancellerie éventrée, où Edmund et Hans, son complice, tentent de vendre à deux soldats un enregistrement sur disque vinyle d'un discours de Hitler, qu'ils leur font entendre sur un tourne-disque. La voix tonitruante de Hitler retentit dans toute la chancellerie.

... Brille, lumière du soleil, il fait tempête droit devant... et lorsqu'il fait de l'orage... et je suis fier d'être le guide de cette nation, et je suis heureux, surtout dans les difficiles... et je suis heureux que dans les beaux jours d'une nation se dresse devant moi... et que je sois en confiance, et que je puisse élever le peuple allemand tout entier, que je puisse pour lui... Peuple allemand, sois tranquille... nous surmonterons tout, en une victoire déjà assurée²³.

Tandis que le discours continue de résonner, on voit un homme et son jeune fils (ou petit-fils), dans un hall vide et parsemé de débris, ouvert sur le fond et sur l'un des côtés, cherchant intrigué la provenance du son (il est



Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.



Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.

d'ailleurs impossible de déterminer la relation entre cet espace et celui dans lequel se trouvent Edmund et les soldats).

Le panoramique suivant, qui commence en plongée puis remonte en poursuivant son mouvement, nous montre une série de bâtiments en ruine, difficiles à identifier (probablement une autre aile de la Chancellerie). Au plan suivant, le père et l'enfant quittent la pièce par la gauche, alors que les applaudissements de l'enregistrement continuent de retentir.

Cette séquence, d'une époustouflante modernité, en quelques plans en apparence très simples (et avec une économie de moyens que Godard reprendra à son compte), nous parle de la réification du passé, de la transformation de l'idéologie en valeur marchande, du sensationnalisme touristique. De façon poignante, elle nous présente le gouffre qui sépare le discours et la voix tonitruante de Hitler de la Chancellerie éventrée, mais aussi le spectre de sa survivance, dont Rossellini déploiera dans ce film les différentes facettes. Cette scène ne fait-elle pas également ironiquement écho à la fameuse «théorie de la valeur des ruines» d'Albert Speer, l'architecte de Hitler, pour qui il était nécessaire de construire des édifices et des monuments en utilisant des matériaux et des techniques qui produiraient, dans trois mille ans, d'aussi belles ruines que celles léguées par les grands empires du passé? La voix de Hitler résonne, au cœur de la catastrophe, du fond d'un passé qui paraît à la fois lointain et proche, comme si les ruines jadis anticipées étaient celles-là même que la caméra de Rossellini parcourait, que les temps se trouvaient violemment confondus. Cette conflagration temporelle est relayée par l'enchaînement des plans de cette scène, que rien ne permet de connecter spatialement les uns aux autres. L'organicité spatio-temporelle est rompue, les codes du langage cinématographique – comme dans bon nombre des films de Rossellini des années 1940 et 1950 – sont ébranlés, inventant ainsi de nouvelles «situations» dont le cinéma moderne portera et prolongera la trace.

La modernité de cette scène nous frappe d'ailleurs d'autant plus, aujourd'hui, que nous la revoyons à travers la loupe de certaines œuvres-clés du cinéma moderne, qu'il s'agisse du *Hitler. Ein Film von Deutschland* de Hans-Jürgen Syberberg ou du travail de disjonction du son et de l'image, de Godard à Straub-Huillet. Ce puissant contrepoint visuel et sonore, ainsi

que la longue balade au fil du temps, du jeu et de la mort, à la fin du film de Rossellini, sont – et sans vouloir tomber dans une téléologie facile – sans conteste deux moments fondateurs du cinéma moderne, une modernité qui s’est trouvée et s’est réinventée en parcourant les ruines de l’histoire...

Si des cinéastes comme Pasolini, Resnais, Godard, Wenders, Syberberg, Angelopoulos, peuvent être considérés comme les héritiers de cette modernité, c’est que leurs œuvres, tout comme *Germania anno zero* ou *Viaggio in Italia* de Rossellini, nous rappellent les différentes couches de temps et de mémoire qui cohabitent dans chaque lieu. Ils nous éveillent à leur présence anachronique, entre les ruines du temps et le temps des ruines, et nous invitent à envisager d’autres modalités de l’écriture de l’histoire, plus volontiers attentive au travail de la mémoire qui continue, à travers ces films, à faire son œuvre.

1. Stig Dagerman, *L’automne allemand*, trad. Stéphane Bouquet, Arles, Actes Sud, 1980; Stephen Spender, *European Witness*, New York, Reynal & Hitchcock, 1946; Edgar Morin, *L’an zéro de l’Allemagne*, Paris, Éditions de la Cité Universelle, 1948.
2. Edgar Morin, *L’an zéro de l’Allemagne*, p. VII.
3. Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Éditions Stock, coll. «Un ordre d’idées», 2001; Peter Reichel, *L’Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998; Christian Prigent, *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999.
4. Le film *Die Mauer* (Jürgen Böttcher, 1991), tourné dans les jours et les mois qui ont suivi la réunification, présente un exemple frappant de ce télescopage temporel. À plusieurs moments du film, on assiste à une projection cinématographique, sur une section du Mur de Berlin en ruine, de films d’actualités qui retracent l’histoire de l’Allemagne: des parades militaires de l’armée de Bismarck jusqu’aux marches aux flambeaux nazies, des plans de Berlin en ruines jusqu’au chantier de construction du Mur, et enfin, sa démolition. Le Mur en ruine, lui-même strié de graffitis qui confèrent aux images une patine supplémentaire, devient ainsi une surface, matérielle et métaphorique à la fois, sur laquelle on projette différents moments de l’histoire allemande, qui se superposent, pour le spectateur, comme sur un palimpseste.
5. Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 84-85.
6. Voir Jalal Toufic, «Ruins», dans *We Can Make Rain But No One Came to Ask: Documents from the Atlas Group Archive*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2006, p. 7-15.
7. Sur ce point, voir le très beau texte d’Eduardo Cadava, construit autour d’une lecture de la célèbre photographie de la Holland House, bombardée par les Allemands en juillet 1940: Eduardo Cadava, «*Lapsus imaginis: The Image in Ruins*», *October*, n° 96, printemps 2001, p. 35-60.

8. Régine Robin, *Berlin chantiers*, op. cit. à la note 3, p. 135.
9. Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire», dans *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. xvii-xlii.
10. On pense entre autres à la fin de *Pierrot le fou* (1965), qui reprend textuellement la fin de *La Paura* (1954) de Rossellini. Les deux cinéastes ont également élaboré des projets ambitieux pour la télévision, comme outil d'une nouvelle pédagogie de et par l'image.
11. Jean-Luc Godard et Serge Daney, «Godard fait des histoires», dans *Godard Par Godard*, textes réunis par Alain Bergala, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1998, tome 2, p. 161.
12. Sur ce sujet, on lira, entre autres : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 2000; Nicole Loraux, «Éloge de l'anachronisme en histoire», dans *Le Genre humain*, n° 27, Paris, Éditions du Seuil, 1993; Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», dans *L'inactuel*, n° 6, 1996.
13. On se souviendra notamment de l'analyse qu'il propose, dans *Histoire(s) du cinéma* (épisode 2a), du *Traité des propriétés projectives des figures*, rédigé dans une prison de Moscou par l'ingénieur français Poncelet, officier de marine sous Napoléon, qui donne forme à son désir d'évasion en projetant des figures sur un écran (préfigurant ainsi l'invention du cinématographe, selon Godard), ainsi que de la «Légende de la stéréo» dans *JLG/JLG; autoportrait en décembre* (1994).
14. À commencer par le nom du personnage que Lemmy Caution doit retrouver dans *Alphaville*, le Professeur Nosferatu. Godard a également repris le principe que l'on retrouve chez Murnau des images inversées ou en négatif.
15. Jean-Louis Scheffer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, coll. «Petite bibliothèque du cinéma», 1997 [1980], 4^e de couverture. On lira également : Jean-Louis Scheffer, «Allemagne année zéro», dans Roberto Rossellini, sous la direction d'Alain Bergala et de Jean Narboni, Paris, Éditions de L'Étoile, *Cahiers du cinéma*, 1990, p. 94-98, où il écrit : «Cet enfant [Edmund] est aussi quelque chose d'un futur suspendu de ma vie.» (p. 98).
16. «*Allemagne année 0* présente un enfant qui visite un pays étranger [...] et qui meurt de ce qu'il voit.» Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 8.
17. «C'est que tout simplement les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes sur un visage d'enfant, les mêmes du moins pour nous qui ne pouvons percer son mystère.», André Bazin, «Allemagne année zéro», *Esprit*, 1949, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1961, vol. 3, «Cinéma et sociologie», p. 31-32.
18. Toutes les citations du film sont reprises de Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro. Phrases (sorties d'un film)*, Paris, P.O.L., 1998, p. 25-28.
19. Le camp de DORA-Mittelbau, sigle de «Deutsche Organisation Reichs Arbeit», qui dépendait du camp de Buchenwald, fut effectivement le lieu où fut déplacée, en août 1943, la production des fusées V-1 et V-2, après le bombardement par les alliés de l'usine de Peenemünde, sur la Baltique. Ces usines souterraines employaient des déportés. Au sujet de ce camp Dora, on consultera le site très complet réalisé par un professeur de lycée, Cyril Brossard, <http://perso.orange.fr/c.brossard/dora/>, ainsi que l'ouvrage de Jean Michel, *Dora*, Paris, J.-C. Lattès, Livre de poche, 1975.
20. Ce vers difficile à identifier – qui pourrait être de Rilke ou de Goethe – fait penser à celui de *L'Ennemi* de Baudelaire : «Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie»
21. Cette scène du film de Godard apparaît dans un chapitre introduit par un carton : «Charlotte à Weimar».

22. Il est sans doute inutile de rappeler que Dora est également le nom d'une patiente de Freud, dont l'analyse sera cruciale pour l'histoire de la psychanalyse. Voir Sigmund Freud, «Fragment d'une analyse d'hystérique» (1905), Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige», 2006.
23. Roberto Rossellini, *The War Trilogy*, édité et traduit de l'italien par Stefano Roncorni, New York, Grossman Publishers, p. 396. «*Bade, Sonnenschein, gerade dadurch stürmt... und wenn es wettet... und ich bin stolz darauf, der Führer dieser Nation zu sein und ich bin glücklich, dass besonders in schweren... und ich bin glücklich, dass in Sonnentagen einer Nation vor mir aus wieder graut... und Vertrauen geneb kann, dass ich das ganz Deutsche Volk wieder aufrichten darf und aufrichten kann, dass ich ihm kann, Deutsche Volk, sei voll beruhigt... das werden wir alles meistern, auf, eingestellter Sieg.*» [Notre traduction.]

SOUVENIRS, MÉMOIRE ET DEUIL. LE CYCLE DE WITTSTOCK DU DOCUMENTARISTE EST-ALLEMAND VOLKER KOEPP

Caroline Moine

Dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre se posa de manière aiguë, dans le domaine de l'art, la question du travail de mémoire de la période nazie et des années de guerre. Comment l'art pouvait-il contribuer au travail de réflexion sur ce qui venait de se produire et sur sa place dans l'histoire allemande? La question des liens entre art et mémoire se poursuit bien au-delà de la seule «année zéro» et du tournant des années 1950. En témoigne l'œuvre d'artistes allemands de la génération née à la fin de la guerre, porteuse, passivement, des souvenirs du conflit des générations précédentes sans y avoir elle-même activement participé.

L'œuvre d'Anselm Kiefer, né en 1945, dont Daniel Arasse a proposé une lecture si limpide et passionnante¹, offre une réponse monumentale à cette problématique, travaillant sur la matière même de la mémoire – photographies, symboles, matériaux tels que le sable, la terre –, mêlant histoire et mythologie pour tenter notamment de mieux comprendre la place du nazisme et de la guerre dans l'histoire allemande. Son succès international a donné un large écho à ce travail et à cette lecture de l'histoire allemande. Anselm Kiefer, toutefois, s'inscrit clairement dans le contexte artistique et politique de la République fédérale allemande de Bonn. Il commença en effet son œuvre en écho aux tendances de la culture ouest-allemande qui, depuis la fin des années 1950, cherchaient à rompre le silence collectif sur la guerre et le nazisme qui dominait en RFA, à lutter contre l'oubli². Qu'en fut-il cependant de ces liens complexes entre art et mémoire dans la partie orientale de l'Allemagne divisée, en RDA ?

Il paraît intéressant de confronter le travail d'Anselm Kiefer, né à Donaueschingen, à l'Ouest, dans la Forêt-Noire, et l'œuvre de Volker Koepp, réalisateur est-allemand de sa génération, né en 1944 à Stettin, l'actuelle ville polonaise de Szczecin, qui était alors encore allemande: d'un côté les images fixes spectaculaires – tableaux, sculptures, livres, installations – d'Anselm Kiefer; et de l'autre, les films documentaires de Volker Koepp, observation sur la longue durée, dénuée de toute monumentalité, de la lente accumulation de souvenirs, au rythme de la vie quotidienne. Ces travaux proposent ainsi deux mises en perspective distinctes du jeu de la mémoire, où les thèmes du nazisme s'inscrivent en réalité dans un dispositif mémoriel plus large. Cette différence est notamment le reflet de celle des contextes culturels et idéologiques de création. Volker Koepp, comme Anselm Kiefer, n'a pas de souvenir personnel de la guerre, mais il a grandi au sein d'une société dont l'un des fondements officiels était une interprétation de l'histoire qui faisait de la RDA la seule héritière de l'antifascisme allemand, niant toute responsabilité vis-à-vis du nazisme³. Il est important de souligner également la différence de contexte social et professionnel. Volker Koepp était en effet salarié de la DEFA, acronyme désignant les studios étatiques créés en 1946 dans la zone d'occupation soviétique et qui exercèrent leur monopole dans la production cinématographique est-allemande jusqu'à leur privatisation et leur disparition après la chute du Mur de Berlin⁴. Il était ainsi censé suivre les lignes directrices de la politique culturelle du Parti, y compris celle imposant la transmission de la mémoire officielle de l'histoire allemande⁵.

Or, l'un des principaux intérêts de l'œuvre du cinéaste est précisément d'avoir contribué à mener dans un tel contexte, si contraignant, un travail de mémoire original sur l'histoire allemande. En témoigne son œuvre qui, d'un film à l'autre, dresse un tableau des souvenirs et traces du passé allemand en RDA, revenant ainsi sur les limites géographiques et idéologiques imposées par le régime. Le cycle dit de Wittstock, une série de documentaires tournés de 1974 à 1996, va encore au-delà en reflétant le lent processus du travail de mémoire de trois jeunes femmes d'Allemagne de l'Est et contribue au final à un travail de deuil sur la RDA.

SAISIR LES SOUVENIRS ET LES TRACES DU PASSÉ EN RDA

Volker Koepp se distingue des autres réalisateurs de la DEFA et ne saurait représenter l'ensemble de la production documentaire est-allemande⁶. Alternant œuvres de commande des studios⁷ et projets plus personnels, Koepp parvint ainsi à trouver son style et à le conserver au sein de la DEFA. L'une de ses spécificités est le travail de mémoire qu'il a mené, comme un fil rouge, tout au long de ces années, d'un documentaire à l'autre. En effet, au gré des rencontres lors de ses voyages à travers la RDA, le réalisateur a enregistré des souvenirs, les a organisés en mémoire pour en empêcher l'oubli⁸.

Volker Koepp a travaillé du temps de la RDA dans un espace clos. Les frontières géographiques, entre l'Elbe à l'Ouest et l'Oder à l'Est, et les limites politiques imposées par le système en RDA, même si elles furent mouvantes, sont bien connues. Le réalisateur a tenté précisément de repousser ces limites, sans violence, sans confrontation directe avec les autorités. Ne se cantonnant pas dans la définition du territoire et de l'héritage de l'histoire allemande proposée par le discours officiel, Volker Koepp est parti interroger le passé de ce territoire, notamment sur ses marges, à la frontière avec la Bavière ou bien sur l'Oder, lieu de violents affrontements pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a ainsi souligné, imperceptiblement, que l'histoire de la RDA tirait ses racines du passé prussien, allemand mais aussi nazi, et ce, sans recourir au discours d'héroïsation antifasciste. La réalité du conflit passé était au contraire perçue dans ces images de nature où avaient eu lieu les combats, dans les récits des témoins de l'époque, dénués de toute action spectaculaire ou exemplaire.

Dans les films de Volker Koepp, deux thèmes reviennent constamment, prenant des formes diverses et évoluant au cours de sa carrière ; le paysage, qui tient une place essentielle – esthétique et dramatique – et les parcours biographiques. Ses documentaires s'attachent en effet à observer les traces du passé, des continuités historiques, à travers les récits et souvenirs de personnes filmées dans leur quotidien. Par les sujets et les lieux choisis, l'œuvre du documentariste s'inscrit dans le local et contribue à la formation d'une mémoire est-allemande mais aussi plus largement allemande.

Né en 1944 à Stettin, ville , qui allait revenir à la Pologne, Volker Koepp fit partie des Allemands déplacés à la fin de la guerre et cette question des frontières et des marges aux limites mal définies, mouvantes, revient comme un leitmotiv à travers son œuvre, y compris après 1990⁹.

Où commence l'Allemagne, où commence la RDA ? Question historique et géographique constamment sous-jacente dans presque tous ses films. En 1973, Volker Koepp tourna *Gustav J.*, le portrait d'un vieil homme de 70 ans, père d'un ami, qui racontait devant la caméra, en allemand, en russe, sa vie passée entre la Prusse orientale, les steppes russes, sur la Volga, puis en RDA. Y étaient évoquées les deux guerres mondiales, représentées comme des cataclysmes emportant tout sur leur passage, y compris le destin d'un jeune homme. Le documentariste ne s'interrogeait cependant pas davantage sur le rôle joué par le vieil homme dans cette grande histoire, ne posait pas la question de la responsabilité individuelle ou collective. Trois ans plus tard, le jeune réalisateur tourna, de 1976 à 1978, une trilogie intitulée explicitement « Paysages » (*Landschaften*). Le premier film – d'une durée d'une demi-heure comme les suivants –, *Das Weite Feld* (1976), était consacré à l'histoire d'une petite ville de la province est-allemande où vivaient notamment un historien amateur et un ancien travailleur forcé français resté là après 1945; *Hütes-Film* (1977) suivait deux sœurs, laitières dans la coopérative d'un village en Thuringe, qui exprimaient tout leur amour pour leurs montagnes et pour les vieilles recettes traditionnelles; *Am Fluss* (1978) fut tourné à Kienitz, au bord de l'Oder, où les habitants racontaient leur histoire, leurs souvenirs et expliquaient la faune et la flore de leur village de l'Oderbruch. Il faut ajouter à cette série un documentaire de 1982 sur le château de Rheinsberg, dans l'arrondissement de Prignitz-Est (Landkreis Ost-Prignitz), au nord de Berlin, où le réalisateur partit en quête des traces de l'histoire et du patrimoine prussiens et de leur remémoration dans la RDA du début des années 1980¹⁰. Ces différents films formaient ainsi un ensemble par leur souci de collecter des souvenirs et de les préserver; « *Hütes* », « Protège-la », est le nom d'une des recettes des deux sœurs de Thuringe.

Pour les autorités, de tels documentaires offraient a priori l'image d'une RDA sensible à son patrimoine, historique et naturel¹¹. Pour les réalisateurs, c'était là l'occasion de sortir de la problématique Est-Ouest et du discours

agressif contre l'Autre, contre le camp adverse. De plus, l'ancrage local dans la province de la RDA éloignait durant le tournage la pression de Berlin-Est. Pour Volker Koepp, de tels sujets permettaient ainsi d'atteindre un compromis entre les exigences politiques du moment et ses propres aspirations comme cinéaste. Et ce d'autant plus qu'il n'y avait point de caractère provocateur dans son œuvre. Les quelques failles dans une vision trop monolithique de la RDA et de son histoire apparaissaient à qui voulait bien les percevoir et les comprendre.

Il ne s'agit en effet nullement de portraits idylliques et sereins, au service uniquement du discours officiel. Les structures socialistes de production et d'administration de ces régions ancrent certes ces films dans leur contexte est-allemand, mais cela apparaît souvent comme un cadre subalterne, qui vient s'ajouter à des références plus anciennes, vécues comme plus importantes pour l'identité des habitants. La description du patrimoine de l'époque prussienne, les souvenirs et séquelles de la guerre, sur l'Oder ou dans *Hütes*, ouvrent ainsi à une mémoire plus profonde, et à une histoire allemande plus large, ce qui entraîne parfois une lecture ambiguë, pour le moins ouverte, de certaines séquences.

Les longs plans de paysages remplissent ainsi une fonction précise. Si les films de Volker Koepp s'attardent sur les milieux naturels d'un territoire, ce ne sont jamais pour autant des paysages vides de leurs habitants. Ils soulignent au contraire le lien étroit unissant ces derniers à leur milieu. Lorsque les montagnes de Thuringe dans *Hütes* se déroulent ainsi sous nos yeux, la ligne d'horizon dépasse la frontière entre les deux Allemagnes et forme dès lors une continuité géographique qui invite le spectateur, subrepticement, à deviner une autre continuité, historique et humaine, avec la Bavière ouest-allemande. La RDA n'est dès lors plus un espace clos.

Dans sa quête de souvenirs individuels, Volker Koepp accumule les récits, les images et échafaude ainsi, par une mosaïque de paysages et de paroles, un travail de mémoire sonore et visuelle. Le travail et l'œuvre d'Anselm Kiefer, selon Daniel Arasse, constituent un processus de sédimentation, d'entrecroisements et de réélaborations de thèmes, de motifs, de configurations qui circulent et se superposent au travers de supports très divers¹². Le travail de Volker Koepp présente des concordances avec une telle

approche de l'œuvre. En effet, à travers ses différents films se retrouvent des thèmes qui reviennent inlassablement interroger la présence sur le territoire de la RDA – et dans les esprits – du passé allemand et de l'histoire allemande, y compris dans ses moments les plus sombres.

Toutefois, une série de documentaires réalisés à partir de 1974 conduisit Volker Koepp à suivre une démarche complémentaire à ce travail de compilation mené en sillonnant le petit territoire de la RDA. Ce qui allait devenir le cycle de Wittstock témoigne de l'originalité du travail de Volker Koepp qui, cette fois, choisit une unité de lieu pour réaliser un travail de mémoire dépassant les seuls enjeux du passé allemand.

TRAVAIL DE MÉMOIRE, TRAVAIL DE DEUIL; LES OUVRIÈRES DE WITTSTOCK

Volker Koepp aime à raconter comment, sillonnant la province est-allemande en quête d'un sujet de documentaire, il découvrit, au hasard d'une sortie d'autoroute, l'usine OTB de textile de Wittstock: « Mon occupation préférée. À nouveau en vadrouille avec ma voiture. Comme une balle de ping-pong, entre l'Oder et l'Elbe. De préférence au nord de Berlin, à travers les avenues du Brandebourg et du Mecklembourg. [...] Entre les casernes [de l'armée soviétique] le panneau indicateur: Wittstock 44 km. Pourquoi pas vers Woodstock¹³. » Fruit du hasard des pérégrinations du réalisateur, le choix de Wittstock ne s'en trouva pas moins s'inscrire parfaitement dans les objectifs politiques et économiques des autorités de Berlin-Est. Wittstock, située dans une région profondément rurale de la province est-allemande, dans l'arrondissement de Prignitz-Est, au nord-ouest de Berlin, devint en effet, au tournant des années 1970, l'objet d'une expérience d'industrialisation importante de la part du régime. À la fin de 1973, l'usine faisait ainsi partie des principales manufactures textiles de RDA et elle était la plus grosse industrie de biens de consommation du district de Wittstock¹⁴.

Lorsque Volker Koepp vint pour la première fois à Wittstock, en 1974, il souhaita tourner un seul court métrage d'une trentaine de minutes sur les jeunes ouvrières qui commençaient à travailler dans l'usine, un univers encore inconnu pour beaucoup d'entre elles qui découvraient ainsi le monde du travail, de l'usine et de la ville. Pris par la parole de ces jeunes filles, par leur discours ouvert où se mêlaient engagement et ton critique, dans un



Photo : Fondation de la DEFA



Photo : Fondation de la DEFA



Photo : Fondation de la DEFA

mécontentement latent, il décida, malgré un premier avis négatif des studios, de revenir, nouant ainsi une relation de confiance voire d'amitié avec trois d'entre elles : Stupsi, Edith et Renate¹⁵. Et c'est ainsi, sans plan préalable, que se créa peu à peu un cycle, au rythme des retours du réalisateur et de l'histoire de l'usine et de ces femmes. Le « cycle de Wittstock » compte cinq documentaires tournés du temps de la RDA, en dix ans, de 1974 à 1984 ; *Des jeunes filles à Wittstock* (1975) ; *De nouveau à Wittstock* (1976) ; *Wittstock III* (1978) ; *Vivre et tisser* (1981) ; puis *Vivre à Wittstock* (1984)¹⁶. Au fil des années et des épisodes se dessine une histoire de la RDA, à travers les souvenirs des ouvrières et le travail du réalisateur. Le caractère improvisé du début laisse place peu à peu à une construction plus consciente du processus en cours, rendu perceptible par le travail de montage. L'unité de lieu – Wittstock, son usine – permet en outre de lier plus aisément entre elles les images datant d'époques différentes, formant ainsi une mémoire complexe qu'il reste au spectateur à interpréter.

Fidèle à son intérêt pour le contexte historique d'un lieu, d'un paysage, Volker Koepp rappelle en quelques phrases, dans son commentaire introductif des différents films, le passé de la région depuis les temps anciens des chevaliers teutoniques, passé dont les enceintes fortifiées de la ville de Wittstock représentent les principaux vestiges. L'usine de textile, héritière d'une entreprise familiale qui contribua à l'armement pendant la Seconde Guerre mondiale avant de périr dans l'après-guerre, ne cessa de grandir au fil des années et des visites du réalisateur.

Stupsi, âgée de 18 ans en 1974, au début du cycle, Edith, d'un an son aînée et Renate, 30 ans, devinrent les trois interlocutrices principales du réalisateur et un jeu complice s'établit tout au long de ces années entre l'équipe de tournage et les ouvrières. Au nom d'une telle complicité, le réalisateur recevait des confidences et des commentaires des jeunes filles qui le surprisent tout d'abord et dépassèrent les limites normalement permises. Le réalisateur se voyait chargé ainsi d'une responsabilité d'autant plus grande au montage. Pouvait-il, devait-il conserver toutes les paroles des jeunes filles ? Dès le tournage cependant des choix devaient être faits. Quand fallait-il arrêter la caméra ?

La jeune Stupsi, interrogée en 1974 sur ses premières impressions, se montrait très déçue. Beaucoup de choses pourraient être mieux, comme la

halle, bruyante, sans fenêtres. Elle avait l'impression d'être enfermée sans pouvoir voir ce qui se passait dehors. Et il manquait selon elle un esprit de cohésion entre les ouvrières. La qualité des pulls dont elle contrôlait la finition laissait de plus à désirer. La jeune fille avait eu des attentes en arrivant dans l'usine, mais la réalité n'y répondait pas. En 1978, Stupsi reprenait ces critiques très directes. Une cloison aurait dû être construite pour séparer son secteur de celui des repasseuses dont les machines étaient bruyantes. La promesse avait été faite par la direction, mais n'avait pas encore été réalisée, précisait avec un soupir résigné la jeune fille. Six ans plus tard, Stupsi était filmée contrôlant les pulls devant de grandes fenêtres qui avaient été entre-temps installées. «Tu as vu, il y a maintenant des fenêtres, c'est parce que tu en as réclamé autrefois ?» lui demanda Volker Koepp. «Je sais pas, peux pas dire», répondit laconiquement la jeune femme, évitant le regard de la caméra. Dix ans pour obtenir des fenêtres, des pulls toujours aussi peu réussis, il était difficile de rester motivée. En 1984, Stupsi, mariée, devenue mère de deux enfants, vivait dans un nouvel appartement à Wittstock. Volker Koepp la filma chez elle et lui demanda si elle se souvenait de son rêve d'autrefois de partir un jour loin de la petite ville, trop ennuyeuse, faisant écho à une séquence montrée auparavant dans le film. La jeune femme répondit tranquillement que, désormais, elle n'avait plus envie de partir, qu'elle était bien à Wittstock : avec ses enfants, elle ne pouvait plus s'ennuyer. Presque tous ses rêves d'enfance étaient réalisés, ajoutait-elle, alors que la caméra la filmait appuyée contre la porte-fenêtre de son balcon, son discret sourire aux lèvres. La caméra continuait de filmer, Stupsi s'en amusait et puis le sourire disparaissait, ne laissant plus qu'un visage au regard triste, fatigué, perdu dans des souvenirs ou des regrets, au spectateur de décider. Nul commentaire ne venait l'y aider.

Progressivement s'accumulèrent ainsi les souvenirs de ces ouvrières, livrés en signe de grande confiance au réalisateur. Volker Koepp recueillit ces impressions, paroles et regards, gestes saisis au vol dans l'usine ou en famille. Ce qui semblait improvisé, guidé avant tout par la parole des jeunes femmes, prit cependant peu à peu une forme plus construite, donna naissance à une mémoire complexe.

Le documentariste revint régulièrement sur place, dans cette petite ville de Wittstock peu à peu transformée dans son paysage par l'extension de l'usine qui se développait à ses portes et faisait venir des centaines de jeunes filles des campagnes voisines¹⁷. Peu à peu le réalisateur, qui avait tourné des heures de film, véritables strates successives du temps passé, décida en 1984 de puiser dans les images de ses quatre films précédents pour monter le nouveau. Volker Koepp compléta ainsi, nuança par petites touches le portrait des ouvrières tel qu'il l'avait commencé en 1974. Au milieu des scènes nouvelles affleurent ainsi les images anciennes, datant de un, dix ou vingt ans, mémoire des premiers tournages, des débuts à l'usine, des premières impressions – déceptions ou espoirs. « D'association en reprises et variations un parcours sans fin se tisse », de film en film, « d'un temps à un autre », dans une démarche proche de celle décrite par Daniel Arasse pour l'œuvre de Kiefer¹⁸.

Le documentariste reprit des séquences en les accompagnant d'un commentaire censé guider le spectateur au long de ce parcours dans le temps. Mais Koepp décida aussi d'introduire de nouveaux plans ou séquences qu'il avait tournés mais non retenus au montage. Se développa ainsi comme un tissage mémoriel, avec des allers et retours créant deux temporalités. Le spectateur voit combien ces jeunes femmes ont changé depuis 1974. Elles sont devenues des femmes, des mères, des épouses ; et surtout leurs illusions se sont envolées, peu à peu émoussées. Face à cette évolution, rendue visible par le retour sur les images passées des jeunes femmes, un autre rythme s'imposait, celui de l'usine, du système qui, eux, n'évoluaient pas, restant figés, butant encore et toujours contre les mêmes difficultés et blocages. Les directeurs s'étaient succédé, mais sans produire finalement la moindre dynamique. Il était ainsi donné à voir un processus en cours sous les yeux du spectateur et pas seulement son résultat, soulignant les forces contraires en action et en opposition, l'énergie des femmes contre l'immobilité d'un système.

Les films de Volker Koepp livrent donc une mémoire construite, élaborée au travers de sa pratique artistique, de son travail de documentariste qui sait « accoucher des âmes », recueillir ce qui devient des souvenirs, puis les disposer, par l'art du montage, en interaction, mettant au jour la trame du

temps et la formation d'une mémoire. Grâce à l'unité de lieu, les différences de point de vue et de temporalité suffisent à lier ces images entre elles – à construire une mémoire complexe dont l'articulation se fait par le parcours mental, intérieur, d'un film à l'autre. Et ce fut bien ce processus qui fascina à l'époque les quelques spectateurs, de l'Est comme de l'Ouest, qui purent voir le film dans des festivals internationaux, comme celui de Berlin-Ouest en 1985. La télévision est-allemande refusa en effet de diffuser le cycle et la population en RDA dut attendre 1990 pour pouvoir découvrir cet aspect de l'œuvre de Volker Koepp. Le réalisateur, d'ailleurs, comme parvenu à un point de non retour, arrêta de venir à Wittstock à partir de 1984. Il fallut la chute du Mur de Berlin et la fin du régime de Pankow pour que le cycle fût complété.

Après les événements de 1989 et 1990, ce fut en effet sur la demande de Stupsi, Edith et Renate que Volker Koepp se rendit à nouveau à Wittstock. Il réalisa *Du nouveau à Wittstock* en 1992, puis *Wittstock, Wittstock* en 1997, tous deux en noir et blanc pour souligner visuellement la continuité avec les premiers films des années 1970¹⁹.

Dans une période de rupture profonde, qui se traduit pour les trois femmes par leur licenciement, la perte de nombreux repères, la métamorphose rapide de la ville – de nouveaux magasins surgissent, aux enseignes exotiques (comme le *New Yorker*), l'usine leur est désormais fermée, des touristes viennent visiter la vieille ville fortifiée – la poursuite de la collaboration avec Volker Koepp et l'équipe de tournage semblait pouvoir assurer le lien qui permettrait de donner un sens à ce qui leur arrivait. Le cycle montre ainsi comment la mémoire se construit par le regard que l'on porte sur soi-même, dans un mouvement d'introspection concrétisé dans le film par les séquences où Stupsi se regarde dans des extraits des premiers films. Mais cela se fait aussi en interaction, par l'image de l'autre sur soi ; les trois femmes se sont créées une mémoire sous le regard de la caméra, dans le dialogue avec Volker Koepp. La collaboration avec le réalisateur leur avait permis de mener un travail de mémoire qui paraissait désormais très précieux, comme un travail permettant d'organiser leurs souvenirs pour empêcher l'oubli de leur passé et donner un sens à leur vie présente.

Du jour au lendemain la RDA était en effet devenue un fait de mémoire. La nostalgie, présente, n'en devient pas pour autant «ostalgie». Edith elle-même avait participé aux manifestations qui contribuèrent à la chute du régime. Le cycle témoigne et participe plutôt du travail nécessaire de deuil, celui d'une jeunesse disparue, mais aussi d'une vie d'engagements, de travail, le deuil d'un système et d'un pays disparus eux aussi. Ce travail de deuil est mené par les trois femmes mais également par le réalisateur, pour qui ces images, qu'il a lui-même captées et montées, sont aussi une part de sa propre mémoire. Volker Koepp doit en effet, après 1990, faire le deuil d'une certaine pratique du cinéma documentaire. L'entrée dans l'usine, privatisée, lui est ainsi désormais interdite. Le monde du travail ne peut plus être filmé de la même manière, de même que la place et le rôle du cinéaste, du documentariste, de l'artiste ne sauraient être les mêmes que du temps de la RDA.

Les documentaires de Volker Koepp montrent le temps qui passe, le vieillissement, les rêves qui s'effacent, comme un processus douloureux mais qu'il faut apprendre à surmonter pour ouvrir de nouvelles perspectives. L'art doit y aider.

CONCLUSION

La démarche de l'historien, qui souhaite comprendre un processus dans sa perspective temporelle, trouve dans le cinéma et plus particulièrement dans les documentaires de la DEFA une source d'une grande valeur. Non seulement ces films offrent des images de la vie quotidienne rarement vues autrement, mais le procédé documentaire leur donne en outre une dimension sociale et analytique précieuse.

La force du cycle de Wittstock de Volker Koepp est en effet d'opérer l'analyse de contradictions qui ne sont, sinon, que visibles dans leurs effets. Le documentariste retrace l'engagement complexe et douloureux qui lie de jeunes ouvrières à leur usine, lieu de travail et lieu de socialisation, mais aussi lieu de frustrations profondes. S'il existe bien une progression dans ces films, il ne s'agit pas seulement d'une progression narrative ou dramatique, mais d'une progression dans la compréhension du processus en question. Au cours de ce processus, les paroles des femmes se font écho, construisant,

loin de toute démonstration spectaculaire, loin de toute monumentalité, une mémoire en formation, une identité en mutation. Les failles, l'érosion des sentiments s'y font jour. C'est ainsi un travail de deuil que les trois femmes ont voulu mener jusqu'au bout, en demandant à Volker Koepp de revenir les filmer en 1996. Dans ses documentaires, le réalisateur ne cherche pas à donner de leçon mais observe, affronte le regard de ces femmes qui, elles-mêmes, se trouvent confrontées à leurs propres souvenirs et parcours. Les longs plans fixes et silencieux, le rythme posé des plans tournés par le chef opérateur Christian Lehmann sont la réponse aux slogans et discours officiels martelant le quotidien en RDA. Une autre mémoire de la vie en Allemagne de l'Est se fait ainsi jour. Dans sa série des *Paysages* comme dans le cycle de Wittstock, Volker Koepp mène par son art un travail de mémoire qui dépasse la seule question du passé nazi et s'inscrit dans un dispositif mémoriel plus large, de même que chez Anselm Kiefer.

Volker Koepp a toujours su s'inscrire ainsi, du temps de la RDA, aux marges du discours officiel sur l'histoire allemande et est-allemande, en ne se maintenant ni au cœur du système ni à l'extérieur. Cette position et son œuvre lui ont valu un succès international avant 1990, ce qui lui a permis de continuer à travailler après son licenciement de la DEFA – à la différence de l'écrasante majorité de ses anciens collègues – et de compter aujourd'hui parmi les principaux artistes au sein de l'Allemagne réunifiée. Les œuvres d'Anselm Kiefer et de Volker Koepp, reflets distincts d'une même génération, proposent ainsi deux approches tout aussi nécessaires du passé allemand et du jeu entre art et mémoire.

1. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
2. D. Arasse, *op. cit.*, p. 27-28.
3. Dans la vaste bibliographie sur le sujet, notons Jürgen Danyel, «DDR-Antifaschismus: Rückblick auf zehn Jahre Diskussion, offene Fragen und Forschungsperspektiven», dans *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, sous la direction de Annette Leo et Peter Reif Spirek, Berlin 2001, p. 7-20.
4. Pour une présentation générale de l'histoire de la DEFA: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, sous la direction de Ralf Schenk, Berlin, 1994; Günter Jordan et Ralf Schenk, *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme, 1946-1992*, Berlin, 1996; *DEFA East German Cinema, 1946-1992*, sous la direction de Seán Allan et John Sandford, New

- York/Oxford, 1999; *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*, sous la direction de Barton Byg et Betheny Moore, Washington, 2002.
5. Sur les liens complexes entre les réalisateurs et leurs autorités de tutelle, voir notamment Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, Berlin, Vista, 1994.
 6. Après le baccalauréat, Volker Koepp suivit une formation d'ouvrier mécanicien avant d'étudier à l'École supérieure technique de Dresde, de 1963 à 1965. En 1966 il entra à l'École supérieure de cinéma de Potsdam-Babelsberg, près de Berlin, qui existait depuis 10 ans. Il y suivit une formation de scénariste et de réalisateur. À la fin des quatre années d'études, il devint salarié au studio des documentaires de la DEFA, jusqu'à son licenciement en 1991.
 7. Après l'expérience de la censure pour son film de fin d'études à l'École du cinéma en 1967 (un hommage à Maïakovski), son premier documentaire à la DEFA fut un film collectif réalisé à l'occasion des 20 ans de la RDA, *Der Oktober kam...*, une production faisant l'apologie du régime, tournée en couleur. Ce fut à partir de 1972 que Volker Koepp se tourna vers ce qui allait devenir l'un de ses thèmes favoris. *Grüsse aus Sarmatien für den Dichter Johannes Bobrowski* était un hommage rendu au poète né en 1917 près de Kaliningrad et qui vécut son enfance sur les rives du Niémen, entre la Prusse orientale et la Lituanie.
 8. D. Arasse, *op. cit.*, p. 79.
 9. Le réalisateur a tourné en effet après 1990 plusieurs documentaires sur l'ancienne Prusse orientale – dont *Kalte Heimat*, 1995, et sur l'ancienne communauté juive de Czernowitz (Tchernivitsi) en Ukraine – *Herr Zwilling und Frau Zuckermann*, 1999.
 10. *In Rheinsberg*, 29 min, 35 mm, coul., 1982.
 11. Idée perceptible dans certaines publications, par exemple: Abteilung Künstlerische Produktion, «Zur Einschätzung der Kinofilmproduktion des DEFA-Studios für Dokumentarfilm 1978, Berlin, 14.1.1979», SAPMO-BArch, DR1/4716, p. 7.
 12. D. Arasse, *op. cit.*, p. 19.
 13. Volker Koepp, «Notizen aus Tagebüchern», dans Bundesarchiv Filmarchiv, *Volker Koepp. Menschen-Landschaften. Filme von Wittstock bis Czernowitz*, catalogue de la rétrospective du 47^e Festival international de Leipzig, 2004, p. 42.
 14. Leonore Ansorg, «"Irgendwie war da eben kein System 'drin'". Strukturwandel und Frauenerwerbstätigkeit in der Ost-Prignitz (1968-1989)», dans Thomas Lindenberger, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte in der DDR*, Cologne, Böhlau, 1999, p. 75-117.
 15. Entretien de l'auteur avec Volker Koepp, Nyon, 2002.
 16. *Mädchen in Wittstock* (19 min, 35 mm, nb, 1975); *Wieder in Wittstock* (22 min, 35 mm, nb, 1976); *Wittstock III* (32 min, 35 mm, nb, 1978); *Leben und Weben* (28 mn, 35 mm, nb, 1981); *Leben in Wittstock* (85 min, 35 mm, nb, 1984).
 17. De 600 personnes en 1971, elles furent plus de 1500 en 1976, et 2150 en 1980, avant d'atteindre le nombre de 2740 en 1987. Cette expansion était rendue visible par des vues aériennes de la petite ville, entourée de ses enceintes, et aux portes de laquelle l'usine s'étendait de plus en plus, avec de nouveaux bâtiments pour la production, pour le stockage ainsi que pour accueillir l'internat réservé aux ouvrières.
 18. D. Arasse, *op. cit.*, p. 20.
 19. *Neues in Wittstock*, 96 min, 35 mm, nb; *Wittstock, Wittstock*, 110 min, 35 mm, nb.

L'HISTOIRE D'UNE FAMILLE COMME MATÉRIAU MÉMORIEL. AUTOUR DU TÉLÉFILM *THOMAS MANN ET LES SIENS* DE HEINRICH BRELOER

Myrtô Dutrisac

C'est à partir de quelques réflexions sur le téléfilm *Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle (Die Manns. Ein Jahrhundertroman)*¹ réalisé, en 2001, par Heinrich Breloer, que je souhaite réfléchir à la relation entre médias, matériaux et mémoire. C'est bien sûr à son œuvre littéraire que l'on associe d'abord Thomas Mann. On pense en particulier à ses romans *Les Buddenbrook* (1901) et *La Montagne magique* (1924). Mais nous sommes aussi familiers avec certains membres de sa famille, son frère Heinrich Mann, lui aussi écrivain et auteur de *Professeur Unrat* (1905), ainsi qu'avec au moins deux de ses enfants, Erika (comédienne, écrivaine et journaliste) et Klaus (écrivain et journaliste). C'est sur Thomas Mann et cette famille qui a joué un rôle considérable dans la vie culturelle et intellectuelle allemande, au siècle dernier, que porte le téléfilm dont il sera question dans ces quelques pages.

Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle se présente comme un « docudrame », pour reprendre l'expression utilisée par Breloer et par son co-scénariste Horst Königstein, avec lequel il a travaillé sur de nombreux projets². Il a été réalisé à l'aide d'une technique développée par Breloer et Königstein et qu'ils désignent comme « forme ouverte³ ». Il s'agit de combiner des scènes jouées par des acteurs – des recompositions – et du matériel documentaire sous la forme d'entretiens et de documents d'archives, films, photos, lettres ou autres. Le téléfilm est d'une durée de plus de cinq heures et Breloer a conduit, pour le réaliser, près de 60 entretiens. Il faut aussi mentionner, dès le départ, que la fille cadette de Thomas Mann, Elisabeth Mann-Borgese, qui était toujours en vie au moment du tournage, sert en

quelque sorte de guide et de témoin au réalisateur. Elle l'a accompagné sur de nombreux sites de tournage, revivant avec lui – et avec nous – l'histoire de sa famille.

L'action de *Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle* se déroule pendant la période de 1923 à 1955, année de la mort de l'écrivain. Ainsi, le téléspectateur fait la rencontre d'un Thomas Mann âgé de près de 50 ans, ce qui, d'entrée de jeu, le conduit à se questionner sur le choix du titre. Breloer et Königstein semblent suggérer que l'examen de la vie de l'écrivain et de sa famille s'offre comme une clé pouvant aider à comprendre les événements ayant marqué l'Allemagne au XX^e siècle. On regrette donc qu'il n'ait été question, dans le téléfilm, que d'une trentaine d'année et, en particulier, que celles-ci ne comprennent pas la période de la Première Guerre mondiale, à laquelle on ne fait que de brèves allusions. En effet, une analyse de la position de Thomas Mann pendant celle-ci m'apparaît tout à fait essentielle afin de comprendre son parcours politique et artistique.

Mais examinons plutôt ce qui a été fait. Il convient d'abord de décrire rapidement l'évolution de l'engagement politique de l'écrivain, parcours qui témoigne de la mesure dans laquelle le destin de Thomas Mann peut servir d'outil afin d'éclairer celui de l'Allemagne. Je discuterai ensuite de l'évolution de sa relation avec les membres de sa famille, ce qui révèle dans quelle mesure le conflit intérieur du père s'inscrit simultanément dans la trame de l'histoire et dans son histoire personnelle. C'est donc d'un rapide récit de ce parcours que sera composée la première partie de cet article.

Heinrich Breloer et Horst Königstein insistent beaucoup sur le conflit que Mann entretient avec lui-même, sur sa vie intérieure; cela sera donc au centre de mes préoccupations. Je souhaite explorer les liens l'on peut tisser entre cette vie intérieure, telle que présentée par le réalisateur, et les relations qu'entretient Mann avec sa famille et avec son époque. J'examinerai aussi rapidement comment ces relations nourrissent et influencent son œuvre romanesque et politique (essais, conférences...).

Il ne s'agit donc pas, ici, de m'interroger sur la pertinence du média utilisé par Breloer – le téléfilm – pour effectuer un travail d'histoire et de mémoire, mais aussi de création artistique. Il s'agira plutôt de voir *comment* Breloer effectue cette tâche. Il me semble que la richesse de son téléfilm tient

au fait qu'il nous permet d'assister au travail de l'histoire, ou à ce que l'on pourrait nommer le travail de l'œuvre de Thomas Mann, pour reprendre une expression du philosophe français Claude Lefort, dont je me suis inspirée⁴. La seconde étape de mon travail sera donc consacrée à un examen de ce travail, et plus précisément à une discussion sur les différents niveaux d'interprétation que suppose cette analyse du travail de Breloer.

Ces quelques notes nous permettront enfin de faire une véritable étude du téléfilm, et donc d'observer comment l'œuvre et la vie de Thomas Mann sont marquées par sa famille et par son époque, et peut-être aussi, réciproquement, comment sa famille et son époque sont marquées par l'œuvre et la vie de Thomas Mann. C'est, plus précisément, la représentation qu'offre Breloer de la création de la nouvelle *Désordre* (1925) qui sera mon principal objet d'analyse. Dans ces séquences, le spectateur a le sentiment d'assister à la naissance d'une œuvre romanesque, comme si le réalisateur l'invitait à dîner chez les Mann, non pas nécessairement à s'asseoir autour de la table familiale, mais plutôt à se retirer dans un coin et à observer. Breloer lui offre des outils lui permettant de se faire lui-même une idée de l'histoire de cette famille – lui permettant, donc, d'une certaine manière, de s'en faire l'interprète.

La quatrième partie de cet article sera consacrée à un autre événement de la vie des Mann auquel s'attarde Breloer, celui de ce que l'on pourrait nommer la «réconciliation». Il sera question, ici, de la prise de position définitive de l'écrivain contre le national-socialisme. D'une part, l'attention que porte le réalisateur à ce geste nous permet de participer, en tant que spectateur, à la création d'une œuvre ou d'une intervention politique de Thomas Mann. Et d'autre part, cela nous conduit de nouveau à la question de la relation entre mémoire, littérature et politique.

L'ENGAGEMENT POLITIQUE DE THOMAS MANN

Le parcours politique de Thomas Mann peut être séparé en trois étapes: d'abord, celle correspondant à la période de l'Empire allemand et de la Première Guerre mondiale; ensuite, celle correspondant à la République de Weimar; et enfin, celle correspondant à la période du national-socialisme. Pendant la Grande Guerre, un conflit ouvert oppose Thomas à son frère aîné Heinrich. Ce dernier prend le parti de l'Europe et de la civilisation

alors que Thomas prend celui de l'Allemagne et de la *Kultur*, associant la démocratisation de son pays à sa « dégermanisation⁵ » et s'opposant à l'idéal de l'humanité. Heinrich Mann, de son côté, associe l'artiste non engagé au parasite⁶. De ce différend naissent les *Considérations d'un apolitique*, recueil d'essais publié par Thomas Mann en 1918.

Les deux frères ne se réconcilieront qu'au début des années 20, et leurs combats ne seront réellement les mêmes que beaucoup plus tard, au moment où il devient impossible de douter de la menace que représente l'Allemagne hitlérienne. La véritable adhésion – de cœur et non seulement de raison – de Thomas Mann à la démocratie ne se fait que tardivement, tout comme il mettra du temps avant de dénoncer publiquement et sans équivoque les actions du Parti national-socialiste, ce qui lui mérite les reproches de ses enfants, et en particulier ceux de Erika et de Klaus⁷. En 1914, quand éclate la guerre, ceux-ci sont encore très jeunes (Erika, l'aînée des six enfants de Thomas et de Katia Mann, est née en 1905, et Michael, le cadet, ne voit le jour qu'en 1919), trop jeunes pour faire des réprimandes à leur père en ce qui concerne ses positions politiques. Par la suite, pendant les années vingt, ils sont davantage occupés à se séparer de cette figure du père et à découvrir la vie loin de celui qu'ils surnomment « le magicien » qu'à se faire des soucis sur l'avenir de la nouvelle République. Erika est comédienne et Klaus souhaite devenir écrivain – lourde ambition, on peut l'imaginer, avec un père et un oncle comme les siens. Le téléfilm nous fait d'ailleurs bien vivre ces difficultés.

Ainsi, si l'on peut parler d'une incompréhension entre le père et les enfants jusqu'au début des années trente, celle-ci est surtout liée au fait qu'ils rejettent les valeurs bourgeoises de leurs parents. Par la suite, la prise de conscience politique d'Erika et de Klaus se fera plus rapidement sentir : le 1^{er} janvier 1933, Erika ouvre le *Moulin à poivre (Die Pfeffermühle)* à Munich, cabaret satirico-littéraire qui aura tôt fait de s'attirer les foudres du Parti nazi et sera forcé à l'exil ; un millier de représentations auront lieu en Europe entre 1933 et 1936. Klaus, pour sa part, s'engagera auprès des intellectuels en exil, s'occupant de la revue *La Collection (Die Sammlung)* dans laquelle écriront, entre autres, outre son oncle Heinrich, Bertolt Brecht, Joseph Roth et Albert Einstein.

Tous deux impliqués directement dans la lutte anti-nazie, les deux aînés de la famille Mann reprocheront à leur père la tiédeur de sa dénonciation du Parti national-socialiste et de Hitler. En effet, ce n'est qu'en 1936 que Thomas Mann clarifiera publiquement sa position, ce qui conduit au retrait immédiat de sa citoyenneté. Ce n'est donc qu'à partir de cette date que l'ensemble de la famille, incluant Heinrich, participe véritablement au même combat. Ce combat, les Mann seront contraints de le mener à partir de leur exil ; en effet, tous partiront pour les États-Unis entre 1935 et 1940.

DE THOMAS MANN AU TÉLÉSPECTATEUR : TROIS NIVEAUX D'INTERPRÉTATION

Cela conduit à discuter de trois niveaux d'interprétation, ou de ce que l'on pourrait désigner comme les trois couches du travail de mémoire que suppose l'analyse du téléfilm de Breloer. Il y a d'abord le travail effectué par Thomas Mann lui-même, dont le matériau est sa vie familiale, qui est influencée par des événements qui lui sont à la fois internes et externes. La seconde couche d'interprétation est celle où se situe Breloer réalisant un téléfilm portant sur Mann et sur sa réalité. Elle suppose que le réalisateur appartient à un « ici et maintenant » qui est différent de celui de son sujet d'étude. Et la dernière couche est celle où se trouve le spectateur visionnant le téléfilm, en l'occurrence celle où je me situe moi-même, regardant et analysant le travail de Breloer sur Mann.

Il s'agit de voir, d'abord, comment Thomas Mann se fait commentateur et interprète : le réalisateur nous le présente comme quelqu'un qui observe silencieusement, qui consigne dans sa mémoire des images, des situations et des paroles qui serviront à nourrir son œuvre. En recréant des événements de sa vie à l'aide de documents d'archives, films ou photos, mais aussi à l'aide de comédiens – c'est-à-dire en recréant et en montrant ces images qui sont celles vues par l'écrivain, et en nous faisant entendre ces paroles qui sont celles qu'il entend lui-même – Breloer nous assigne le rôle de témoin. Nous avons un accès direct à ce premier niveau d'interprétation, celui du travail de création et de mémoire de Thomas Mann, acteur de l'histoire d'une famille et de l'histoire d'une époque.

On peut penser, par exemple, à cette discussion mise en scène par Breloer où Katia Mann parle de *La Montagne magique* avec ses parents, au

moment où son mari en termine l'écriture, au début des années 1920. Katia, qui a séjourné quelques temps dans un sanatorium, en 1910, affirme que plusieurs des petites aventures ayant marqué son séjour se retrouvent dans le roman. La séquence suivante nous offre un témoignage de Katia Mann elle-même (et non d'une comédienne la personnifiant. Elle se remémore son expérience du sanatorium, lors d'une entrevue, et commente l'utilisation qu'en fit son mari. C'est aussi pour discuter de ce premier niveau d'interprétation que j'analyserai, dans la prochaine section, la représentation qu'offre le réalisateur de la nouvelle *Désordre*.

Le deuxième niveau d'interprétation coïncide avec le travail de mémoire effectué par Breloer et par Königstein, au moment d'écrire le scénario de *Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle*. D'une part, pour réutiliser l'expression de Claude Lefort, Breloer met en scène «le travail de l'œuvre» de Thomas Mann et nous montre de quoi sont nourris ses écrits littéraires et politiques. Après une analyse sérieuse, d'abord des romans, des écrits politiques et du journal tenu par l'écrivain, ensuite des différents témoignages recueillis pendant ses entretiens, et enfin de divers documents d'archives, le réalisateur recrée à l'aide de comédiens la réalité à laquelle sont confrontés Mann, sa famille et son pays. D'autre part, Breloer fait intervenir différentes personnes – enfants, amis, collègues – qui viennent partager leurs souvenirs et il utilise divers documents d'archives qui viennent soutenir et appuyer leurs témoignages ainsi que sa propre démonstration.

Le téléfilm se présente comme une grande fresque familiale. Comme l'affirme Breloer, lui et Königstein ont voulu, en toute modestie, c'est-à-dire sans espérer égaler l'art de Thomas Mann, leur modèle, écrire une sorte de *Buddenbrook* pour la télévision⁸. Si l'on se souvient bien, *Les Buddenbrook*, le célèbre roman publié en 1901, raconte le déclin, sur quatre générations, d'une riche famille de marchands de Lübeck. Voilà qui explique sans doute l'utilisation du terme «roman» dans le titre. De plus, Breloer lui-même fait des choix romanesques afin de raconter son histoire, liant, à sa façon, différents matériaux pour créer son œuvre.

On peut se demander si sa décision de ne pas se pencher sur la période de la Première Guerre mondiale n'est pas due, en partie, à l'insuffisance de documents d'archives (photographiques, mais surtout filmiques) ainsi qu'à

la difficulté de recueillir des témoignages sur cette époque; il devient ainsi moins aisé de raconter une histoire, de la mettre en scène, en utilisant cette technique de la «forme ouverte». On peut penser, aussi, que ce choix peut être expliqué par le fait qu'Elisabeth Mann, qui occupe une place centrale dans le travail de Breloer, n'est née qu'en 1918. En effet, le téléfilm débute avec son évocation – et avec la mise en scène – d'un de ses plus anciens souvenirs; et le réalisateur fait d'elle la narratrice de son récit, utilisant ses réactions et ses commentaires comme trame de fond. De plus, Breloer admet que cette décision a été influencée par le fait qu'il voulait présenter la maison familiale de Munich comme ce noyau central et solide qui éclatera au moment où la famille devra quitter l'Allemagne, à partir de 1933⁹. On peut voir la résidence de la rue Poschinger, en ce sens, comme le symbole du temps qui s'arrête, pendant les années 1920 – symbole, ou peut-être plutôt illusion à laquelle est attaché Thomas Mann.

J'utilise le terme illusion car on peut penser, au contraire, que le temps s'accélère et que le sol se dérobe sous les pieds de l'écrivain et de ses compatriotes, au temps de la République de Weimar¹⁰. C'est en examinant cette idée que l'on peut aborder la troisième couche du travail d'interprétation, qui est la nôtre.

SUR LA CRÉATION D'UNE ŒUVRE ROMANESQUE

Au début du téléfilm, le spectateur est convié à une fête ayant eu lieu au début des années 1920, dans la maison familiale des Mann, à Munich. Au centre de l'événement reproduit par Breloer à l'aide de comédiens, il y a trois éléments: Erika, Klaus leurs amis; Thomas Mann qui observe; et le premier chagrin d'amour de sa fille cadette, Elisabeth.

Cette fête servira de matériau à Thomas Mann pour l'écriture de sa nouvelle *Désordre*, ou, si l'on traduit de manière littérale le titre allemand, *Désordre et premier chagrin* (*Unordnung und fruhes Leid*), publiée, je le répète, en 1925. Que voit-on précisément dans cet extrait du téléfilm? D'abord, Erika dansant avec une femme et Klaus dansant avec un homme. Est-ce là une façon de montrer le «désordre», de témoigner des bouleversements dont il est question dans le titre de la nouvelle? Pourtant, Breloer interrompt momentanément le jeu des comédiens afin d'insérer un commentaire de

Monika Mann –extrait d’un entretien avec elle, seconde fille de l’écrivain – sur la tolérance de son père. Et il nous présente un Thomas Mann habillé en magicien, image qui contribue à réduire quelque peu l’opposition entre ses valeurs bourgeoises et sa discipline, d’une part, et les choix de vie que font ses aînés, d’autre part.

Nous l’avons vu, si le différend de Thomas avec son frère Heinrich, pendant la Grande Guerre, était d’ordre politique, ce qui le sépare de Erika et de Klaus, pendant les années 1920, est davantage rattaché à des questions de valeurs, comme si, justement, le temps avait vraiment accéléré et que celles-ci s’étaient rapidement transformées. Il n’est pas évident, en visionnant le téléfilm, de définir dans quelle mesure Thomas Mann portait un regard critique sur ces nouvelles valeurs. Le réalisateur semble vouloir montrer que la tolérance dont parle Monika Mann s’apparente plutôt à de l’indifférence; l’écrivain pouvait s’accommoder de ces nouvelles valeurs *dans la mesure où* leur expression ne le dérangeait pas – c’est-à-dire ne l’empêchait pas d’écrire.

Peut-être ce terme «désordre» décrit-il plutôt la situation politique et économique de l’Allemagne à cette époque, l’inflation qui y fait rage¹¹? Breloer met en scène Katia Mann faisant allusion à l’inflation, affirmant à son mari être heureuse que son argent ait au moins pu servir à organiser une fête. Et un peu plus loin, on l’aperçoit qui discute de la situation avec sa mère, lui affirmant que son mari ne s’intéresse pas à ce genre de considérations. On voit aussi Erika, Klaus et leurs amis qui dansent, et Klaus, se moquant de la situation, qui affirme; «Le dollar monte; laissons-nous tomber! Pourquoi vouloir être plus stable que notre monnaie?». Breloer parvient ainsi, en quelques séquences et avec quelques phrases, à présenter brièvement le contexte économique et social de l’époque ainsi que ce qui sépare les parents (autant Katia Mann, qui gère la vie familiale et ses ressources, que Thomas Mann, qui a besoin de calme pour travailler) de leurs enfants.

La seconde thématique développée dans cette reconstitution de la fête costumée est celle d’un Thomas Mann observateur, d’un homme qui se tient derrière les autres, qui regarde et qui consigne ses observations dans sa mémoire. Le réalisateur le démontre à l’aide de ses comédiens; et, encore une fois, il donne davantage de poids aux images en faisant appel à un témoignage de Monika Mann. Inutile de s’attarder sur cette supposition;

le fait que de cette fête soit née une œuvre sert de preuve de la relation intime unissant la vie et le travail de l'écrivain. Examinons plutôt un troisième élément qui se trouve au cœur de la nouvelle; le premier chagrin d'amour d'Elisabeth, la fille cadette et préférée de Mann.

Nous avons là une très habile mise en scène d'une partie de la nouvelle *Désordre* de la part de Breloer: il y a d'abord les comédiens qui reproduisent l'événement – la fête, Elisabeth dansant avec un jeune homme déguisé en ange, un ami de Erika et de Klaus, et puis le chagrin de la petite fille – tel que souhaite le montrer le réalisateur, c'est-à-dire pour que cette scène s'inscrive bien dans ce « roman » qu'il crée autour de la vie de Thomas Mann et qu'il fait vivre au spectateur. Il y a ensuite le témoignage d'Elisabeth Mann, qui confirme que l'événement s'est passé tout comme le décrit son père dans la nouvelle qu'il a inspirée. Et, finalement, il y a la lecture d'un extrait de cette nouvelle, la voix de Armin Mueller-Stahl, le comédien qui joue Thomas Mann, que l'on entend par-dessus les images de Breloer; Mueller-Stahl, ou Thomas Mann, raconte le chagrin de sa fille au moment même où le spectateur assiste à l'événement.

Le spectateur participe ainsi à un triple mouvement: d'abord, placé dans la position qui est celle de Thomas Mann, il observe l'événement lui-même, ces images qui conduisent de la réalité à l'œuvre, soit de la situation économique et sociale, de la fête ainsi que du chagrin d'Elisabeth à la nouvelle qui raconte cette situation et ce chagrin. La séquence est d'ailleurs enrichie par la lecture d'un extrait de *Désordre*, seul véritable témoignage possible de la part de l'écrivain¹². Ensuite, il y a la représentation du réalisateur, qui adapte la nouvelle pour la « montrer » au spectateur. En un sens, ces deux premiers mouvements sont inséparables puisque la représentation de Mann ne peut nous être offerte en images sans celle de Breloer, et vice-versa. Dans un troisième temps, nous sommes confrontés au commentaire d'Elisabeth Mann: Elisabeth qui se trouve à la fois au centre de l'événement qu'elle observe son père, au centre de l'œuvre qui en découle, et au centre de sa représentation par Breloer. Ce dernier lui demande si la nouvelle est conforme aux souvenirs inscrits dans sa mémoire au début des années 1920. On peut penser que ces souvenirs se sont eux-mêmes transformés avec le temps, signe que le travail de l'œuvre et le travail de mémoire ne sont jamais terminés.

Retournons brièvement aux thèses de Claude Lefort, qui permettent de nourrir cette idée. Pour le philosophe français, la vérité de l'œuvre de pensée tout comme celle de l'œuvre littéraire n'est pas unique, et elle n'échappe pas à la fracture du temps. Le sens de l'œuvre ne se donne pas, mais se prête, et son existence suppose celle d'un lecteur, d'un spectateur. C'est ancré à sa propre époque que celui-ci la rejoint, puisqu'il ne peut échapper au « ici et maintenant ». Il ne peut échapper, non plus, aux nombreux commentaires suscités par l'œuvre, au fil du temps. C'est donc déjà nourri des différentes représentations qui ont été offertes à son sujet qu'il aborde l'œuvre, représentations qui s'ajoutent à l'œuvre puisqu'elles ont été créées par elle – c'est en ce sens qu'elle « travaille » – et servent de tremplin pour la rejoindre¹³.

Si nous reprenons l'exemple de *Désordre*, ce qu'offre Breloer, avec son téléfilm, c'est la permission de participer à ce parcours qu'est le travail de l'œuvre, du moment de sa création aux souvenirs d'Elisabeth, près de 80 ans plus tard. C'est là une des richesses de *Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle*. Ce parcours rend possible le croisement de l'histoire de la famille Mann, de l'histoire d'une époque, et de celle de l'œuvre de Thomas Mann. Le réalisateur, loin d'imposer une vérité dernière – et ce, même s'il fait certains choix, si son travail est nécessairement interprétation –, permet au spectateur de se créer des repères pour approcher l'œuvre et la vie de Thomas Mann ainsi que pour aborder cette période de l'histoire allemande.

Nous avons examiné *Désordre*, une des œuvres à laquelle Breloer accorde beaucoup d'attention d'une manière qui me semble tout à fait astucieuse. Dans son téléfilm, il fait aussi allusion à plusieurs autres romans et nouvelles de l'auteur. Néanmoins, il est dommage qu'il ne s'arrête pas plus longuement sur *Docteur Faustus* (1947) et sur sa genèse ; en effet, il me semble que cela aurait été des plus pertinents puisque dans ce roman, Mann règle des comptes. Il règle des comptes à la fois avec lui-même, avec son pays et avec son époque. L'œuvre du réalisateur aurait pu être un matériau pertinent, voire même idéal, nous permettant simultanément d'assister et de réfléchir au mouvement de l'œuvre de Thomas Mann, de sa vision de l'art et de ses idées politiques, mouvement qui culmine dans ce roman qui offre des réponses, qui met le point final à une réflexion entreprise un demi-siècle plus tôt.

RÉCONCILIATION ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

On peut revenir rapidement sur la thématique de la réciprocité dont il était question dans le descriptif du colloque : « le matériau comme mémoire, la mémoire comme matériau ». Le téléfilm lui-même est utilisé comme matériau ou comme média qui se nourrit d'autres matériaux que sont l'œuvre de pensée (œuvre littéraire, politique, journal intime, discours, etc.), les archives photographiques, cinématographiques ou radiophoniques, ainsi que les témoignages de différents acteurs. Et ces matériaux eux-mêmes – œuvres de pensée, archives, témoignages – s'offrent comme le produit d'un travail de mémoire.

Le portrait composé par Breloer, portrait de Mann comme observateur ou spectateur de la vie de sa famille et de son époque, du « magicien » toujours un peu à l'écart, qui examine tout, ne nous révèle pas nécessairement quelque chose d'inédit. On peut supposer que tout artiste, tout intellectuel, dans une certaine mesure, se nourrit de son temps, que ce soit pour l'encenser ou pour le critiquer. Mais Thomas Mann, répétons-le, a la particularité d'avoir vécu à un moment où l'histoire se déchaîne et au sein d'une famille qui marquera la vie littéraire et intellectuelle de son siècle. Je voudrais terminer en discutant rapidement d'un second événement exploité dans le téléfilm et que l'on peut nommer, après celui du « désordre », celui de la « réconciliation ». J'insisterai maintenant, plutôt que sur la création d'une œuvre romanesque, sur la représentation qu'offre Breloer du lien entre les trois éléments suivants ; la « vie intérieure » de Thomas Mann, sa relation avec sa famille, et l'évolution de son œuvre « politique ».

Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle montre bien la relation équivoque qu'entretient l'écrivain avec sa famille et avec son temps. Au début du téléfilm, Breloer met en scène Thomas Mann notant dans son journal qu'un homme comme lui n'aurait jamais dû avoir d'enfants. Il utilise ensuite un document d'archives, un entretien avec Monika Mann qui, interrogée à ce sujet, affirme que son père avait besoin de sa famille et n'aurait jamais réussi sans elle, même s'il était très distant et très refermé sur lui-même. J'ai déjà soulevé la question suivante : la tolérance dont il fait preuve est-elle davantage consentement qu'indifférence ? Je la laisse ouverte, tout comme le fait Breloer. Ce que lui reprochent Erika et Klaus, au début des années

1930, c'est le manque de fermeté de sa prise de position politique. Cette tiédeur, d'ailleurs, caractérise son adhésion à la République de Weimar, au moins pendant les premières années de celle-ci. Mann, comme plusieurs autres personnalités influentes de l'époque, fait partie de ceux que l'on peut nommer les « républicains par raison » (*Vernunftrepublikaner*).

Si, dès 1930, il fait à Berlin un discours dans lequel il dénonce fermement la croissance de la popularité du Parti national-socialiste, il faudra attendre jusqu'à 1936 pour qu'il s'engage publiquement, et de manière non équivoque, dans le combat qui est déjà celui de son frère Heinrich, de Erika et de Klaus¹⁴. Comment Breloer présente-t-il et explique-t-il cette attitude tiède de Thomas Mann caractérisant la période entre 1930 et 1936, qui conduit même l'écrivain à se dissocier de la revue dirigée de son exil par Klaus, *La Collection (Die Sammlung)* ?

Le réalisateur montre un Thomas Mann ayant beaucoup de difficultés à accepter sa situation d'émigré, après 1933, année où il s'installe en Suisse. Comme en témoigne sa fille Elisabeth, il se sent déraciné et il n'aime pas le désordre ; il a besoin de calme et de stabilité pour travailler. On peut penser à ce symbole du temps qui s'arrête qu'est la maison de Munich. Dans le téléfilm, on voit un Thomas Mann critiqué par Erika et Klaus, qui lui demandent de se joindre ouvertement à la lutte anti-fasciste. Il leur répond qu'il craint pour « son Joseph » – Mann travaille en effet sur une tétralogie, *Joseph et ses frères*, qui sera publiée entre 1933 et 1943. Comme l'affirme Elisabeth, son père ne veut pas se séparer de ses lecteurs. Il ne veut pas se séparer de l'Allemagne. Est-ce par souci d'ordre, par souci de vendre ses livres, ou encore parce qu'il croit que sa créativité est intrinsèquement rattachée à son pays et à sa « tradition spirituelle¹⁵ » ? Breloer laisse son œuvre et ses sources parler, il les laisse travailler pour lui et se satisfait de faire germer ces questions dans l'esprit du téléspectateur.

Le réalisateur discute toutefois de ce qui conduira Thomas Mann à clarifier sa position ainsi que du rôle central que jouera sa fille Erika dans ce processus. C'est en effet en grande partie grâce à la pression – à ce que Thomas Mann nomme le chantage – qu'elle exerce sur son père que celui-ci prendra le prochain pas dans sa lutte contre les nazis. En 1936, il écrit une lettre ouverte au journal *Neue Zürcher Zeitung* en réponse à un article du

journaliste Eduard Korrodi, qui s'attaque sévèrement à la littérature et aux écrivains en exil. Mann affirme s'identifier aux efforts de cette littérature, déclarant que rien de positif ne peut découler du pouvoir en place, et ce, ni pour l'Allemagne, ni pour le monde¹⁶.

À quelles sources Breloer fait-il appel afin de reconstituer cet événement, outre le *Journal* de l'écrivain, qu'il a assurément consulté¹⁷? Elisabeth Mann joue ici un rôle central. Le réalisateur utilise son témoignage, ainsi qu'un témoignage de son frère Golo, pour commenter plusieurs séquences jouées par les comédiens. De plus, il s'appuie sur des lettres que se sont échangées Thomas, Katia et Erika. Celles-ci ont certainement été indispensables au moment d'écrire le scénario du téléfilm avec Königstein, ce « roman » de la vie de la famille Mann. Mais Breloer se sert aussi de ces lettres dans sa reconstitution : on voit, par exemple, Katia faire la lecture à son mari, à voix haute, d'une lettre de Erika. Et puis l'on voit Thomas dicter à Katia sa lettre pour le *Neue Zürcher Zeitung*. Ainsi, tout comme l'on assistait à la naissance de la nouvelle *Désordre*, on assiste maintenant à la naissance d'une « œuvre politique » de l'écrivain, qui coïncide avec sa réconciliation avec sa famille. On aurait voulu, ensuite, que Breloer se serve davantage de ces circonstances, qu'il explore davantage ce qui marque l'évolution de la position politique de Thomas Mann – les événements personnels et historiques – en tant que clé d'accès privilégié à *Docteur Faustus*, à cette œuvre où s'entremêlent parfaitement littérature et politique, travail romanesque et travail de mémoire et de réflexion.

Il reste que ce téléfilm a le mérite de nous faire réfléchir sur l'influence qu'ont Thomas Mann et les siens sur la vie culturelle et politique allemande, au siècle dernier. De plus, il nous conduit à nous interroger sur la construction d'une œuvre, sur son mouvement. On passe par l'œuvre – par celle de Mann tout comme par celle de Breloer – pour arriver au monde ; elles nous donnent accès au monde¹⁸. En examinant l'utilisation que fait Mann des divers événements qui marquent sa vie familiale et qui marquent son époque, on voit comment se construisent ses romans (et aussi ses interventions politiques), comment il s'y prend pour parler à son lecteur. Le téléfilm nous permet de vivre ce processus. Puis, en examinant l'utilisation que fait Breloer des sources qui lui sont accessibles, on voit comment peut se concevoir un

travail de mémoire, qui est aussi un travail de création puisque le réalisateur doit faire des choix quant à sa propre mise en scène.

En souhaitant montrer le « comment » – comment Breloer fait un travail de mémoire, un travail d'histoire – on est contraint soi-même d'entrer dans la ronde de l'interprétation. Car observer le travail que fait Breloer sur le travail de l'œuvre de Thomas Mann suppose de participer à la discussion qu'entretient le réalisateur avec Mann ainsi qu'avec toutes les sources auxquelles il a fait appel. Voilà qui soulève de nouvelles questions, dont celle de la part de subjectivité qui entre en jeu dans le travail de mémoire. Comme le dit Claude Lefort, c'est toujours ancré à un moment particulier, au « ici et maintenant » qui est le nôtre et à notre réaction à celui-ci, que l'on se fait observateur et interprète. Si l'on se doit de se questionner sur la pertinence de ce média qu'est le téléfilm pour faire un travail de mémoire, on ne doit pas oublier, toutefois, que cette question n'élimine pas la nécessité d'évaluer l'intention de celui qui réalise ce travail. Cette brève discussion de *Thomas Mann et les siens. Le roman d'un siècle* aura au moins permis, je l'espère, de montrer le sérieux avec lequel Heinrich Breloer ainsi que Horst Königstein, son scénariste, ont abordé la vie de cette famille.

1. *Die Manns. Ein Jahrhundertroman*, réalisation de Heinrich Breloer, scénario de Heinrich Breloer et Horst Königstein, production de Bavaria Film, en co-production avec : ARTE G.E.I.E., NDR/WDR, 35 mm couleur, trois parties de 1 h 44 minutes chacune, 2001.
2. On peut penser à *Mein Leben war auch kein Spaß (Ma vie n'était pas une partie de plaisir)*, NDR/WDR, 1974 ; à *Das Beil von Wandsbek*, adaptation du roman de Arnold Zweig (*La Hache de Wandsbek*), ARD, 1982 ; à *Treffpunkt im Unendlichen*, projet sur la vie de Klaus Mann qui comprend deux films (*Conjonction à l'infini*), NDR/WDR, 1983-1984 ; ainsi qu'à *Todesspiel (Jeu mortel)*, Das Erste, 1997.
3. On peut consulter, à cet effet, le dossier sur le téléfilm de la chaîne de télévision culturelle franco-allemande Arte, en particulier les pages consacrées à H. Breloer et à H. Königstein. Adresse du site web de Arte : www.arte.tv
4. Claude Lefort est professeur à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Ancien étudiant de Merleau-Ponty, il s'est intéressé, entre autres, aux questions de l'écriture, de la formation de l'œuvre de pensée et du rapport de l'œuvre au politique. On peut se référer en particulier à *Écrire à l'épreuve du politique* (Paris, Calmann-Lévy, 1992) ainsi qu'à *Sur une colonne absente : Écrits autour de Merleau-Ponty* (Paris, Gallimard, 1978).

5. Thomas, Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. de J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 2002, p. 65.
6. Heinrich Mann, *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, p. XI.
7. Il est surtout question de Erika et de Klaus dans le téléfilm de Breloer, et ce, même s'il nous laisse voir qu'avant 1933, c'est leur frère Golo Mann (1909-1994) qui était le plus politisé des enfants de Thomas. Golo étudie la philosophie et l'histoire, entre 1927 et 1932, rédigeant une thèse sous la direction de Karl Jaspers.
8. «Sie hat uns angeregt, war uns ein Vorbild. Insofern will ich gerne gestehen, dass wir eine Art "Fernseh-Buddenbrooks" schreiben wollten – mit den Mitteln des Films, die ganz andere sind als die des Schreibens.» Entretien avec Heinrich Breloer conduit par Lars Jacob, Dossier de presse, Das Erte/ARD, 2001 (www.wdr.de/tv/die-manns/pdf/presseheft.pdf). «Elle (l'œuvre de Thomas Mann) nous a stimulés, était pour nous un modèle. Dans cette mesure, je suis prêt à admettre que nous aspirions à écrire une sorte de "Buddenbrooks pour la télé" – avec les moyens du cinéma, qui sont tout autres que ceux de l'écriture.» [Notre traduction.]
9. «Wir haben uns schließlich für diese drei Jahrzehnte entschlossen, weil wir das Münchner Haus in der Poschinger Straße dann gleich am Anfang als einen Intakten Familienbetrieb zeigen konnten, von dem aus die Familie in die Welt zerstreut und durch die Zeit getrieben wird.» Entretien avec Heinrich Breloer conduit par Lars Jacob, Dossier de presse, Das Erte/ARD, 2001 (www.wdr.de/tv/die-manns/pdf/presseheft.pdf). «Nous avons finalement choisi ces trois décennies car cela nous permettait de présenter d'emblée la maison de la Poschinger Straße, à Munich, comme une entreprise familiale intacte, à partir de laquelle la famille serait catapultée dans l'espace et dans le temps.» [Notre traduction.] Cet argument de Breloer m'apparaît fort curieux puisque Thomas et Katia Mann emménagèrent dans la maison de la rue Poschinger dès 1914.
10. Voir la présentation de Claude David de la nouvelle *Désordre* dans *Thomas Mann, Romans et nouvelles III* (1918-1951), Paris, La Pochothèque, 1994.
11. On peut supposer que la nouvelle a été écrite avant 1923, c'est-à-dire avant la création du *Rentenmark*, qui a fortement contribué à résoudre le problème de l'inflation. À ce sujet, on peut se référer encore à la présentation qu'offre Claude David de *Désordre* dans *Thomas Mann, Romans et nouvelles III* (1918-1951), Paris, La Pochothèque, 1994, p. 90.
12. Ajoutons un bémol à cette affirmation puisqu'il faudrait vérifier dans les écrits privés de Thomas Mann – journaux et correspondance – s'il fait allusion à cet événement et à la création de la nouvelle. Toutefois, étant donné le sérieux de l'entreprise de Breloer, on peut supposer qu'il a déjà fait ce travail.
13. Voir, par exemple, Claude Lefort, *Le travail de l'œuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 28 et 35.
14. Quelques images du discours de 1930 sont reproduites par Breloer, à l'aide de comédiens. Ce discours a lieu le 17 octobre, à la Beethovensaal de Berlin. Un mois auparavant, lors des élections, le Parti national-socialiste emportait 107 sièges au Reichstag. Avant celles-ci, il n'en occupait que douze. Le peuple allemand est déchiré, nous sommes en pleine crise économique mondiale, et cela a des répercussions sur le climat socioéconomique en Allemagne. Mann prononce son «Allocution allemande: Un appel à la raison». (Thomas Mann, *Les exigences du jour*, traduction de J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 1976. Voir en particulier aux pages 104-105.)
15. Expression employée dans la lettre au *Neue Zürcher Zeitung*. Voir la note suivante.

16. «Die tiefe, von tausend menschlichen, moralischen und ästhetischen Einzelbeobachtungen und -eindrücken täglich gestützte und genährte Überzeugung, daß aus der gegenwärtigen deutschen Herrschaft nichts Gutes kommen kann, für Deutschland nicht und für die Welt nicht, - diese Überzeugung hat mich das Land meiden lassen, in dessen geistiger Überlieferung ich tiefer wurzele als diejenigen, die seit drei Jahren schwanken, ob sie es wagen sollen, mir vor aller Welt mein Deutschtum abzusprechen.» Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, (éd. Erika Mann), Frankfurt am Main, S. Fischer, 1961, p. 413. «La profonde conviction – étayée et nourrie jour après jour par des milliers d'observations et impressions humaines, morales et esthétiques – selon laquelle la présente domination allemande ne saurait engendrer quoi que ce soit de bien, ni pour l'Allemagne, ni pour le monde, m'a conduit à me tenir éloigné de ce pays dans l'héritage intellectuel duquel je suis plus profondément enraciné que ceux qui hésitent, depuis trois ans, à savoir s'ils doivent oser me dénier ma germanité devant les yeux du monde entier.» [Notre traduction.]
10. Thomas Mann tient toute sa vie un journal intime. Toutefois, avant sa mort, il brûlera de nombreux carnets – ceux, peut-être, révélant de la manière la plus précise son attirance pour les jeunes hommes. Nous possédons toutefois ses journaux datant de la période 1933-1955, année de son décès.
10. Claude Lefort parle d'un double mouvement, «[v]ers l'œuvre et vers le monde». Voir *Le travail de l'œuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

SIMULATING HOME: THE INTERNET AND POSTCOMMUNIST NOSTALGIA

Christine Lavrence

INTRODUCTION

In the spring of 2005, a group of former Yugoslavs declared the founding of a new nation "Titoslavija" dedicated to the "ideas, visions, and actions of Josip Broz Tito."¹ Titoslavija is a nation without territory or law: it is located in cyberspace and its citizens are issued passports after they declare a willingness to continue the work of Titoism. Titoslavija is parody; it is also ironic, commercial, serious and mournful at the same time, and in its ambivalence illustrates the complexity of post-communist nostalgia. In this essay, the question of Yugoslav post-communist nostalgia will be explored in relation to the cyber-community of Titoslavija.² By beginning with a brief digression through the work on cultural trauma by Jeffrey Alexander, nostalgia will be considered as a reaction to radical social change that undermines the integrity of collective identity. Following from this, there will be a discussion of the Internet as an instrument of nostalgia and how it obliges us to reconsider the categories of community, home and belonging.

FROM INDIVIDUAL TO "CULTURAL TRAUMA"

Jeffery Alexander investigates the presuppositions of what he terms "lay trauma theory" (2) in order to move beyond its "naturalistic" (5) constraints. Understanding how trauma functions collectively, rather than just individually, requires that we refine our terms and categories. Alexander's point of departure is to conceptually separate the traumatic event from the traumatic shock and process of reaction that occurs afterwards. According

to Alexander, this separation is necessary because it is only as the event is negotiated and debated between individuals that it becomes truly culturally traumatic. In other words, through interaction it becomes shared and almost always divisive. Hence, cultural trauma is less an event than a process, a process that is conditioned by religious, legal, aesthetic, bureaucratic and hierarchical structures, as well as the mass media (15-22).

Alexander further states that “cultural trauma” occurs when a past event deeply threatens a collective’s identity and, implicitly, the norms and values that underpin it. Herein lies the complexity, because “cultural trauma” by definition is not located in the event but in the collective’s sense that the event threatens its integrity (Alexander 10). In this sense, cultural trauma is an invariably social, protracted and complex process. The traumatic events elude comprehension and are unintelligible through existing frameworks of meaning, prompting repeated interpretation with the continuous emergence of new social contexts. Alexander’s work is underpinned by a performative paradigm that argues that the past is “continuously and actively sustained and reproduced” (38). Traumatic memory is not understood here as a historical emotional content that surfaces in its original form at different moments. Rather, the affective content is mediated by social structures, which can account for its shifts, silences, abuses and ideological appropriations. In this sense, Alexander emphasizes how speaker-audience-context configurations condition how trauma is processed (12). This also allows us to elucidate how trauma can become politicized, repressed and “managed” through a variety of strategies. Following from this, we get a sense of how human volition and initiative may condition trauma, but the relation between trauma and its representation may be more complex and less voluntaristic than this suggests. What is at stake in cultural trauma, according to Alexander, is a subtle but insidious loss of identity that is deeply disorienting.

SOCIAL CHANGE, AMBIVALENCE AND THE POST-COMMUNIST SEARCH FOR HOME
Smelser links his discussion of “sociocultural” trauma to Freud’s observation that traumatized patients often have elaborate rituals that simultaneously “avoid” and re-enact (53) the event. This observation is especially pertinent for an analysis of post-communist nostalgia because it is clear that the

ping for the past is often deeply ambivalent. Boym succinctly articulates the ambiguous nature of nostalgia's referent when she claims that nostalgics are "homesick and sick of home" at the same time (50). Situating Yugoslav nostalgia in terms of the "cultural trauma" of social change—and the protracted erosion of identity that Alexander articulates—allows us to appreciate it as a sociologically charged response to the structural and cultural ruptures of post-communism.

It is the "normative chaos" that Sztompka argues precipitates the trauma that is specific to post-communism (161). According to Sztompka, the trauma expresses itself as an index of "social moods," which include anxiety, suspicion of others, identity crisis, apathy and, significant for our purposes here, nostalgia (166). Nostalgia is a potential phase in what Sztompka describes as the "traumatic sequence"—a series of stages in a social process of mourning that culminates in the possibility of "overcoming," a process which he argues happens relatively quickly in the post-communist context (168).

Sztompka describes how "bloc culture" (173)—the cultural codes, expectations and entitlements generated by a centrally planned economy—conditions the trauma process. However, as he points out, the duration and dynamic of this "overcoming" is not identical in all places: differing historical contexts, economic and political, condition how this process will unfold. Nor would I argue that this "overcoming" follows a predictable teleological path or is even guaranteed.

In the case of the former Yugoslavia, the shock of capitalism is accompanied by the violence of war, so that there is a synergy between the two: one is intimately linked with the other. In Sarajevo, the memory of the siege and the sense of having been abandoned by the international community have provoked new waves of post-communist nostalgia, specifically among younger generations whose experience of socialism is entirely mediated by older generations. This runs counter to Sztompka's claim that new generations lost contact and therefore interest with the communist past (169). In Serbia, the era after Tito has ushered in the Milosevic regime, the NATO bombing, international isolation and "perpetrator's trauma" (see Giesen) for atrocities in Bosnia that have been recently surfacing. Slovenia's relative

economic success has not buffered it from the wave of nostalgia. Boym describes a café in Ljubljana, Slovenia, called Nostalgia, which aestheticizes the Yugo-era and displays its objects, endowing them with a sense of kitsch. In the café, the past is rendered—and marketed—as “self-conscious style” (55). Boym writes:

The bar gently mocks the dream of greater patria while appealing to shared frameworks of memory of the last Yugoslav generation. It makes no pretence of depth of commemoration and offers only a transient urban adventure with excellent pastries and other screen memories. (55)

A similar café has sprung up in Belgrade since then, complete with Tito and Yugo-era paraphernalia. Only in this case, “Yugoslavia” has not been aestheticized into a “transient urban adventure” for the young and fashionable. The café in Belgrade appeared on BBC television during the coverage of the assassination of Djindjic in the winter of 2003. The television piece featured elderly men in the cafe, drinking coffee and watching coverage of the event on Belgrade television. There was a palpable sense of grief and longing for the stability of the Yugoslav era in interview conversations, as they witnessed yet another tear in the Serbian political fabric. In Macedonia, the memory of Titoism is being rewritten into a narrative of national self-realization, as Tito was the first to recognize Macedonian culture and autonomy.

Smelser writes that traumatized cultures:

engage in compulsive examining and re-examining... [which] lends strength to the assertion of indelibility: cultural traumas can never be solved and never go away. Over time the repeated and relived cultural activity yields to a reservoir of hundreds of different renditions of the memory—some dead, some latent, some still active, some “hot”... This produces a fascinating type of cultural accumulation—an unending, always-expanding repository consisting of multiple precipitates (both negative and positive) of a continuous and pulsating process of remembering, coping, negotiating, and engaging in conflict. (52)

It has become commonplace to diagnose the post-Tito wars in the former Yugoslavia as reflecting a “pathological temporality” unique to the Balkans. This purported temporality has often been described as a “fixation with the past,” reflected most infamously in Milosevic’s 1989 mobilization of

a Greater Serbia in reference to the 1389 Battle for Kosovo, defined as the origin of Serbian history.

Recently, World War II, responsibility for the wars occurring since the death of Tito and the nostalgia for the socialist Yugoslavia have also been publicly contested “reservoirs” of memory. However, rather than viewing these recent memory debates as symptomatic of an inescapable element of “Balkan” culture, we might instead examine and situate them in the traumatic events that have formed these cultural “reservoirs” and rendered them vulnerable to debate.

Titoslavija is a cyber-community comprised of exiles, former Yugoslavs and others from around the globe who have crafted this metaphorical nation. Titoslavija has its own constitution, dedicated to the “ideas, vision and actions of Josip Broz Tito” (www.titoslavija.com/constitution.htm) and other national props such as a flag, so that it appears, at least partially, as a parody of the construction of national identity and borders. Citizenship entitles one to receive a passport and access to web forum discussions, and all are invited to join, not just former Yugoslavs. These discussions range from reverent reflections on the days of socialism, to reflections on the disappointments of the present, such as the status of seniors who have lost their state pensions and are unable to acquire medical care. These themes are tempered with more irreverent reflections on the socialist past and rare moments of insight into the pitfalls of idealizing this past. Postings are often confessional in nature, sometimes combative, including personal testimonials of war and discussions of responsibility. At times, participants discuss the complicity of their own community, so that at best it is a vehicle and space for critical reflection.

However, as a medium of nostalgia the Internet is paradoxical: the web’s ephemeral nature, its interactivity and lack of materiality renders it neither a *lieu de mémoire*, nor a historical document. There are no faded photographs or creased documents to inspire nostalgic reverie, but instead nostalgia surfs on the surface of digital simulation. Moreover, Titoslavija is a performative and transient ebb and flow of discussion, comprised of cyber-citizens who participate in the production of the Titoslavija community and then disappear into parts unknown. Titoslavija is mediated by the ambiguous

rules of disembodied engagement that characterize cyber-interaction. Thus, it is a community without bodies and one that cannot rely on territorial and geographical integrity to sustain its continuity: citizenship must be an ongoing and sustained choice.

In this sense, Titoslavija provokes a meditation on the concept of home in a post-communist era of globalization. Agnes Heller discusses the shift in what it means to “be at home” in modernity in a text entitled “Where Are We at Home?.” We used to feel at home in a particular place: home had territorial integrity. Now, sensing that home can no longer protect us from “contingency,” we look for home elsewhere (3). In fact, according to Heller, achieving the self necessitates an escape from home. Home becomes “self-appointed,” geographically disconnected from the place of our birth and of our ancestors, and we take refuge in what Heller calls the “absolute present” (1, 4). The familiarity of the “absolute present” resides not in the day-to-day experience of home (smells, sounds, spaces) but rather in the temporality of global culture. Not surprisingly, the often self-imposed exile, one of modernity’s greatest tropes according to Heller, provokes a certain reactive nostalgia, an ambivalent desire to revisit the place of origin. Heller writes:

Modern nostalgia proper is, however, unlike the desire to return to the mother’s womb: it wills to experience the same as different. The exact repetition of what one desires does not satisfy. Every repetition is to be unrepeatable. This is not simply quest for novelty, but a quest for novelty within the familiar. This desire is one of the motivations that pushed moderns, in their quest for novelty, increasingly into the past. (8)

Just as Freud points out the paradoxical avoidance and re-enactment rituals of the individual haunted by trauma, the same ambivalence characterizes modern nostalgia and the nostalgic quest for home. Citizens of Yugoslavia were exiled without choice—some immigrated and some stayed behind—but in the aftermath of its disintegration, it is not a geographic exile as much a symbolic one. In the constitution of Titoslavija it is declared that all that is needed is one’s “free will” (www.titoslavija.com/constitution/htm) to attain a passport—it is a choice rather than a retreat to the past. In many cases of nostalgia, there is no home to return to; it has either been destroyed, irretrievably altered or was fictive in the first place. However, as Heller points

out, the modern desire to return home is not literal in its intentions: it does not wish to reproduce the past as it was (8). The attraction to the past is its singularity. Nostalgia then highlights the performative nature of cultural memory—the past is reproduced in the present but in a way that is never identical. Each reiteration of the object of nostalgia alters it. Titoslavija attempts to salvage the remnants of the former Yugoslavia that linger in the collective imagination, but does so with a sense of irony. If there can be no reconciliation with the lost home, there can be at least a simulation of home. But it is no longer the Yugoslavia as it was: Titoslavija represents the new “self-appointed” home—open to all, cosmopolitan in orientation, as it is open to all who agree to commit to its “shared destiny” (18). There is no territorial reference for Titoslavija and, in any case, territory would defeat the spirit of Titoslavija. This is because Titoslavija is a self-consciously metaphorical place, where the spirit and ideals of Titoism—defined here as international cooperation, multiculturalism and justice—become the home of citizens and the buffer against “contingency” (3). As the constitution claims, “the capital city is located in the heart of its citizens.” (www.titoslavija.com/constitution.htm) In this sense, it prompts a reflection on the new technologies that rearrange the link between “memory, community and geographical proximity” (Levy and Sznajder 88).

In many ways then, while the Internet appears to run counter to the nostalgic spirit of fetishizing the authenticity of the old or the original, the awareness of the singularity of the past renders the ephemeral and performative nature of the Internet an appropriate instrument for it. The virtual community allows citizens to re-enact and redefine the community of Yugoslavia anew with each forum discussion, but engage it with the constraints and possibilities of anonymity and physical disembodiment.

CONCLUSION

Post-communist nostalgia is a complex and diverse series of responses to the rapid, disorienting social change experienced by societies at the end of the European socialist experiment. In the former Yugoslavia as elsewhere, these changes are met with ambivalence, as economic and political crises and reforms challenge cultural codes and expectations. These changes are

experienced as the erosion of identity, provoking the seemingly endless debates and conflicts over the past that have taken place in the former Yugoslavia. Nostalgia for the Tito period is one of these great “cultural reservoirs.” Titoslavija is just one interpretive instance of this nostalgia, but is interesting because it raises questions about new mediums for the production of narratives of the past, mediums that force us to reconsider the links between home, territory, identity and community. Titoslavija provides a forum that is not limited to its former citizens or the Diaspora seeking community during the trauma of immigration. By extending its invitation of citizenship to all, it offers a metaphorical refuge for the displaced that is both nostalgic and open-ended, so that it is not so much a return home as a reinvention of it.

1. See www.titoslavija.com.
2. See Lavrence, Christine “Making up for lost time: Yugonostalgia and the limits of Serbian memory” (conference presentation, October 8, 2005, Syracuse University) for more discussion of Titoslavija and various aesthetic and ideological hues of Yugonostalgia.

REFERENCES

Alexander, Jeffrey. “Toward a Theory of Cultural Trauma.” In *Cultural Trauma and Collective Identity*. Edited by J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser and P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Giesen, Bernard. “The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity.” In *Cultural Trauma and Collective Identity*. Edited by J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser and P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004.

Heller, Agnes. “Where Are We at Home?” *Thesis* 11, 41 (1995), pp. 1-18.

Levy, Daniel, and Natan Sznaider. “Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory.” *European Social Theory* 5, 1 (2002), pp. 87-106.

Lavrence, Christine. "Making Up for Lost Time: Yugonostalgia and the Limits of Serbian Memory." Conference presentation, October 6, 2005, Syracuse University.

Smelser, Neil. "Psychological Trauma and Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*. Edited by J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser and P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004.

Sztompka, Piotr. "The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies." In *Cultural Trauma and Collective Identity*. Edited by J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser and P. Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004.

www.titoslavija.com

WEIGHTLESS MONUMENTS: STORIES OF LABOR MIGRATION TO GERMANY AS MATERIALIZED IN THE EXHIBIT *PROJEKT MIGRATION* (2005-2006)

Barbara Wolbert

When I was invited to the Max and Iris Stern Symposium taking place on the occasion of *Heaven and Earth*, it did not take me a minute to decide what I would like to focus on: I remembered works by Anselm Kiefer that had been on display in his show in the Nationalgalerie in Berlin² and pieces that are part of the permanent collection in the main hall of the Hamburger Bahnhof, a former railway station, now Berlin's museum of contemporary art. This recollection dredged up various objects I had seen a month before in *Projekt Migration*, an exhibition in Cologne based on a collaboration between cultural anthropologists, scholars of contemporary history, artists and political activists. Juxtaposing Anselm Kiefer's works such as *Iron-Path* (1986),³ *Voyage au bout de la nuit* (1990) and *Census*⁴ (1991)⁵ to objects shown in *Projekt Migration* gave me the feeling that I had found the answer to a question that had been nagging me after I had visited this exhibition on migration to Germany and taken part in a number of related events.⁶ I had learned about the continuous, but so far unsuccessful, efforts that had been undertaken by members of the exhibition team to go beyond temporary shows and found a museum of migration. In spite of my admiration for the initiative and continuous efforts collecting all kinds of materials documenting the history of labour migration, I felt ambivalent about the establishment of a migration museum. But I had been unable to give a satisfying explanation for my reservations. My mental leap from Anselm Kiefer's imposing works to the rather modest objects on display in this and previous exhibits on migration seemed to provide an answer. I did not consider their common reference to migratory movements

and contemporary German history; it was the material quality of the objects that had drawn my attention. "It is the materiality of the objects that makes a museum for migration a risky undertaking!" I thought. The panel on media, memory and history was an opportunity to give some thought to this assertion.

THE MUSEALIZATION OF LABOUR MIGRATION

Projekt Migration took place from October 1, 2005 to January 15, 2006 in several locations in Cologne, including Die Brücke—the building of the Kölnische Kunstverein (the Art Society of Cologne)—and two other spacious venues in walking distance, which had been turned into exhibition sites for the duration of the show. This show was the final event in a five-million-euro project that involved preliminary research and more than 100 public events. The Bundeskulturstiftung (German Federal Cultural Foundation) had sponsored the entire project as one of its first initiatives. Kathrin Rhomberg, curator and director of the Kölnische Kunstverein, and Marion von Osten, artist, curator, and professor at the Institute for Theory of Design and Art in Zurich, were the art directors responsible for the show. It was set up in cooperation with Regina Römhild and other scholars from the Institute of Cultural Anthropology and European Ethnography in Frankfurt am Main, and the DOMiT team, led by Aytac Eryilmaz and Martin Rapp, members of an association the full name of which is Documentation Centre and Museum of Migration in Germany. *Projekt Migration* presented visualizations of the results of scholarly research, artworks and pieces from the DOMiT collection. DOMiT had already set up a travelling exhibition, *40 Years of Strange Homeland*, which had started in 2001 in Cologne, and *Strange Homeland. A History of Immigration from Turkey*, a show that took place in Essen in 1998. At the same time as *Projekt Migration*, the German Historical Museum in Berlin presented *Immigration Country Germany. Migrations 1500-2005*.⁷ Due to its transdisciplinary approach to migration, however, *Projekt Migration* was different; it became a benchmark exhibition.

In order to pursue my question, I will concentrate on objects from the DOMiT collection presented in *Projekt Migration* rather than providing a comprehensive review of this show. Through *Projekt Migration* I will take a critical look at the projected museum of migration. Does the material quality

of objects brought together as part of a future museum collection ease or impede processes of musealization? Could it be possible that the quality of an object with some kind of significant relation to labour migration plays a role in the transfer of this object into the public culture of commemoration? Is there something to my first impression that, in contrast to Anselm Kiefer's works, which call for a museum of contemporary art or a national gallery, these artifacts documenting labour migration to Germany carry some kind of antibodies against processes of musealization or public representation?

Aytac Eryilmaz, managing director of DOMiT, gave me a copy of an article which appeared in *K WEST*, a regional cultural magazine, when I visited the association's office and archives in February 2006. It was entitled "Zur Not auch vor den Reichstag" ("In front of the Reichstag, if necessary"). Packing for their move to a still unknown but hopefully affordable place had already begun, as funding from the national culture foundation was to run out at the end of that month. "We should perhaps unload the whole collection in front of the Reichstag and hold a press conference there,"⁸ said Eryilmaz in the article. At that time, the City of Cologne had not yet made its decision to finance the DOMiT depot until the end of 2006, and the North Rhine Westphalia government had not yet considered further support.⁹ Amazingly, in his passionate statement, Eryilmaz does not suggest unloading the collection in front of an administration building of the association's counterparts in Cologne or Düsseldorf. By selecting the Reichstag as an appropriate stage, he positions DOMiT's concern on a national level and adopts the monumentality of the Reichstag for the DOMiT case. DOMiT, indeed, fights not only for a museum, with its archival tasks and educational obligations, but also for a monument to labour migration to Germany. As Eryilmaz perceives it, immigrants are seen as welfare cases, are associated with murder in the name of honour and—in particular if they are Turks—are seen as people refusing to integrate. The immigrants' cultural achievements, however, remain unacknowledged. It is this situation that, in his opinion, calls for a museum of migration.¹⁰

Similarly, the contributors to two conferences in support of a museum of migration, among them the historians Jan Motte and Rainer Ohliger, editors of the book *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft*

(*History and Memory in the Immigrant Society*),¹¹ made claims for a museum. The museum should not only continue to collect documents, fulfil its archival functions and serve as a showcase representing the history of labour migration to Germany; for immigrants to Germany, it should also serve as a place for identification and function as a memorial.¹²

A handful of association members who had borne resentment to the museum plans were easily outvoted.¹³ The supporters of the museum of migration refer to Swiss, French¹⁴ and other European countries' initiatives for museums of migration¹⁵ and, by comparison, deplore the absence of a social movement of the immigrant population of Germany, which might make claims for a public representation of their history.¹⁶ They list the migration museums abroad, previous exhibitions on migration in Germany, and the rare endeavours to erect public monuments honouring migrant workers in Germany in order to emphasize a trend. They call for securing the material and recording the stories of the first generation of migrant workers before it is too late. They advance the moral argument that the foundation of a museum is simply society's responsibility after the arson attacks against immigrants and asylum seekers in Solingen, Mölln and Rostock. Immigrants' desire for public recognition of their contribution to Germany's economy is prominently mentioned.¹⁷ A German museum of migration is put on the political agenda as an overdue update of national historiography. The museum of migration is discussed as an effort to correct German postwar history by adding a forgotten chapter and simultaneously recompensing Germany's migrant population for lack of public acknowledgment and social recognition. Remarkably, the political objectives were discussed and the issue of lobbying was broached; the collection itself, however, or, more precisely, the objects to be displayed in the desired museum, seemed to lie completely outside the discussion.

Here, I do not want to go further into the discussion of political representation, but rather, I wish to shed light on the aesthetics of immigrants' representation in Germany. I will begin with an overview of the DOMiT collection, which was started to kick off the political struggle for a museum. Secondly, I will draw your attention to selected objects presented in *Projekt Migration* in order to discuss the stories materialized in these exhibits and relate them to the objectives of the museum initiative.

When the association was founded in 1990,¹⁸ the collection concentrated on immigration from Turkey. Since 2002, DOMiT has extended its collection to represent labour migration from other countries to West Germany and the migration of contract workers to the GDR. DOMiT's collection of publications alone consists of 12,000 volumes in total. DOMiT has the most comprehensive collection of grey literature on migration. It collects items from organizations and companies, such as language books and manuals on how to deal with foreign workers. The collection contains 4,500 professionally produced photographs. DOMiT's audiovisual archives encompass news reports, commercials, didactic films, documentaries and fiction films which are either topically related to migration or produced by filmmakers with migration backgrounds, as well as audio documents, including music on discs, cassettes and tapes, public speeches and interviews with the donors to the collection. Moreover, migrant workers and their families have entrusted DOMiT with personal documents such as family photographs, letters and official documents, from passports to statements of eviction; they have donated items of personal use such as suitcases and musical instruments which they carried to Germany, as well as wall carpets, cooking pots and other objects they used daily in Germany, and their first purchases in German marks, such as a portable radio (the Grundig Concertboy), couches, beds and tables, and a van, a Ford Transit. Thus, the collection is—at least in part—based on the initiative of immigrants themselves. This engagement endows the collection and the claims for a museum of migration with the authority to represent the immigrants both aesthetically and politically.

Before DOMiT engaged in *Projekt Migration*, the association had organized exhibitions in Essen and Cologne. These exhibitions, in the Ruhrlandmuseum in 1998 and in the Historical Town Hall in Cologne in 2001, set up in the fashion of history museum displays,¹⁹ centred on physical objects from the collection, while *Projekt Migration*, in addition to these kinds of displays, consisted of art installations and made use of media such as films, slides and videos.²⁰

The objects from the DOMiT collection which I have selected to serve as examples will therefore, in a manner of speaking, be carved out of *Projekt Migration* so as to discuss them as potential exhibits in a permanent exhibition

in a museum based on the contemporary history and history-of-everyday-life approaches favoured by DOMiT, and in order to answer the question as to whether modest objects of everyday use can be the cornerstones of a monument to migration.

I had the opportunity of attending the final meeting of the board of *Projekt Migration*, in which the team of curators relied widely on audiovisual presentations. The prevailing histories, which I remembered from this preview to the exhibition, were, however, not echoed in the artifacts, which I saw for the first time at the opening of the exhibition. At the board meeting, the curators had been able to draw attention to the construction and perfection of the border regime in Europe, to the connection between German history, the Cold War and labour migration, to the inner dynamic of Fordism and consumerism, and to continuities in the organization of space from ghettos to gated communities and from work camps to workers' dorms. In the exhibition, however, I noticed not only the objects' capacity to document everyday practices of the past but also their capability to block or cross these master narratives. Instead of detailing the curators' story lines, the tangibility of the objects tended to reduce the complexity.²¹ Let me illustrate this contention through three examples.

STORIES OF POTS AND PANS

There are, to begin with, seventeen pots and pans in the DOMiT collection (Figure 1). Although these cooking pots and frying pans have a place in the German history of accommodating foreign workers or in the intertwined histories of migrant workers' integration into the systems of industrial production and of the familiarization with new forms of consumption, in an exhibition, following the contemporary-history approach, the pots and pans may tell stories that point in other directions and give rather unwanted signals.

There is, for example, a small aluminum pan. We can visualize—and even hear—how a bachelor who has cracked two eggs on the edge of this pan stirs them with a fork or even his knife in a shared kitchen. We can imagine a lentil soup simmering in one of the enamel pots in the collection, which may have been handed down to the wife of a migrant worker by the lady of the house she used to clean once or twice a week. The pots become tokens for Italian,



Figure 1

Pots and pans (DOMiT collection), *Projekt Migration*, Cologne 2005-2006

Photo: Christian Philipp. Source: Exhibition guide, Kölnische Kunstverein

Greek or Turkish cooking under uncomfortable circumstances, and saving money whenever possible. They represent migrant lifestyles and stand for the people associated with these lifestyles. In other words, as protagonists of the stories circling around these ordinary household objects, their former users become the recipients' centre of attention.

Secondly, I want to focus on the great number of light and small documents in the collection. They immediately came to my mind as a contrast to Anselm Kiefer's heavy and large artworks. There were, in fact, many passports, identity cards and samples of correspondence from and to public authorities such as employment centres and aliens departments, as well as samples of workers' correspondence with companies and landlords. Forms completed in pitiful handwriting and instructions written on typewriters, rehashing their tiny irregularities with every repeated letter, may rouse a smile in the digital-age visitor. Unlike objects he or she may treasure or hunt for in stores of vintage clothing or other more or less useful collectibles, there is neither material nor nostalgic value in these papers. Some of the papers are stained or crunched from having been carried from one office to another; some of them come in the light green or pink tone of official forms. Many of

them are specimens of documents one has to wait in line for or hopes never to find in the mail. The majority of these papers either refer to experiences of disgrace or were themselves requisites in humiliating processes. The visitors' intuition that such papers contain hoped-for or feared messages and the simple zest of handled pieces evoke emotional reactions in visitors with and without migration backgrounds: pity, compassion, painfulness or embarrassment interfere with the curiosity and thirst for knowledge expected in the visitors.

The enormous size of the exhibition—3,000 m²—made it impossible to read every written document carefully. Moreover, the documents exhibited were often hung a little too high or a little too low for comfortable reading. Unlike a scholar using an archive, the visitor would rather read the label and take a quick look at the document concerned. Thus, the label carried the reading load and the document itself was perceived as an object whose physical qualities prevailed.

Let me select one example of a label, which illustrates the curators' effort to render visible the trace between individual users, donors or lenders and the archives:

Deposit-slips for money transfers of the Rodono Family, 1960s and 1970s.

Most of the migrants supported their families abroad by regular money transfers and they built up a nest egg in case of return migration.

Emigrants' transfers in foreign currency and investments were a considerable economic factor for their countries of origin.

Lender: Rosa Rodono, DOMiT-Archive.²²

The label underlines the curators' authority to lend the object authenticity; rather than giving historical information, this bares its soul to the viewer.

Let me share an observation I made during one of my visits to one of the exhibition sites, at Friesenplatz, which had been used as office space and was, for the first time, housing an exhibition. I was sitting in front of a screen watching a DVD on return migration,²³ when a party of five engaged in a lively conversation entered the room: a mother with two daughters, one of whom was in the company of her boyfriend, while the other was accompanied by her daughter. They headed for the showcase displaying a number of these small documents. When the mother noticed what she was apparently looking

for, she started crying. After a while her granddaughter and her daughter, the mother of the child, burst into tears as well. The other young woman—I remembered having seen her at the *Projekt Migration* film festival—approached me and explained that, as a member of the DOMiT team, she had asked her mother to provide a pay envelope—now on display—which had belonged to her late father. A couple of minutes passed by, the family members talked to each other and hugged each other, and then the mother turned to me with an apologetic gesture. I assumed that the object reminded her of the recent loss of her husband and expressed my sympathy. “Well, he died a while ago,” she said “but seeing the wage packet reminded me how hard pressed for money we have often been.”

When they had left the room, I went back to the display case and looked at the small grey paper bag, an envelope, open on one of its small sides. The imprint on the side visible to the visitor contains the name of a KG, a limited partnership, which is not fully readable, since the paper is crunched. But the location of this firm is “Pfungstadt.” In the next line it says that the firm is a “Bauunternehmen,” a construction company. A table is printed underneath, so that the payroll officers could insert a “Vorschuß”—an advance payment—if one was granted, and under “Abrechnung für” they would have to write the name of the respective month being accounted for. In this case it was “Aug. 69”—August 1969. The worker, whose name was entered as “Rodono, Leonardo,” had indeed demanded 80 marks of the payment he expected to receive in September in advance, so that the “auszuzahlender Betrag,” the sum to be paid, was “361,02 DM.” On September 3, the person in the office had written: “-3.9.” A line in small print under this addition reads: “Reklamationen müssen sofort geltend gemacht werden!” Complaints must be filed immediately! While the print is in black, a blue ballpoint pen had been used for the entries. In this display case, right next to the pay envelope, there was a deposit slip, also from “Pfungstadt,” and also with blue handwritten entries, disclosing that 500 marks had been sent to a person in Sicily, whose name was hidden by the pay packet, which covered a part of this small piece of pink paper. A stamp underneath the address shows “9.10.74” as the date of this financial transaction. It was thus completed at the same time of year, just five years later.

For donors to the DOMIT collection, the objects of their first years in Germany may well have become “museal.”²⁴ This may have allowed Aurora Rodono to ask her mother Rosa for the deposit slip and the pay envelope, and it may have made it easy for her mother to relinquish it. She may have wanted to make the exhibition a fitting “funerary site”²⁵ for these objects. But now, all by themselves on display in the exhibit, these two small pieces started to tell their old story of long-distance family responsibility and need all over again.

The presence of the objects in a strict sense of the word *re-presents* the migrant workers and their families. The unchanged appearance of these items of everyday use evokes a sense of continuation of a reality of labour migration, which stretches migrant workers’ past into the audience’s presence. While the migrant workers become the object of the exhibition, the diversity of the real visitors is condensed in and reduced to a categorized German observer with a non-migrant background. Visitors become observers of Others’ timeless daily practices. A dichotomy of “They” and “Us” is put into operation.

Like the visitors to *Projekt Migration*, the potential audiences of a museum of migration have, in fact, experienced labour migration to Germany from dissimilar individual perspectives, from different social positions, and from the varying viewpoints of contemporaries of the first generations of immigrants and of later generations. Visitors, who rather intend to seal the mostly uncomfortable and often humiliating experiences of their past materialized in the objects on display, and others, who want to use these objects as exhibits in order to give a political signal to accept immigrants’ presence as an intrinsic part of Germany’s economy, society, history and cultures, are then confronted with a perpetuation of a generalized story of migration. This re-emerging timeless tale of migration does not reflect their points of view.²⁶ Its alienating effects will, however, not come to an end as long as the terms “Migranten” and “Ausländer”²⁷ are used as synonym categories, applied to the “guest workers” of the 1960s and 1970s, to their children and grandchildren and to anybody from their countries of origin, as well as to the young men and women from Africa, Asia and Eastern Europe who manage to overcome today’s border restrictions, but never to Germans working abroad

or to Americans and West Europeans who work in Germany. The institutional authority of a museum is—as I am going to argue—not capable of providing the stories inscribed in the objects with the presumed historical distance.

My third and last example is a light blue Ford Transit. This type of van, produced since 1965, was one of the most expensive purchases of migrant workers in Germany. During the summer, Ford Transit owners would drive this vehicle, loaded with friends or family members and all kind of commodities—TV sets, sewing machines and, of course, many small items of daily use and presents for family and friends—to their houses abroad. A Ford Transit could also serve as an investment in a transport business at home. To audiences with a migration background, this piece of the DOMiT archives, purchased and repaired in Istanbul,²⁸ tells stories about exciting family events, roadside picnics and the high spirits of having time off from work and school, as well as about exhausting journeys, traffic accidents and the pain of parting. Other passers-by, however, may not even notice the van in a row of parked cars. Unlike an equally well-restored car, a Ford Mustang or even a Ford Taurus of the same year of production, this used vehicle is just an old van. It does not achieve the recognition of an “old-timer” proper.

Among the many photographs on display in *Projekt Migration*, I found only one photograph of a Ford Transit. Browsing the catalogue and the DOMiT publications, I found a second one. A professional photographer, journalist Manfred Vollmer, took both pictures. Remarkably, none of the numerous family photographs presented in different places and contexts of the exhibition featured a van. Even a tableau about two metres square,²⁹ presenting a collection of forty-seven original-sized family photographs featuring vehicles, contained not a single van.³⁰ In each of those pictures, the cars are the photo stars, posing with their proud owners. I attribute this selection to the photo amateurs and takers of family snapshots rather than to the exhibiting archivists. According to the rule of visual family narratives,³¹ the Ford Transit does not count. It is not worth mentioning. In this respect, the heaviest object of the DOMiT collection is only a lightweight.

As objects evoking commiseration or memories of agony, the van, the cooking pots and the pay envelope are not suitable for a museum inviting processes of identification. They would not support an institution meant

to become a memorial of labour migration, at least not in contemporary Germany. These documents of experiences, which are now banned from the lives of those who arrived in Germany as “guest workers,” are rather ambivalent building blocks for the desired monument to migration.

If we think of a Mercedes Benz, a Fissler or a WMF cooking pot set, or online banking practices that have replaced these practices and objects, we may set these objects in a historical perspective and focus on migrants’ achievements. Marketing statistics from the 1990s, for example, would suggest a Mercedes Benz as the vehicle of choice to tell a success story of migration: while only 7.6% of the entire population of Germany’s car owners drive a Mercedes, this car is driven by 20% of the Turkish car owners in Germany.³² As a consequence, any parking lot and any department store may document former guest workers’ integration into the German economy as producers, service providers and consumers fifty years after the first workers were hired. Any one of these mundane places could be featured as an exhibition site and serve as a museum of migration. In other words: would a museum that aims at emphasizing the success of integration processes and ultimately acknowledging labour migrants’ accomplishments not have to consider former labour migrants’ achievements? Could that exclude the adoption of consumer values and habits? Would this museum of migration not have to showcase a Mercedes, a set of stainless steel pots and a personal computer? At least as long as the process of economic integration of the families who live in Germany as a result of labour migration in the 1960s and 1970s is either not common knowledge or not publicly admitted?

GIVING WEIGHT TO THE ARCHIVES OF LABOUR MIGRATION

After having cropped these objects from *Projekt Migration* in order to demonstrate the effects their material quality may achieve in apparently neutral presentations, I suggest taking a second look at the pay packet, the pots and the van, and I invite you to revisit the same or similar objects displayed in *Projekt Migration*.

The pots mentioned earlier were, in fact, presented as an assemblage of pots, arranged on a light base. The white light from below accentuated the materiality of the objects and displayed the aesthetic attraction of enamel,

sheet metal and scratched aluminum. These pots were all the pots belonging to the DOMiT collection. They were on display together with all the musical instruments, all the suitcases, all the sport cups, all the typewriters, and all the dolls and teddy bears in the collection. They were also lighted from below. These groups of specimens were set against a number of single pieces exposed on—or better, in—high pedestals. These artifacts were also lighted from within these mountings. The collections of objects of the same kind were exhibited on six low, white parallelepipeds, the tops of which were covered with white glass, illuminated from the inside. Seven higher, differently single-coloured pedestals contained the special pieces, invisible from the outside. In irregular order, these bases were placed in a white cube.

One example of the treasures on display consisted of characters from an Ottoman shadow show featuring “Karagöz and Hacivat,” which are still popular among Turks. These single pieces were only visible to viewers who bent over to take a closer look into the cases. The viewer would become a listener to the story of the respective object. A murmur of recorded voices hung over this audiovisual installation like an invisible cloud.

The third element of this ensemble was a selection of films, audiotapes, books, posters, photographs, newspapers, flyers and documents issued by municipal administrations, customs offices and banks. They were presented on shelves inserted into three rectangular, indirectly lighted openings in the white wall.

Christian Philipp Müller was the author of this work entitled *Unicums, Groups of Specimens, Archives* (Figures 2 and 3). His installation featured the pots and pans, and the other objects, as well as the activities of DOMiT. In this context, the objects do not tell stories of poor migrant cooks; they talk about collecting and archiving, about ways of seeing, displaying and framing. Müller’s contribution to *Projekt Migration*, on display on the ground floor of the Kölnische Kunstverein, stages the DOMiT collection and plays with elements of the museal. Müller’s institution-critical installation acknowledges the distance between objects and lives: Turks, Greeks or Italians are not the Other, whose past and presence fall into one. Here, they are not imprisoned in such an “allochronic”³³ discourse. Rather than as foreign cooks forever pottering about with scratched pans, this installation presents the former



Figures 2 and 3

Christian Philipp Müller, *Unicums, Groups of Specimens, Archives*, 2005
Projekt Migration, Cologne 2005-2006

Photos: Dietrich Hackenberg

workers who prepared their meals in cheap pots and pans as donors to a public collection and gives them credit as contributors to the history of labour migration.

Let us take a closer look at the Ford Transit, parked in front of the building of the Kölnische Kunstverein. There is a tiny addition to the object which I left out in my first description: the van carries a special licence plate, which contains nothing but the word "Transit." "Transit" refers to the Ford model. At the same time it alludes to "Transit Migrations," the title of the anthropological research projects whose results were presented in the exhibition. This plate gives the van a name and gets a smile from those who know the Transit stories. This light blue "Transit" thus becomes a fetish of border traffic. Even a minor intervention by a curator makes a difference: it points to a mediator, who transfers an object from the past into a part of a contemporary installation.

Finally, I would like to return to one of the light, small documents: a list of names and signatures. This paper lists the names of workers who signed in to be called on should a wildcat strike at Alfred Pierburg AG, a factory for car parts, be staged. The list of signatures was on display at the entrance to a section in the back of a room on the second floor of one of the makeshift exhibition halls at Rudolphplatz. This part of the room was used as a screening room³⁴ for *Pierburg. Ihr Kampf wird unser Kampf* (Pierburg: *Their Struggle Is Our Struggle*, 1974-1975), by Edith Schmidt and David Wittenberg.³⁵ This documentary from the DOMiT collection was projected continuously during the opening hours of the exhibition. The poster for this cinematographic treasure was on display as well. The film shows how women migrant workers from the Pierburg company, paid less than their male colleagues doing the same work, fought for a raise. In their illegal strike they successfully compelled the abolition of a gendered wage system. During the 1970s, this film, produced in cooperation with the workers and never shown on television, was screened at many meetings of political activists in the labour force. These images of their uprising against injurious working conditions were and still are capable arousing identification with the first generation of migrant women in Germany. Only, in connection with this collaborative work of workers and filmmakers, the handwritten list of

names did not evoke pity but admiration as a document of human resources management from below. It is at this point that the exhibition celebrates migrant workers' initiatives.

A still from the film, a close-up of young female workers from Pierburg, is the title picture of the catalogue. This catalogue, designed by Florian Lambl, was awarded the German photography book prize of 2006.³⁶ It is neither a reader with a collection of articles on the topic of the exhibition nor an exhibition guide proper. It plays with the small and light documents, written papers and photographs. And it weighs more than one can carry. It literally loads the script on its back: "This book casts new light on, and gives new weight to, the significance of migration for society, its history, economy and culture." In its monumentality, this catalogue does commemorate the history of migration to Germany.

THE NECESSITY FOR ART IN EXHIBITIONS ON LABOUR MIGRATION

When scholars of contemporary history, academic and other, show objects in order to represent labour migrants' lives and lifestyles in their exhibitions, they avoid being part of the picture they create with their displays. While an artist's name has to appear on the label of an artwork, this is not the case in the displays of historians and archivists who work for a museum or any other public or private collection. Their labels name or describe the object and credit the loaner or donor, or the archives as in the case of the pay packet. They do not assume the role and responsibility of authors of their installations, of the series of pieces they combine, or of any other ensemble. They let the artifacts tell stories which their former owners may want to forget or to keep to themselves.³⁷ Those stories allude to their everyday practices during their first years abroad and thus turn the former users of these objects into objects of interest. The objects then re-present the resident of a workers' dorm stirring his eggs, the housewife and mother preparing a soup, the worker who sends money to those left behind back home, the driver at the wheel of the Ford Transit and his family members. They are brought to life and thus these labour migrants from the past achieve an uncanny fictional contemporariness as the eternal migrants, unable ever to integrate into society's normalcy.

Artists intervening as authors assume responsibility for the narratives, allusions, and the emotions they evoke. They have to use their opportunity to position the objects they show or use in their works in ways which they themselves define according to their individual perspectives. They insert a critical distance between the viewers and the objects, and thus make the “cultural spaces”³⁸ between object, artist and viewer visible. A voyeuristic stance as seemingly neutral viewers of others’ migratory fate can thus be avoided. Artists’ interventions furthermore enable and force the visitors to the exhibition to individually position themselves as well.

Let me elaborate my contention with reference to an artwork by Vlassis Caniaris, which addresses this point in *Projekt Migration* (Figure 4). This ensemble consists of a mass of furniture stacked up inside and outside three thin, plywood walls, about three metres high, forming an open room. Everything has been handled, everything seems dusted. To the right of the room we find cardboard boxes, and on top of them rolled-up carpets, cheap fabric-made oriental rugs as well as a bathmat; one rolled-up carpet seems to have fallen down from the pile, on top of which sits the carriage of a pram in which is stuck a flat box that may have been the inlay of a kitchen table drawer. There is a trunk on a bucket, a child’s chair and a toy, a red truck that has lost its front wheels and sits with its nose on the floor of the Kölnische Kunsthalle, while most of the other items are displayed on wooden pallets. Astonishingly, the bulbs of a standard lamp with three movable shades are on. In the makeshift room, we notice suitcases, boards and rolls of wallpaper, as well as the wheel of a bike leaning against the back wall. The walls of the room themselves are partly painted; in some areas the original surface of the walls is visible, and most parts of the walls are covered with wallpaper and yellowed newspaper. A picture frame and a drawing of a ship on waves within this frame are painted on the wall. This simple picture of a sailboat, painted directly on the wall—red for the boat, white for the sail, and blue for the contour of the boat and sail, the mast, the surface of the water and the frame of the entire picture—sits right at the spot where, if this were the interior of a house, a decorative framed painting could be expected. With his disturbing installation, entitled *Interior*:

Vlassis Caniaris portrays the life of foreign workers as unidentifiable, as uncognizable. The guest workers seem to be trash in the eyes of their hosts.³⁹



Figure 4
Vlassis Caniaris, *Interior*, 1974
Projekt Migration, Cologne 2005-2006
Photo: Barbara Wolbert

This excerpt from the short guide to the exhibition is a quotation from the catalogue of another exhibition, the *Studio of Realism*. That show, organized by the NGBK—the New Association for Visual Arts in Berlin—took place in 1974. Vlassis Caniaris had been an artist in residence, sponsored by the Artists' Program of the DAAD, at that time.

With my examples of the pots and pans, the pay packet and the van, I tried to show that there is a necessity for art in an exhibition on migration. With my reference to Vlassis Caniaris' work, moreover, I want to return to the ambiguities of a museum of migration in particular. Like Vlassis Caniaris' *Interior*, other works of contemporary art shown in *Projekt Migration*, such as Adrian Paci's *Turn On*, David Blandy's *Hollow Bones* and Anri Sala's *Lak-kat*,⁴⁰ have been on display in previous exhibitions elsewhere. Caniaris' work, however, is not just exhibited again in a new context. Unlike these recent works of video art, Caniaris' work functions as art and as an artifact. In this new context it remains a work of art and, at the same time, it becomes a quotation of a work of art from the 1970s. In *Projekt Migration*, Caniaris' work *Interior* thus dates the identification of migrants with trash, which is so easily, even unintentionally, re-enacted in an exhibition based on the museum-of-history type of exhibiting. It dates this dangerous linkage and thus outdates it. In its new context, provided by *Projekt Migration*, *Interior* sheds light on the intersecting histories of migration and of the representation of migration. Rather than a show on an art fair, in an art gallery, an annual art show or biennial, or any other primarily art-related context, this show centres on a topic and is set up as a multidisciplinary exhibition. It intends to give "new weight to the significance of migration for society, its history, economy and culture."⁴¹ Artworks can, however, only date and outdate, comment on and question a reality as long as they are not musealized themselves, as long as there is an artist who intervenes, not an authority, but an author who speaks through his work. In the case of *Interior* in *Projekt Migration*, the curators who presented this installation as a former art intervention played an active role as art directors. They intervened. If there is a necessity for art in an exhibition on migration, there is also a necessity for an active and identifiable curator, himself taking a stance at a certain time. A monumental museum display, expected to last for many years or even decades, is not independent and

not flexible enough to fulfil this task. A Migration Museum, which does not restrict itself to temporary exhibits but takes pride in its permanent displays, will overwrite the script of the author or the collective of authors, artists, or curators. The authority of a Museum of Migration, I am afraid, will give its art and artifacts an overbearing weight.

1. I am grateful to the conveners of the symposium *Arts of Memory* for their generous invitation, and I thank the chair, the participants and members of the audience at the session on media, memory and history for their comments on my paper. I am thankful to DOMiT and the Kölnische Kunstverein for allowing me to take photographs in the exhibition. I must also express my appreciation to Christian Philipp Müller and to Kathrin Rhomberg, Director of the Kölnische Kunsthalle at the time of the *Projekt Migration* exhibition, for allowing me to use a photograph from the exhibition guide, to Aytac Eryilmaz of DOMiT for allowing me to use photographs showing objects from the DOMiT collection, taken by Dietrich Hackenberg, *Lichbild* (Fotografie.Multimedia), Dortmund, and for the latter's kind permission to use two of his photos taken in the exhibition. For corresponding with me on questions that came up in writing this contribution to the conference proceedings, I am grateful to Christian Philipp Müller, Sabine Schütz, Aytac Eryilmaz (DOMiT), Friederike Tappe-Hornbostel (Kulturstiftung des Bundes), Jan Motte (Internationales Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration NRW), Julia Wack and Ulla Boennen (Kölnische Kunstverein). Finally, I wish to thank Richard Gardner for editing the submitted manuscript.
2. *Anselm Kiefer*, one-man show, Neue Nationalgalerie, Berlin, 1991.
3. *Eisen-Steig*.
4. *Volkszählung*.
5. Besides *Eisen-Steig* (1986), *Voyage au bout de la nuit* (1990) and *Volkszählung* (1991), I had *Mohn und Gedächtnis* (1989), *Nürnberg* (1982), and *Cherumbim-Seraphim* (1983) in mind.
6. The exhibition included a film festival consisting of several film series and workshops, symposia and other public events. See <http://www.projektmigration.de/content/programm.html>.
7. The original titles of these exhibitions were 40 Jahre Fremde Heimat—Einwanderung aus der Türkei in Köln. *40 Yil Almanya—Yaban, Silan olur, So fing es an . . . , Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Yaban, Silan olur. Türkiye'den Almanya'ya Göçün Tarihi and Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500-2005*.
8. Andrei Klahn, "Zur Not auch vor den Reichstag. Vor ungewisser Zukunft: Das 'Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland' in Köln," *K WEST* (November 2005), pp. 7-9: p.8.
9. "This decision was made after the exhibition was closed." Conversation with Aytac Eryilmaz, February 10, 2005.
10. See Klahn, p. 7.

11. Jan Motte and Rainer Ohliger, eds., *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik* (Essen: Klartext Verlag, 2004).
12. Motte and Ohliger, "Kulturpolitische Strategien in der Einwanderungsgesellschaft: Zur Konzeption eines Migrationsmuseums in Deutschland," November 25, 2006. Available online at: <http://www.migrationsmuseum.de/index-Portal-Aufbau-Menueauswahl.php?Menueauswahl=55>. See also Rainer Ohliger, "Thesen für ein Migrationsmuseum," in the proceedings of the conference *Das historische Erbe der Einwanderer sichern. Die Bundesrepublik Deutschland braucht ein Migrationsmuseum*, Brühl, October 4-6, 2002, pp. 28-43: p. 35. Available online at: <http://www.migrationsmuseum.de/index-Portal-Materialien.php>.
13. Interview with Aytac Eryilmaz, February 10, 2006.
14. See <http://www.migrationsmuseum.ch/> and <http://www.generiques.org/rapport.html>, mentioned by Rainer Ohliger in "Thesen für ein Migrationsmuseum" (see note 12).
15. Aytac Eryilmaz and Martin Rapp further refer to initiatives in the U.K., Sweden, Denmark, The Netherlands, Switzerland, Austria, Spain and Luxembourg. See the proceedings of the second international meeting *Ein Migrationsmuseum in Deutschland*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, October 17-19, 2003, p. 3.
16. Rainer Ohliger, "Thesen für ein Migrationsmuseum," pp. 12-19, 42 (see note 12).
17. Aytac Eryilmaz, "Von der Selbstorganisation zum Museum?" *ibid.*, pp. 12-19: p. 13.
18. It was founded as "Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V."
19. For images of these displays see: http://www.domit.de/seiten/ausstellungen/40_jahre_fremde_heimat/40_jahre_fremde_heimat-en.html.
20. Deniz Göktürk therefore describes a visit to *Projekt Migration* as "reminiscent of a multiplex movie theatre where the audience would be allowed to circulate freely between several simultaneous projection screens." Deniz Göktürk, "Migration as Project: The Archive in Transit," proposal for a panel at the annual meeting of the German Studies Association in 2006.
21. In these conference proceedings, I will describe the objects discussed in my presentation; I used photos of the press releases as well as scans from the guide and the catalogue, in addition to some of my own snapshots.
22. This is a translation; the exhibition labels were written in German.
23. I watched a DVD, a loop previewing some sequences of Aysun Bademsoy's *A Rande der Städte/At the outskirts*, Harun Farocki Filmproduktion, Germany, 2006.
24. Theodor Adorno's use of the term "museal" implies an abandonment of outdated or uncomfortable images and narratives of a majority. Irit Rogoff provides evidence for this case in her critical review of the musealization of National Socialism in German exhibitions of the 1990s, which deliberately relied on "lightweight" objects of everyday life to render the majority of Germans harmless or even portray them as victims in their own right. See Theodor W. Adorno, "Valery Proust Museum," in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955, and Irit Rogoff, "From Ruins to Debris: The Feminization of Fascism in German-History Museums," in David Sherman and Irit Rogoff, eds., *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996), pp. 123-249.
25. See David Sherman, "Introduction," in Sherman and Rogoff, *Museum Culture*.
26. Gerd Baumann.

27. "Migrants" and "Foreigners."
28. This fact was provided in a conversation with Aytac Eryilmaz.
29. This tableau was on display on the second of the two floors (the fourth floor) of the exhibition site at Friesenplatz.
30. The same is true for a page in a DOMIT catalogue: a collage of forty-five family pictures showing cars.
31. Pierre Bourdieu, "The Cult of Unity and Cultivated Difference," in Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-Brow Art* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990).
32. Ayse Caglar, "Mediascapes, Advertisement Industries and Cosmopolitan Transformations: Turkish Immigrants in Germany," *New German Critique* 92, special issue: *Multicultural Germany: Arts, Media, and Performance*, pp. 39-61: p.42.
33. Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects* (New York: Columbia University Press, 1983).
34. Deniz Göktürk, "Migration as Project: The Archive in Transit," proposal for a panel at the meeting of the GSA 2006 in Pittsburgh.
35. *Pierburg. Ihr Kampf ist unser Kampf*, by Edith Schmidt and David Wittenberg, 16 mm, black and white and colour, 49 min.
36. Deutscher Fotobuchpreis 2006.
37. The results of my study on return migration to Turkey point in that direction. Returnees would share stories of hardship and humiliation in Germany with friends, colleagues, neighbours and relatives who had themselves worked in Germany. In the company of others, they would keep these stories to themselves. See Barbara Wolbert, *Der Getötete Paß. Rückkehr in die Türkei. Eine ethnologische Migrationsstudie* (Berlin: Akademie Verlag, 1995—now Munster, Hamburg, Berlin, Vienna, London, Zurich: LIT Verlag), pp. 154-156.
38. Lucy R. Lippard, "DOUBLETAKE. The diary of a relationship with an image," in Liz Wills, ed., *The Photography Reader* (London and New York: Routledge, 2003), pp. 343-353: p. 343.
39. *Projekt Migration*, exhibition guide, Cologne, 2005, p. 36.
40. Adrian Paci, *Turn On*, 2004, DVD, 3 min 33 sec; David Blandy, *Hollow Bones*, 2001, video, 8 min; Anri Sala, *Lak-kat*, 2004, video, 9 min 44 sec.
41. See above, a quote from the back cover of the catalogue of *Projekt Migration*.

LIEUX DE MÉMOIRE, LIEUX DE DEUIL. INSTITUTIONS ET COMMÉMORATION

Régine Robin

Phénomène le plus monstrueux de l'histoire du XX^e siècle, sinon de l'histoire de l'humanité, l'Holocauste¹ ou la Shoah a connu bien des destinées mémorielles depuis 1945. Dans cet article nous verrons, sur un premier point, l'étrange échange de places qui s'est progressivement opéré entre des sites authentiques dont la conservation et la restauration ont posé bien des problèmes – quand ils n'ont pas été laissés à l'abandon – et de nouveaux sites destinés à la commémoration de l'événement, musées et mémoriaux d'un nouveau genre, loin des lieux où l'extermination s'est produite. Cette translation de la mémoire a facilité sa mondialisation. C'est le second point, paradoxal que nous aborderons : l'extrême difficulté de la transmission de l'événement et le trop-plein d'institutions et de commémorations qui président à l'hommage ritualisé des victimes. Nécessités de la commémoration et limites de celle-ci, dont le danger est la sacralisation de la parole des témoins et la banalisation de l'événement. Nous nous poserons enfin la question de savoir s'il existe ou peut exister des types de remémoration alternative, si l'art, le cinéma, la littérature, le contre-monument et les installations sont la réponse adéquate à un monde qui voit disparaître ses derniers témoins et où le mémoriel va être remplacé par une « postmémoire » qu'il nous faut assumer.

I. ÉCHANGE DE PLACES ENTRE LIEUX DE MÉMOIRE ET MÉMOIRE DES LIEUX

LE VIDE ET LE RÉAMÉNAGEMENT DES SITES AUTHENTIQUES

Dans son introduction à sa série gigantesque «Lieux de mémoire»,² Pierre Nora définit ce qu'il entend par là: «Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle parce qu'elle l'ignore. C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. Ce que secrète, dresse, établit, construit, décrète, entretient par l'artifice et par la volonté une collectivité fondamentalement entraînée dans sa transformation et son renouvellement. Valorisant, par nature, le neuf sur l'ancien, le jeune sur le vieux, l'avenir sur le passé. Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. D'où l'aspect nostalgique de ces entreprises de piété, pathétiques et glaciales. Ce sont les rituels d'une société sans rituels; des sacralités passagères dans une société qui se désacralise; des fidélités particulières dans une société qui rabote les particularismes; des différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe; des signes de reconnaissance et d'appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques.

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée. Qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, notarié des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles...»³

Les lieux de mémoire sont donc des lieux artificiels. Il a fallu décréter que sur ces lieux, on se souviendrait, on commémorerait. Il y a, pour les constituer, volonté de faire mémoire.

Les sites authentiques, au contraire, sont précisément les lieux où les événements ont eu lieu. Ils développent leur propre mémoire, souvent sans traces, parfois avec des traces plus ou moins lisibles, à l'abandon ou au contraire, entretenues. Il faut donc distinguer la mémoire des lieux et les lieux de mémoire.

Ce phénomène est particulièrement important quand on a affaire à la Shoah. L'extermination des Juifs, pendant la Deuxième Guerre mondiale, s'est déroulée essentiellement en Europe centrale et en Europe orientale. Elle a été perpétrée dans les camps ou centres d'extermination de Pologne; Auschwitz, Maidanek, Chelmno, Belzec, Treblinka. Elle a sévi également dans les villes et villages de Pologne, à partir de 1940-1941, et de Russie, d'Ukraine, de Biélorussie et des pays baltes, après le 21 juin 1941, date où l'armée allemande est entrée en URSS et à partir de laquelle les Einsatzgruppen exécutèrent massivement les Juifs de ces pays. Allemagne, Pologne, Ukraine, Biélorussie, Russie, pays baltes, tout se passe à l'Est. De plus, les Juifs arrêtés dans les pays sous occupation allemande, Juifs hongrois, Juifs français ou belges, Juifs de Salonique, d'Amsterdam, etc., ont été convoyés par trains spéciaux jusqu'aux centres de la mort.

Or, ces lieux, ces sites originels sont aujourd'hui, sauf exceptions que nous verrons, des lieux morts. Ils ont été détruits en totalité ou en partie lorsque les Allemands ont fui devant l'avance soviétique ou devant l'arrivée des Anglais et des Américains. Il ne reste rien de Belzec, de Chelmno, de Treblinka. En revanche, comme Maidanek était quasiment dans Lublin, les installations sont restées presque intactes à l'arrivée des Soviétiques; et à Auschwitz, le camp est demeuré, bien que les traces des chambres à gaz et des crématoires aient été largement détruites à Birkenau. Pour l'essentiel – nous reviendrons sur le cas particulier d'Auschwitz –, on ne se trouve en présence que de quelques mémoriaux. Certains sont porteurs d'une histoire complexe, comme celui construit en l'honneur des Résistants du Ghetto de Varsovie par Nathan Rapoport dans ce qui fut le Ghetto et qui n'est plus qu'un quartier de HLM, sans aucune trace de vie juive (mis à part les éléments de «*Revival*» très récents). Le mémorial de Treblinka, constitué d'une forêt de piliers et de stèles de forme irrégulière, un pour chaque communauté ou shtetl exterminé, est perdu dans ce site déserté où même la gare, si présente dans le film de Lanzmann⁴, a disparu.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il ne restait plus beaucoup de Juifs en Pologne, à peine 10 000 sur trois millions. Les Juifs d'URSS, qui avaient survécu en grand nombre, étaient «derrière le rideau de fer» et subissaient les aléas de la politique soviétique et des relations

internationales. Ils n'avaient pas la latitude de créer des associations de la société civile en hommage aux Juifs assassinés. De toute façon, la politique officielle était de compter les victimes juives comme des victimes nationales sans leur conférer la moindre spécificité ethnique. Parmi les Juifs polonais survivants qui étaient restés en Pologne, parfois par convictions politiques, un certain nombre furent obligés de quitter le pays en 1968, le régime ayant pris des tours antisémites menaçants. Les Juifs survivants sont, dans leur grande majorité, allés aux États-Unis, en Australie ou en Argentine, en Palestine qui sera bientôt l'État d'Israël; quelques-uns se sont installés en Allemagne. De plus, au moment de la désintégration de l'Union soviétique, à partir des années 1990-1991, nombre d'entre eux l'ont quittée pour se retrouver qui à New York, qui en Allemagne, etc. L'Europe centrale et surtout l'Europe orientale (mise à part la Hongrie où subsiste encore une communauté importante) ont perdu à jamais leur vie juive, si variée et si foisonnante avant 1939. On est donc confronté, en 1945 et ensuite, avec du rien.

L'expérience de Mikael Lewin met à nu ce problème⁵. Le photographe américain met ses pas dans ceux de son père à cinquante ans d'intervalle et produit *War Story*. Son père, Meyer Levin, avait été correspondant de guerre américain. Il était accompagné du photographe français Eric Schwab, et il était chargé de documenter la destruction de la vie juive en Europe et la libération des camps. Il envoyait des reportages à de nombreux journaux et magazines. Il avait aussi publié, en 1950, ses mémoires, *In Search* (« En quête »), à un moment où l'on commençait à oublier les victimes de l'Holocauste (avant la grande vague mémorielle qui allait déferler dans les années 1960). Pour Meyer Levin, il s'agissait de combattre l'amnésie. Cinquante ans après, son fils refait le même voyage, reprend des photos aux mêmes endroits que son père et, sans doute, avec le même appareil photo, un Leica dont il a hérité.

Le fils répète donc le voyage du père, ses trajets. Il tente de voir ce que son père a vu, sans fétichisme, au contraire, sachant qu'il ne verra pas du tout la même chose, aux mêmes endroits. Il montre, ce faisant, l'extrême difficulté de la transmission. Le passé, à première vue, est vraiment passé et rien ne pourrait le ressusciter. Banalité du propos, mais qui entraîne l'invention de dispositifs pour mesurer le temps révolu, les transformations subies par les lieux ainsi que les altérations subies par la mémoire : les mécanismes de l'oubli.

L'image devient d'autant plus saisissante qu'elle est confrontée avec rien, du rien. Mikael Levin arrive au camp de Ohrdruf, où son père était passé en 1945 avec son photographe. Il lui faut créer un espace qui ferait parler le vide cinquante ans après l'événement. Le père décrivait une fosse, grande comme une piscine, boueuse et d'où un Polonais qui les accompagnait sortit un reste d'être humain en décomposition. C'est là que les SS, après les avoir exhumés, avaient tenté de brûler des milliers de cadavres dans les derniers jours de la guerre, sachant que les Alliés avançaient. Les Allemands avaient ensuite abandonné le camp. Déjà Meyer Levin avait été troublé par le fait qu'on ne voyait plus rien alors qu'on était encore si près de l'événement. « On n'a rien vu », écrivait-il. Mais que dire du « rien » qui attend le fils cinquante ans plus tard ! Sa photo est celle d'un site vide. Ce que nous percevons, lorsqu'à notre tour nous regardons ces photos, c'est une clairière, un bosquet, la forêt. Quelque chose nous concerne dans ce vide et ce silence. Image d'un trauma qui ne peut trouver ses mots, ses références.

Levin nous montre que la seconde génération ne peut pas non plus dépasser le stade du choc et cherche à remplir le « trou de mémoire », non pas par du plein, du pseudo, mais par le vide, en l'exhibant. Comme le dit James Young : « Quand les tueries cessèrent, il ne restait que les sites abreuvés de sang, mais muets. Au moment où ils avaient été en activité, les camps de la mort et la destruction des gens ne faisaient qu'un. Les sites et les événements, contemporains, étaient interreliés. Mais avec le passage du temps, les sites et les événements devinrent comme étrangers les uns aux autres. Tandis que les lieux de mise à mort demeuraient dans leur éternel présent, bien réels dans leur présence physique, le temps s'interposa de façon subtile entre les lieux et leur passé. Des événements qui s'étaient déroulés dans un autre temps semblaient avoir surgi dans un autre monde. Seul un acte de mémoire pouvait les mettre en relation à nouveau, et réinstiller dans ces sites la dimension de leur passé historique⁶. » C'est à la fois le devenir mémoriel des vrais lieux et cet « étrangement » qu'il nous faut découvrir.

Dans les sites authentiques, le problème s'est posé de savoir si on allait les laisser se détériorer, tomber en ruines, avec simplement des plaques explicatives, des inscriptions *a minima*. Ce n'est pas cette solution qui a été retenue. Elle aurait paru scandaleuse, bien que quelques artistes, urbanistes

ou muséologues y aient songé. Il était, par ailleurs, hors de question de « restaurer » ces sites, de leur rendre leur apparence première ou ce que nous en savons, comme si la débâcle de la fin n'avait pas entraîné des destructions, celles des chambres à gaz et des crématoires à Birkenau, en particulier. On a trouvé un compromis entre préservation et restauration. On a déplacé les baraques dans lesquelles les soldats de l'Armée rouge avaient trouvé les piles de chaussures, de valises, les tonnes de cheveux, de Birkenau à Auschwitz 1, pour constituer le musée; on a reconstruit un crématoire à Auschwitz 1, et pour le reste, on a largement laissé Birkenau à l'abandon sous les intempéries. Même les baraquements d'origine ont été démantelés et reconstruits par la suite. Les fils de fer barbelés des sinistrement célèbres miradors menacent ruine.

Malgré tout, le site, à cause des reconstructions, transferts, modifications, pourrait tomber sous la critique de l'inauthenticité et du récit tronqué. Sur les sites authentiques, dès le départ, chaque camp reçoit la marque de ceux qui le libèrent et devient un symbole re-fabriqué. Au début, le symbole de l'Holocauste (qui ne s'appelle pas encore comme cela) n'est pas Auschwitz mais Bergen-Belsen. C'était le premier camp que les Britanniques avaient libéré, et le monde en prit connaissance à travers les reportages de Richard Dimbleby. Les prises de vue montrant les amas de corps devant les bulldozers étaient diffusées dès le 15 avril 1945. Ces corps devinrent le symbole de la folie meurtrière des nazis. À l'Est, c'étaient les Soviétiques qui avaient libéré Auschwitz et Maidanek. La division du monde, avant même que la guerre froide prenne corps, fut d'abord une division mémorielle. Chaque libérateur organisa la mémoire des lieux, les Britanniques à Bergen-Belsen, les Soviétiques et, plus tard, l'État polonais à Auschwitz.

Le musée d'Auschwitz devint un musée d'État, organisé en pavillons nationaux (pour ce qui est de Auschwitz 1, car Monovitz fut démantelé et disparut, et Birkenau fut longtemps laissé à l'abandon – les planches des baraquements d'origine ont été réutilisées par la population locale). Les crématoires de Birkenau furent reconstruits au camp 1. C'est à Auschwitz 1 qu'on trouve le musée avec ces visions qui ont fait le tour du monde: les tonnes de cheveux, les milliers de valises, les milliers d'assiettes, de blaireaux, de peignes, de brosses à dents, de costumes. Un film sur la

libération accompagne l'ensemble. La conservation du musée pose des problèmes délicats en l'absence d'un financement massif. Il a fallu traiter les cheveux pour qu'ils ne tombent pas en décomposition. Le traitement leur a fait perdre toute trace de Zyklon B. Ils ont ainsi perdu leur statut de « preuve » tout en étant conservés. Il a fallu choisir. Surtout, le récit qui servait de guide aux visites des années 1960 et 1970 occultait le fait que la plupart des victimes mises à mort à Auschwitz étaient juives. C'était le grand récit antifasciste de la résistance au régime nazi. Pour le bloc socialiste, les camps, et en particulier Auschwitz, c'était le symbole de la barbarie nazie, de la résistance, le performatif du « plus jamais ça » dont l'URSS était le garant en face du réarmement allemand.

Depuis 1989, on cherche à réécrire l'histoire du camp pour que les visiteurs, de plus en plus nombreux, soient débarrassés de toute scorie stalinienne. Mais il n'est pas certain que l'effacement de la première strate mémorielle soit une avancée de la vérité. On pourrait se trouver en face d'un nouveau récit tronqué. Comme l'écrit Jean-Charles Szurek : « Pourquoi ne pas transformer l'antifascisme d'occultation et de propagande en antifascisme réellement fraternel et authentiquement international ? Il ne faudrait pas en effet que, par un travers inverse, l'antifascisme soit à son tour occulté. Chaque mémoire respectée y gagnera⁷. » Mais un gros effort de restauration - restitution a été fait, ces dernières années. Prenons l'exemple du pavillon français⁸. La création d'une exposition permanente française, projetée dès les années 1970, ne fut pas simple à réaliser. Indépendamment de la rivalité des institutions entre elles, la « narration » même de ce qui avait été retenu ne convenait pas à l'image que l'État voulait donner de lui-même à l'étranger. Il ne fallait pas insister sur Pétain et la collaboration de la France avec l'Allemagne, mais exalter, au contraire, la Résistance. Il ne fallait pas non plus que la liste des noms des victimes sonnât trop « étranger ». Les difficultés vinrent également du côté polonais : « La partie française commettrait une grave erreur sur la signification du système concentrationnaire nazi en privilégiant, parmi les victimes, les Juifs au détriment des antifascistes⁹. » Finalement, les Polonais cédèrent. Le bricolage initial sera revu en prévision de la commémoration du 60^e anniversaire. Désormais, la persécution des Juifs est mise au premier plan, sans oublier les antifascistes, cependant. Il ne

s'agit ni d'inversion de la problématique, ni de vengeance symbolique. Les responsabilités de Vichy sont bien mises en lumière.

L'histoire de la déportation des Juifs français ou des Juifs étrangers capturés sur le sol de France est représentée par le destin de cinq personnages qu'on a voulu « idéal-typiques ». Pierre Masse est un avocat qui n'a pas hésité à voter les pleins pouvoirs au maréchal Pétain en juillet 1940. Grand bourgeois, sénateur, il incarne ces « fous de la République » parfaitement assimilés, mais il sera broyé par la machine pétainiste qui le désigne comme Juif et finira à Auschwitz. Sarah Beznos, ses enfants et petits-enfants, représentent le destin des immigrés raflés par familles entières. Georgy Halpern est un des 11 000 enfants juifs déportés de France. Il était réfugié à Izieu. Il symbolise à lui seul le destin des enfants et le sort des réfugiés d'Allemagne, de Hongrie et de Tchécoslovaquie. Jean Lemberger, résistant et communiste du groupe de la « Moï » (groupe de la résistance juive) est là pour tous ces Juifs de la Résistance, ayant formé leurs propres réseaux comme ceux de la célèbre « Affiche rouge » du poème de Louis Aragon. Charlotte Delbo, enfin, représente la Résistance. Grande voix de l'immédiat après-guerre, elle a, par ses récits et ses poèmes, tenté de mettre l'indicible en mots. À la fin de l'exposition, les visiteurs débouchent sur une salle où sont exposés 900 photos issues du Mémorial des enfants publié par Serge Klarsfeld. Le visiteur peut aussi visionner 14 récits d'Auschwitz. L'exposition a été inaugurée le 27 janvier 2005 par le président de la République.

Travail de restitution aussi à Birkenau, dans un des complexes chambre à gaz-crématoire appelé le « sauna ». Comme le dit Annette Wieviorka, cette partie de Birkenau avait été abandonnée, elle n'avait pas d'« épaisseur muséographique » préalable à défaire ; il était donc possible d'y créer une muséographie moderne et de rendre lisible le fonctionnement détaillé de ce complexe de mise à mort. Dans une des salles, on a voulu rendre hommage aux victimes, mais en étant conscient de l'aporie de l'impossible représentation du basculement vers la mort, du passage du temps. « La solution muséographique, qui n'est pas sans évoquer les installations de Christian Boltanski, est la même que celle choisie par le mémorial de l'Holocauste de Washington. Là-bas, une sorte de tour a été construite au cœur du musée, avec des photos de vie dans la bourgade juive d'Eishishok. Dans le

«sauna», à Birkenau, des photos retrouvées dans les bagages des déportés sont conservées et désormais exposées. Des photos qui disent des flashes de vies ordinaires, de vies minuscules, de vies stoppées net. Des vies réduites en cendres comme l'évoque la dernière vision offerte au visiteur : un wagonnet retrouvé dans l'étang proche de la chambre à gaz-crématoire IV et du «sauna», et qui était utilisé pour transporter les cendres humaines¹⁰.

Il y a donc eu un gros effort depuis une dizaine d'années pour repenser les sites authentiques, leur redonner une lisibilité, au-delà du «tourisme de la mémoire» qui les caractérise. Mais, l'essentiel est ailleurs.

UNE MÉMOIRE TRANSLATÉE

L'essentiel de la mémoire de l'Holocauste, de sa commémoration publique s'est translaté, transféré.

À Washington, à Jérusalem et à Berlin, ce n'est ni dans le cadre de la préservation ni dans celui de la restauration que nous nous trouvons, mais dans celui de la représentation/simulation, ce qui peut poser problème, étant donné le transfert mémoriel qui s'est opéré. Le musée de Washington et le mémorial-musée de Jérusalem se veulent à la fois représentation et préservation translataées, cependant. On trouve, en effet, dans les deux musées, des objets d'époque en plus de copies, de fac-similés, de reproductions, de vidéos, de films, et des constructions qui rappellent (c'est le cas à Washington) le Ghetto de Varsovie, un ghetto virtuel devenu simulacre.

On assiste donc à la fabrication d'une nouvelle mémoire qui n'est ni la mémoire collective (communicative, culturelle ou historique) liée aux sites eux-mêmes, ni la mémoire immémoriale prônée par quelques uns qui se passeraient bien de ces constructions au second degré, ni tout à fait une mémoire kitsch, où tout serait banalisé, «disneylandisé», bien que certaines voix se soient élevées contre ce danger¹¹.

Cette nouvelle mémoire est essentiellement israélienne, américaine et plus récemment aussi, allemande.

Chacun de ces trois pays a des raisons spécifiques de devenir un lieu de mémoire de la Shoah. Israël, dans ses multiples politiques d'instrumentalisation, s'est voulue dès le départ «propriétaire» et dépositaire de la mémoire des victimes de la Shoah. Peu après la guerre, 300 000 survivants

parvinrent en Palestine, bientôt État d'Israël, constituant jusqu'au tiers des habitants. Dès la fondation de l'État, l'idée de construire un mémorial aux victimes du nazisme avait fait son chemin, toujours avec le sentiment qu'il fallait assurer à Israël le monopole de la mémoire du Génocide. Mordechai Shenhavi proposa l'adoption d'une loi spéciale: « Loi de réintégration des droits civiques des victimes du plan d'extermination nazie ». Il la justifiait ainsi: « La disparition de millions [de Juifs] constitue, de fait, une perte pour l'État d'Israël. L'extermination de chacun d'entre eux équivaut au massacre d'un "citoyen potentiel". En tant qu'expression nationale du peuple juif dispersé, l'État d'Israël accordera une citoyenneté aux disparus, restaurant ainsi leur souvenir et leur honneur, les réintégrant au sein de leur patrie et confondant le crime nazi pour les générations à venir¹². » Ces victimes avaient donc perdu leur patrie israélienne et avaient toutes l'idée de venir en Palestine quand la mort les surprit. Étrange réécriture! On fit remarquer au Président Ben Zvi qu'il était difficile d'attribuer rétroactivement la nationalité d'un État qui n'existait pas au moment du nazisme et de la guerre. Yaakov Robinson, conseiller de la délégation israélienne à l'ONU, proposa alors, pour contourner l'argument, d'abolir la Déclaration d'indépendance de 1948 et de déclarer qu'entre le royaume de Salomon, épisode du Premier empire et l'État d'Israël, le troisième, il y avait continuité historique, qu'Israël n'avait jamais cessé d'exister. Il fallait faire en sorte que la Déclaration d'indépendance du 14 mai 1948 ne constituât qu'une proclamation qui mettait fin aux obstacles, aux entraves de la souveraineté de l'État. Le projet de loi que Ben Gourion présenta à la Knesset en 1953 attribuait aux victimes du Génocide une « citoyenneté du souvenir » .

À Berlin, ce fut d'abord une entreprise citoyenne autour de Léa Rosh, celle de construire un mémorial au plus près de la Chancellerie, du quartier des ministères du nazisme et du bunker. Le pays des bourreaux expierait ainsi ce forfait monstrueux et l'on peut comprendre le lien métonymique qui s'établit entre l'extermination et Berlin. Mais il y avait, à Berlin même, des lieux authentiques de prise de décision ou des sites authentiques de déportation. Il y a la villa Wannsee devenue musée où, le 20 janvier 1942, fut décidée l'organisation à grande échelle et industrielle de la « solution finale » – les tueries, elles, avaient déjà commencé; il y a le quai 17 de la gare de Grunwald d'où

partaient les déportés juifs allemands pour Auschwitz ou Theresienstadt ; il y a le camp de Sachsenhausen qui fut longtemps menacé d'être abandonné et où la narration officielle exaltait l'antifascisme, ne laissant rien deviner du sort spécifique des Juifs ; il y a enfin l'emplacement de l'ancienne Gestapo, devenu exposition dans des petites baraques : « La topographie de la terreur », lieu qui doit devenir musée, ce qui est toujours remis à plus tard. On a donc privilégié, à Berlin, des lieux artificiels – Musée juif à Kreuzberg, Mémorial au plus près de la Porte de Brandebourg –, peut-être parce que les sites authentiques ne pouvaient être consacrés qu'à la Shoah. Sachsenhausen et La topographie de la terreur demandaient un traitement plus universaliste, et même si on rompait avec le paradigme antifasciste de l'Est qui occultait la Shoah, il fallait inclure d'autres victimes exemplaires que les Juifs.

Mais c'est Washington qui pose le plus de problèmes dans ce transfert, encore que la recherche des causes à cette instrumentalisation ne soit pas très complexe. Des puissances victorieuses de 1945, l'URSS allait, malgré ses plus de 20 millions de morts, se trouver isolée par la guerre froide. Les USA devenaient la puissance démocratique sans laquelle la victoire n'aurait pas été possible. De là le nouveau Mémorial sur le Mall, l'Holocauste devenant partie prenante de l'histoire américaine, de sa saga pour la défense de la liberté. Ainsi chaque pays à l'origine de ces nouveaux sites a à la fois une histoire singulière et une présence dans des narrations mondialisées de plus en plus homogènes.

Au grand vide des sites réels s'opposent ainsi, la munificence mémorielle des nouveaux sites devenus les nouveaux centres de la mémoire de l'Holocauste. En Israël, il s'agit essentiellement du Yad Vashem qui vient d'être à nouveau inauguré, totalement reconstruit. Aux États-Unis, où l'on compte d'innombrables mémoriaux de l'Holocauste, le plus important est sans conteste le Washington Holocaust Memorial Museum ; et à Berlin, le Denkmal für die ermordeten Juden Europas (« Mémorial en hommage aux Juifs d'Europe assassinés »), inauguré le 10 mai 2005, et le Musée juif de Berlin. Il ne s'agit pas d'un simple transfert de mémoire, mais d'une véritable expropriation-appropriation.

Expropriation, parce que ce sont des objets réels qui ont été déplacés de l'Est vers l'Ouest : des briques du vrai mur d'enfermement du Ghetto de

Varsovie ont été descellées pour être données au Yad Vashem et au musée de Washington. L'État polonais a fourni un des wagons qui ont servi au transport des déportés au Yad Vashem ; un autre a été donné au musée de Washington. Celui-ci détient une partie des bidons de lait qui contenaient les chroniques du Ghetto de Varsovie rédigées par l'équipe d'Emmanuel Ringelblum, des chaussures et des valises venues du musée d'Auschwitz. Toute une discussion véhémement a tourné autour de la possibilité d'obtenir une partie des tonnes de cheveux qui sont conservés à Auschwitz. Finalement, on décida de les laisser sur place. On transféra aussi de la terre et des cendres de ces sites vers les autres. C'est ainsi que dans les années 1960, lorsque le Hall du souvenir fut inauguré à Jérusalem à l'ancien Yad Vashem, on y transporta des cendres des principaux camps de concentration d'Europe¹⁴.

L'instrumentalisation de l'Holocauste par les États-Unis mérite qu'on s'y arrête. L'ouvrage de Peter Novick¹⁵ a particulièrement bien étudié ce mécanisme, en ce qui concerne la communauté juive américaine. Il est d'une grande complexité. Il étudie la place de l'Holocauste dans la vie juive américaine, à travers la presse, le discours social en général, les textes des intellectuels, des faiseurs d'opinion, des historiens, l'ensemble des productions culturelles. Il voit une césure fondamentale dans les années 1961 à 1970, entre le procès Eichmann et la guerre des six jours.

Avant cette période, elle-même complexe – puisqu'il faut y compter les années de guerre, la formation de l'État d'Israël et la guerre froide –, l'Holocauste ne joue un rôle de premier plan ni dans la vie américaine ni dans la vie juive ou l'identité juive-américaine. C'est la guerre des six jours qui opéra une transformation radicale. De réservée à l'égard d'Israël et de distancée à l'égard d'un culte de l'Holocauste, la communauté juive devient, en très peu de temps, la caisse de résonance des gouvernements israéliens et met l'Holocauste et sa commémoration au cœur de l'identité juive américaine. On assista à une « américanisation » de l'Holocauste¹⁶. Le résultat fut la construction du United States Holocaust Memorial Museum, inauguré sous Clinton en 1993, mais projeté par Carter à la fin des années 1970¹⁷. Le récit qui préside à cette appropriation insère l'Holocauste dans une saga de la démocratie. Les Américains sont les libérateurs. C'est d'ailleurs la première image qu'on voit en entrant dans le musée. La barbarie nazie représente

l'envers des valeurs que défend l'Amérique, en particulier la liberté, la démocratie et les droits de l'homme. L'Holocauste, c'est ce qu'il ne faut pas revoir. Les États-Unis sont les garants de l'impossibilité d'un tel retour et de l'épanouissement de la liberté.

Cette appropriation est étrange. L'Holocauste s'est, en effet, déroulé très loin de l'Amérique. Si l'on peut comprendre la volonté d'Israël de devenir le porte-parole des morts, rien ne peut venir justifier le phénomène américain. Certains ont émis l'hypothèse d'une mémoire de substitution, fonctionnant à la manière d'un souvenir écran¹⁸. Ce serait une identité empruntée à cause d'un souvenir traumatique de l'histoire américaine qui ne pourrait toujours pas être approché directement. L'Amérique serait à la recherche de sa propre mémoire, mais par délégation. L'Holocauste, comme trauma, viendrait se mettre à la place du trauma introuvable. Aurait-on à faire à un discours qui dirait qu'on ne peut toujours pas regarder en face le génocide des Amérindiens, l'esclavage, la discrimination raciale, ou le rôle international, la politique extérieure des États-Unis, qui, sous couvert de défense de la liberté et de lutte contre le communisme, a soutenu tant de dictateurs sanglants et corrompus et à été à l'instigation de tant de coups d'État mortels pour les peuples ? Il n'est pas aisé de répondre à une telle question, mais le problème mérite d'être posé. Car une telle identité d'emprunt ne serait pas sans conséquence. Elle risquerait de déboucher sur du kitsch, une extraordinaire banalisation et « hollywoodisation » du symbole d'Auschwitz. Tim Cole ose même aller jusqu'à dire que Auschwitz aux États-Unis « est à l'Holocauste ce que Graceland est à Elvis¹⁹ ».

En Allemagne, le propos est tout autre. Ce pays avait un problème particulier à résoudre, celui d'afficher son rôle historique et d'en faire un élément constitutif de son identité politique. Par la loi de 1985 contre le négationnisme, par la réaffirmation de son rôle historique, l'Allemagne ne peut esquiver son passé et, par la-même, fonde démocratiquement le « patriotisme constitutionnel » qui en est l'envers. Alors que les États-Unis doivent effacer un acte fondateur sanglant et souvent criminel mais qui se perd dans la nuit des temps et dont le souvenir est magnifié de façon fétichiste, l'Allemagne a pour acte fondateur ou re-fondateur le nazisme qu'elle ne peut oublier. De là les discours périodiques sur « la normalisation » et l'impossibilité même de

cette normalisation. C'est en Allemagne que les architectes et les artistes ont le plus réfléchi, créé des œuvres d'art, des installations, du mobilier urbain autour du problème de l'Holocauste et de sa représentation. Le Mémorial en hommage aux Juifs assassinés par l'Allemagne nazie, voté par le Parlement et dont l'inauguration eut lieu en mai 2005, est un champ de stèles conçu par l'architecte Peter Eisenmann. Un centre de documentation souterrain lui est adjoint. Ainsi se terminera une saga commencée il y a plus de dix ans, qui suscita un débat constant, une polémique perpétuelle sur le bien fondé d'un tel mémorial et qui donna lieu à divers concours d'architecture.

Certains peuvent penser que la fin des polémiques, la construction de ce champ de stèles sera également la fin de la vigilance. L'Allemagne a déjà commencé à se sentir « victime » alors que ce discours lui était interdit. Depuis que le Mémorial a été inauguré en mai dernier, de nouvelles polémiques émaillent la presse allemande. Les jeunes (et les moins jeunes) ne s'y « tiennent pas bien ». Certains viennent fumer et s'assoient sur les stèles les moins hautes, celles qui ressemblent à des tombes ; d'autres jouent à cache-cache entre les allées ; d'autres encore, les amoureux, vont à l'écart des autres parmi les plus hautes stèles. Bref, le lieu sonore et vibrant n'a rien d'un lieu de méditation, en plein cœur de Berlin. Ce mémorial a été transformé, dès qu'il a été inauguré, en un lieu vivant par les jeunes. Pour se recueillir, il faut faire la file pour visiter le centre de documentation, mais en surface, la vie sans retenue a explosé. L'architecte consulté a répondu qu'il avait toujours voulu un site ouvert et que le Mémorial deviendrait ce que la population allemande voudrait qu'il devînt. Mais même sur les sites qui ne sont pas liés directement à l'Holocauste, on n'a aucun contrôle sur le devenir de la mémoire.

Dans le cas de l'Allemagne, il ne s'agit pas d'appropriation, mais d'un alignement sur une pensée aseptisée de la judéité, comme à Tel-Aviv au Musée de la diaspora où tout converge vers Israël, où les malheureux qui n'ont pas fait le « bon choix » l'ont payé de leur vie. Que ce soit à Jérusalem, à Washington ou à Berlin, chaque récit est spécifique, mais en même temps, convergent. Il n'est pas question de laisser place à d'autres vectorisations potentielles de l'histoire que celle de l'histoire sioniste. À Washington, quand on arrive à la fin de la visite, on se trouve en face d'une grande salle avec de grands panneaux couvrant la totalité des murs. D'un côté, les États-Unis, le

pays où nombre de survivants ont été recueillis, le pays des libérateurs ; en face, Israël, le nouveau départ, la terre promise, la renaissance de la vie juive après la guerre ; et un troisième panneau montre les stèles funéraires brisées du cimetière de Cracovie. L'Europe comme vaste cimetière, sans horizon. Au Yad Vashem, Jérusalem incarne la rédemption du judaïsme décimé. À Berlin, il en est de même. Il fait bon vivre désormais en Allemagne où une communauté juive se reconstitue, mais où il faut rester vigilant. L'essentiel cependant est bien la reconquête de la terre promise. Singulier destin que cette muséification mondialisée, menacée par le kitsch, appauvrissante et réductrice dans son récit !

La difficulté de la « gestion » de la mémoire avec les nouveaux mausolées, mémoriaux et musées concernant l'Holocauste, c'est que (sauf Bergen Belsen et Auschwitz, dans notre exemple), ni le musée de Washington, ni le Yad Vashem, ni le Mémorial de Berlin ne résultent de la préservation de sites authentiques, originels, de sites qui représentent les lieux où « ça » s'est passé . Mais sites authentiques ou non, tout nous montre, dans le monde contemporain, l'extrême difficulté de la transmission.

II. UNE MÉMOIRE MONDIALISÉE

LA DIFFICULTÉ DE LA TRANSMISSION ET LES BRICOLAGES INDIVIDUELS

On a souvent de drôles de surprises en matière de transmission ! Nombre d'adolescents, aux États-Unis, ont trouvé que les scènes de violence de *Schinder's List* de Steven Spielberg étaient très en deçà de ce qu'ils voyaient tous les jours dans les films de fiction ou aux actualités télévisées. Si le film symbolisait le plus grand crime du siècle, les images étaient impuissantes à rivaliser avec ce qu'ils avaient vu ailleurs, au cinéma, dans les jeux vidéo ou dans la vraie vie. Par ailleurs, on se souvient de la réflexion qu'un adolescent avait faite, lors de sa visite au camp de Sachsenhausen, au nord de Berlin. Il confia à l'un de ses amis que le film de Spielberg était supérieur. Durant la visite, le récit qu'on lui avait fait de l'histoire du camp ne pouvait pas surpasser les narrations auxquelles il était habitué. Caroline Wiedmer se demande si le jeune homme en question pouvait vraiment faire

le partage entre la réalité et la fiction. Il se pourrait bien, poursuit-elle, que pour lui, ce qui reste d'un camp de concentration dût être interprété dans les mêmes termes que les productions fictionnelles touchant à l'Holocauste. Il se pourrait aussi que ce jeune ait cru confusément que le camp était lui aussi une sorte de production fictionnelle, une construction de la réalité à comparer directement à la construction de la « vraie » histoire d'Oskar Schindler du film de Spielberg. De toute façon, ce qui frappe l'auteur de cette recherche, c'est que l'authenticité du site ne provoque aucun effroi. « L'Holocauste est devenu un récit tellement usé que les attentes du consommateur en matière d'originalité et de représentation d'« authenticité » sont désormais mieux rendues par Hollywood que par la vie « réelle »²⁰. »

COMMENT TRANSMETTRE ALORS ?

Si l'histoire est un médium trop abstrait, si les médias de masse ne transmettent que la banalisation et la kitschisation de l'Holocauste; si, de plus, ils habituent les enfants et les adolescents à une violence omniprésente, comment départager, par exemple, ces 14 victimes des balles tirées par un adolescent en plein délire, dans l'école voisine, ou dans un McDonald, ou les 10 morts de la banlieue de Washington qui défrayèrent la chronique durant l'automne 2002 – scènes vues en boucle à la télévision – du film de fiction de la semaine précédente, qui montre des SS fusillant des femmes ? Comment établir la différence entre ces amas de cadavres vus dans un documentaire montrant des actualités filmées à l'ouverture des camps en 1945, et les récits et photos douteux trouvés par hasard sur Internet ? Comment comprendre les récits oraux familiaux par rapport aux narrations entendues durant les visites des musées ? Comment les adolescents s'y retrouveraient-ils ? Et comment ne pas les « embêter » avec un discours convenu, le déjà là, déjà dit, déjà pensé ? J'ai tellement vu d'enfants inattentifs au musée de Washington, donnant tellement le sentiment de s'ennuyer et de ne rien comprendre ou se dissipant pour trouver le temps moins long, rappelés à l'ordre parce que, « dans un tel lieu, on se tient bien » !

Le pédagogisme peut facilement se retourner contre lui-même, surtout lorsqu'il se double d'un ethnicisme ou d'un communautarisme. Emma Shur fait justement remarquer que « l'implication personnelle dans des expériences

traumatisantes aurait généralement tendance à éloigner de la lucidité. Hannah Arendt l'avait remarqué en son temps : les Juifs ne sont pas particulièrement qualifiés pour comprendre ce qui s'est passé ; l'interprétation en termes d'histoire juive n'est pas le meilleur biais pour comprendre le génocide ; le terme hébreu de Shoah, la Grande Catastrophe, universellement adopté désormais, traduit cette interprétation où les chambres à gaz étaient la suite des malheurs juifs – et la fondation de l'État d'Israël, la suite des renaissances juives malgré l'adversité²¹. »

Je reste, pour ma part, extrêmement sceptique sur la vertu pédagogique de ces séjours à Auschwitz que l'on organise pour les adolescents, où ils se rendent en groupe. J'ai lu des textes qu'ils ont produits juste après leur visite, où ils expriment à quel point ils ont été touchés, émus, à quel point ils ont pleuré. De bons adolescents qui se comportent exactement comme on attend qu'ils le fassent. Or, l'expérience authentique d'un premier contact avec Auschwitz, surtout avec Auschwitz 1, sous le porche de «Arbeit macht frei», est précisément le dépaysement par rapport à l'attente, avec ces allées de peupliers et ces pavillons de briques. Rien ne parle spontanément. Les lieux même habités ne disent rien au premier abord.

Les journaux parisiens étaient pleins, en janvier dernier, d'une anecdote qui n'avait rien d'anodin. Des élèves d'un lycée de la banlieue parisienne avaient été sanctionnés parce qu'ils s'étaient mal conduits lorsque leur classe avait fait un voyage à Auschwitz. Ils avaient même tenu des «propos déplacés». On reste confondu devant un tel scandale. Pourquoi faire avec de jeunes adolescents mal préparés de tels voyages ? Qu'est-ce qu'ils vont en retenir ? Le «devoir de mémoire» impose-t-il une posture «sacralisante» ? Mal préparés, dépassés devant les événements, n'ayant pas sous les yeux les horreurs qu'on leur a promises, ils ne savent pas comment réagir.

Pourtant les institutions du souvenir, celles qui président au «devoir de mémoire», sont multiples, de même que les commémorations. Peut-être a-t-on à faire à un trop-plein ?

Pour les rescapés de la Shoah, ce fut, nous le savons à présent, un impossible travail de deuil, une difficulté inouïe à se retrouver une place dans la filiation. Pour la seconde génération, ce fut souvent le silence, et la troisième, qui a eu accès aux films, aux images d'actualité retrouvées, aux

témoignages, à la fiction sous toutes ses formes, cette troisième génération est parfois la plus atteinte. Bien des chercheurs ont montré à quel point le traumatisme de la Shoah se transmet aussi bien dans les silences que dans le trop-plein de l'information.

TROP DE COMMÉMORATIONS, TROP DE RITUALISATION,
TROP DE PAROLES OFFICIELLES.

Comme on l'a vu lors du 60^e anniversaire de la libération du camp d'Auschwitz, en janvier 2005, chacun y est allé de son couplet en fonction d'un récit homogène, d'une part, et de ses intérêts du moment, d'autre part. D'une façon générale, on a sur-commémoré l'événement dans les médias, jusqu'à la saturation. Il n'est pas certain que dans ce « bruit » et cette « fureur », la transmission y trouve véritablement son compte. Le dernier temps de la cérémonie fut une mise à feu des rails devant la rampe de Birkenau. Hommage à ces millions de victimes souvent anonymes, « son et lumières » déplacé ? Sacralisation de l'événement qui empêche de le penser ? Mondialisation de la mémoire prise entre sacralisation de la victime, du témoin, et une hantise de l'oubli ! On ne peut s'empêcher de penser à ces survivants de plus de quatre-vingts ans, revêtus d'une couverture, silencieux, assistant à la cérémonie, grelottant de froid. Ce tableau-là, la télévision l'aura capté sans phrases...

SACRALISATION DES TÉMOINS ET HANTISE DE L'OUBLI

On sait à quel point ce problème est délicat. Le négationnisme a fait des ravages depuis Rassinier et Faurisson. La génération des survivants qui ont connu dans leur chair les camps de concentration va disparaître. En outre, pendant très longtemps, ces gens n'ont pas parlé. On ne leur avait pas fait bon accueil. Ils se sont souvent murés dans un silence têtue, ne transmettant rien à leurs enfants, si ce n'est par leur silence même, leur angoisse et l'impossibilité de faire face à l'événement. Cinquante ans après, la parole s'est déliée, ces témoins acceptent de parler. Encore faut-il qu'ils trouvent, eux ou leurs enfants, le cadre adéquat. Depuis quelques années, des associations nationales ou internationales se sont constituées, lieux d'écoute, de parole, de récits, d'assistance à ces enfants de survivants eux-mêmes survivants, soumis parfois à des révélations brutales.

Deux grandes entreprises de collecte des témoignages sont à l'œuvre aujourd'hui, toutes les deux américaines mais avec des ramifications dans le monde entier. Il s'agit tout d'abord du *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* de l'Université Yale²². Plus de 3000 témoignages ont été enregistrés sur support vidéo. La durée de ces enregistrements est d'environ deux heures chacun, mais certains peuvent durer beaucoup plus longtemps. On demande au témoin de raconter sa vie avant la guerre, après la guerre et durant la guerre. Documents uniques, exceptionnels, ils sont centrés sur la personne qui raconte son histoire et témoignent en même temps d'un destin tragique collectif.

Après avoir mis en scène *Schindler's List*, Steven Spielberg décida d'utiliser l'argent gagné par ce film à une fondation pour la collecte de témoignages de survivants de l'Holocauste. Il fonda la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*²³ en 1994, une entreprise d'archivage multimédia de la parole des survivants. En décembre 1997, plus de 38013 interviews avaient été conduites et en, 1998, l'ensemble de ces témoignages a été versé à cinq «Reposoirs», musées et mémoriaux concernant l'Holocauste. La problématique cernée ainsi que le respect de la déontologie doivent beaucoup au protocole mis au point par les chercheurs de Yale. Des équipes interdisciplinaires ont été formées et les entrevues sont menées dans la langue du témoin. Vingt pour cent du temps est consacré à la vie du témoin avant guerre, 60 pour 100 à la guerre, et 20 pour 100 à sa vie après sa libération. Là encore, la durée moyenne est de deux heures, mais en cas de besoin, l'interview peut durer plus longtemps. À la fin, la famille du témoin peut le rejoindre devant la caméra. S'il le souhaite, le témoin peut joindre des photos et des documents à son témoignage, tous documents qui seront saisis électroniquement. L'équipe technique comprend l'intervieweur, un cameraman et un assistant. Une autre équipe décode les témoignages en fonction de mots-clés: noms de lieu, noms propres, événements, expériences spécifiques. Immense banque de données, immense archivage de la mémoire!

Travail du deuil individuel et collectif, pratiques de commémoration, musées, collecte de la parole des survivants posent également de redoutables problèmes de banalisation d'une parole devenue officielle. En même

temps qu'il est redevenu lisse, l'événement est élevé à la hauteur d'un mythe. En témoignent d'incroyables polémiques et les mises en accusation de tous ceux qui cherchent à étudier les différents génocides de l'histoire, sans verser dans le martyrologe comparé. Leurs positions sont assimilées à du révisionnisme, voire du négationnisme. L'histoire de la Shoah tend à s'officialiser, à se communautariser. Elle devient doxa, discours social stéréotypé, avec ce qu'il convient de dire, ses marques obligées et ses tabous²⁴. Plus le temps passe, plus la passion se fait vive, plus les enjeux de mémoire sont à vif. Par exemple, peut-on réellement « pédagogiser » le Génocide ? A l'autre pôle, peut-on, comme Claude Lanzmann le fait, mettre son caractère exceptionnel et inexplicable à la base de toute réflexion sur la Shoah ? La sacralisation des témoins et la victimisation à laquelle nous assistons risque d'être contre-productive et d'engendrer de nouvelles affaires Wilkomirski²⁵.

III. REMÉMORATIONS ALTERNATIVES

Y a-t-il des modes de représentation alternatifs, des façons de chercher à transmettre autrement que dans le plein de la représentation, de la copie, de la photo, du simulacre, du parcours pédagogique, de la linéarité de l'instrumentalisation (qu'elle soit au service de la fragmentation mémorielle ou au service de la mémoire officielle) ?

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

Les discours autres, nous le savons bien, c'est d'abord la rigueur du travail ingrat de l'historien, bien que dans ces domaines, l'historien ne soit pas à l'abri des conjonctures idéologiques et de la pression du mémoriel. C'est aussi, dans un autre ordre d'idées, la fiction, le pouvoir de l'art. C'est

encore la force de la parole des témoins, mais c'est aussi certaines formes hybrides, qui utilisent à la fois l'histoire et sa rigueur, l'imagination, la fiction, le témoignage, des formes inclassables, souvent des installations qui ne visent pas à « installer le trauma », mais qui se donnent un espace de méditation, de remémoration au sens où W. Benjamin l'entend. La remémoration n'est ni la conscience historique rationnelle, ni la divination des sociétés antiques. Elle est à mille lieues de la réactualisation agressive de l'événement traumatique ou d'un passage à l'acte de ce qui n'a pu être symbolisé.

La remémoration est une « île du temps » et permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bribes, elle permet un certain travail du silence en nous, de la confrontation non pas avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de l'« enruiement » qui ne fait pas l'économie de la perte. Loin des mémoires saturées, elle ouvre un espace tiers. Car la mémoire saturée fonctionne un peu comme cet Allemand du curieux film de Herbert Achternbusch, *Das Letzte Loch*, de 1981. Un homme est malade de l'Holocauste. Bien qu'il ait été trop petit pour avoir connu la période et ce qui s'était produit, il se sent coupable. Il est malade. Il va voir un médecin qui lui donne une ordonnance impossible à suivre. Il s'agit de boire un verre de whisky pour chaque victime juive, c'est à dire de boire six millions de verres de whisky en essayant de voir un visage inconnu à chaque fois. Ce que le médecin veut lui signifier sur le plan symbolique, c'est qu'on ne peut pas venir à bout de l'événement à coup de recettes, qu'on ne peut pas si facilement en faire le deuil, que la culpabilité allemande ne peut pas se guérir ainsi, qu'on n'en aura peut-être jamais fini. Le personnage se suicide en se jetant dans le cratère de l'Etna comme Empédocle, parce qu'il ne peut plus supporter d'être Allemand.

CONTRE-MONUMENTS ET INSTALLATIONS

De la construction d'un espace tiers de remémoration, je ne prendrai ici que quelques exemples.

La Maison manquante de Christian Boltanski, en premier lieu. Il s'agit d'une installation d'octobre 1990, à Berlin, dans l'ancien quartier juif situé près de la Oranienburgerstrasse. Au milieu de l'alignement des façades

d'une rue, il y a un trou, un vide, une maison qui manque. Sur le mur de la maison mitoyenne, le nom des familles disparues avec l'appartement qu'elles occupaient. Leur nom, leur métier, la date de leur mort. Les renseignements obtenus par une équipe de recherche sur les anciens habitants disparus avaient été disposés dans des petites tables vitrines dans la partie Ouest de la ville. Elles ont été vandalisées et ne sont plus visibles aujourd'hui. Quant à la maison manquante, sur la Grosse-Hamburger Strasse, elle a perdu le panneau qui expliquait l'originalité de l'entreprise. Le visiteur n'a plus de commentaires à sa disposition, il ne voit plus que des plaques avec le nom des anciens habitants, leur profession et la date de leur « départ », presque toujours 1942. À elle seule, cette date est parlante. Elle permet en outre cette confrontation solitaire avec le passé, la méditation, non pas la communication, mais la transmission, par la visibilité de l'absence et du manque.

Shimon Attie, quant à lui, a pris l'ancien quartier juif de Berlin, non pas celui des Juifs assimilés, mais celui des Juifs qui arrivaient de l'Est, en particulier de Galicie, le Scheunenviertel, pour objet. Ce quartier, non loin de l'Alexanderplatz, se trouvait dans la partie Est de Berlin. C'est l'absence même qui est au cœur de ce projet. Le long de ces rues désolées et vidées de leurs habitants, il a créé une installation originale. Il a d'abord retrouvé des photos anciennes de ce quartier avec les devantures des boutiques juives et leurs enseignes, et avec des habitants qui posaient pour ces photos des années 1920 et du tout début des années 1930. Il les a transformées en diapositives, et ensuite, avec un appareillage assez complexe, les a projetées la nuit, *in situ*, sur les lieux-mêmes où elles avaient été prises. Le passant qui se trouve là reçoit un choc, apercevant littéralement des images spectrales de contre les façades d'une rue. C'est ainsi qu'on voit sur un mur lépreux d'aujourd'hui, à côté d'une porte-cochère: *Hebraische Buchhandlung* (« Librairie hébraïque »), la même indication en hébreu, et la silhouette d'un homme vu de dos portant un chapeau comme nombre de Juifs en portaient. Ou encore, à l'intérieur d'un porche: *Conditorei. Cafe* (« Pâtisserie-Café ») avec, là encore, des silhouettes de Juifs pieux coiffés d'un chapeau. Ces photos sont saisissantes par le contraste qui s'établit entre l'obscurité des rues et ces zones puissamment éclairées, puits de lumière venant trouer la nuit de l'oubli.

L'artiste a commencé ses projections en septembre 1991 et a les a continuées durant un an, quand le temps le permettait. L'installation elle-même fut photographiée avec ses contrastes de lumière, de façon à ce qu'il en reste une trace – une installation est éphémère par définition. Shimon Attie a pu enregistrer les réactions des habitants du voisinage et des passants, au début plutôt favorables à son installation. Mais peu à peu, il sentit croître l'hostilité contre lui. Un des propriétaires, voyant la projection sur son propre immeuble, lui cria qu'il allait appeler la police, parce que ses voisins allaient croire qu'il était juif... Ces installations ne sont pas bien accueillies, elles dérangent. Les créateurs de contre-monuments exaspèrent souvent leurs contemporains qui préféreraient « oublier »²⁶.

Horst Hoheisel est un artiste allemand qui a proposé une « solution » originale et provocatrice pour la question non encore tranchée en septembre 1998 du Mémorial de l'Holocauste de Berlin. À la Porte de Brandebourg, on inscrirait, à même le sol, devant les deux pavillons qui encadrent la porte elle-même et devant chacun des six piliers, les noms suivants : Auschwitz, Treblinka, Maidanek, Stutthof, Sobibor, Kulmhof (nom allemand de Chelmo), Belzek. Voisinaient ainsi le monument qui symbolise la grandeur de l'Allemagne et l'horreur dont le III^e Reich s'est rendu responsable. Puis, dans un deuxième temps, on ferait sauter l'ensemble à la dynamite. Les ruines de la Porte de Brandebourg, entrelacées avec les noms des camps de la mort, seraient le Mémorial de l'Holocauste. On laisserait ces ruines à la méditation des passants et habitants de Berlin.

Contre les mémoires saturées, ces travaux hybrides autour de la perte, de l'absence, transmettent quelque chose du passé dans son *illisibilité*, non pas dans son *inexplicabilité*. C'est un travail sur les ombres, sur le « pas tout » de la saisie du passé.

Prenant appui sur le très beau livre de Jacques Derrida, *Les Spectres de Marx*²⁷, Emmanuel Terray²⁸ écrit les remarques suivantes : « Dans son livre sur *Les Spectres de Marx*, Jacques Derrida s'est fait l'avocat de ces êtres que les anciens appelaient des ombres et qui ne sont rien d'autre que les morts tels qu'ils survivent "en esprit" au milieu de nous. Il a souligné la nécessité d'accepter leur intrusion et l'urgence d'ouvrir le dialogue avec eux, afin d'échapper à l'emprise étouffante de la "présence pleine" »²⁹. »

Le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre l'héritage, la transmission d'un passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire. La présence pleine contre le travail de l'absence, mémoire saturée contre la prise en compte de la perte et de la ruine, trace de la perte.

En conclusion, je dirais que les nouvelles formes mémorielles convoquées, à mesure que les derniers témoins disparaissent, ressortissent à ce que Marianne Hirsch appelle la postmémoire. Dans son livre *Family Frames*, Marianne Hirsch a proposé le terme de «postmémoire» pour désigner la spécificité de la transmission des traumatismes de la guerre et du génocide chez ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements. «La postmémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Ceci ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiata, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a comme été évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisantes³⁰.»

Un très grand nombre de créations aujourd'hui relèvent de la postmémoire ainsi entendue. Les artistes, écrivains, architectes ou installateurs vont utiliser tous les médias, tous les supports pour s'exprimer et rendre compte d'une transmission difficile et fragile, d'une expérience qu'ils n'ont pas connue, mais dont ils transportent le mal en eux, la blessure, un deuil qu'ils ne peuvent pas faire. Que ce soit par l'utilisation des ombres sur des murs, comme Shimon Attie l'a fait dans les années 1990 à Berlin, que ce soit par les modes de l'archivage, par des récits utilisant la bande dessinée, la photo, que ce soit à base de tatouages ou de récits littéraires, les créations des artistes vont révéler ces différents modes de présence d'un passé qui

n'arrive pas à se convertir en passé. Dans sa postface au livre de Charlotte Beradt, Reinhart Koselleck évoque « le passé présent saturé d'expérience des survivants, devient un pur passé d'où s'est retirée l'expérience, même si nous vivons encore aujourd'hui dans son ombre³¹. » Précisément, pour la postmémoire, le passé n'est pas devenu du « pur passé ». Loin de là ! Les œuvres créées constituent un espace transitionnel où ce passé est revécu, re-« expérimenté », et où ce re-jeu permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience même de l'éloignement.

1. Il y a divers termes qui circulent pour désigner l'extermination des Juifs par les nazis et leurs complices. Holocauste ne me convient pas à cause de sa connotation religieuse et liturgique, mais comme il est devenu le terme employé dans le monde anglo-saxon, il est incontournable. Shoah, mot hébreu qui veut dire « Catastrophe », est largement utilisé depuis la sortie sur les écrans du film de Claude Lanzmann, en 1985. Génocide paraît à beaucoup trop « neutre », trop général, ne faisant pas assez ressortir la spécificité de l'événement dans l'histoire. Hurbn, mot yiddish qui signifie aussi « catastrophe », est très peu utilisé. J'emploierai indifféremment ces termes. Que le lecteur n'y voie pas de signification particulière.
2. Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, nouvelle édition, 1997.
3. Pierre Nora: « La fin de l'histoire-mémoire » in *Les lieux de mémoire*, tome 1: *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIV et suivantes.
4. Rappelons que ce film, *Shoah*, sorti en 1985, eut un retentissement mondial.
5. Voir, de Marianne Hirsch et Leo Spitzer: « War stories. Witnessing in Retrospect », dans *Image and Remembrance*, sous la direction de Shelley Hornstein et Florence Jacobowitz, Indiana University Press, 2003, p. 137-152.
6. James.E. Young. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, 1993, p. 119. « When the killing stopped, only the sites remained, blood-soaked but otherwise mute. While in operation, the death camps and the destruction of people wrought in them were one and the same: sites and events were bound to each other in their contemporaneity. But with the passage of time, sites and events were gradually estranged. While the sites of killing remained ever-present, all too real in their physical setting, time subtly interposed itself between them and their past. Events that occurred in another time seemed increasingly to belong to another world altogether. Only a deliberate act of memory could reconnect them, reinfuse the sites with a sense of their historical past. » La traduction est la mienne.
7. Jean-Charles Szurek: « Le camp-musée d'Auschwitz », dans *À l'Est, la mémoire retrouvée*, sous la direction de Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel et Jean-Charles Szurek. La découverte. 1990, p. 565.
8. Pour tous ces problèmes et précisions, je suis redevable au livre d'Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2005.
9. Annette Wieviorka, *op. cit.* à la note préc., p. 260.

10. Annette Wieviorka, *eod. op.*, p. 136.
11. Philip Gourevitch. «Behold New Behemoth. The Holocaust Memorial Museum: one more American Theme Park», dans *Harper's Magazine*, juillet 1993. Il termine son article, qui rend compte de sa visite au musée, dans ces termes : «Quand je quittai le musée, j'achetai un soda et me promenai le long du Mall. Quand j'eus fini de boire, j'avais une poubelle dans laquelle j'allais jeter ma bouteille quand je reconnus une carte d'identité grise familière en haut de la pile des déchets. Je la sortis : carte d'identité n° 1221 du Holocaust Museum. Il s'agissait de celle de Maria Sava Moise, tsigane. Elle avait survécu à la guerre, pour se perdre au gré du vent, jetée à la poubelle par un touriste un après-midi, à Washington.», p. 60.
12. Tom Segev. *Le septième million. Les Israéliens et le Génocide*, Paris, Liana Levi, 1993, p. 500.
13. Sur tous ces phénomènes, voir Idith Zertal, *La nation et la mort. La Shoah dans les discours et la politique d'Israël*, Paris, La Découverte, 2004.
14. L'opération cependant pouvait se faire aussi dans l'autre sens. En 1988, un ministre israélien, Avraham Sharir, apporta un peu de terre d'Israël pour la mêler aux cendres des morts d'Auschwitz.
15. Peter Novick, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Gallimard, 2001.
16. Voir sur ce sujet, sous la dir. de Hilene Flanzbaum, *The americanization of the Holocaust*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999.
17. La littérature concernant ce musée et plus généralement celui de la muséification de la mémoire de l'Holocauste est immense. On trouvera dans mon livre sur Berlin de nombreuses références à ce musée et au problèmes qu'il pose. Régine Robin, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*. Paris, Stock, 2001. Voir aussi Charles Maier, «A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial», *History and Memory*, 1993, p. 136-151 ; Dominick La Capra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, 1998, p. 14-15 ; Edward T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to create Holocaust Museum*, New York, Viking Press, 1995.
18. Miriam Bratu Hansen, «Schindler's List is not Shoah. Second Commandment, Popular Modernism and public Memory», dans *Spielberg's Holocaust. Critical perspective on Schindler's List*, sous la direction de Yosefa Loshitzky, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 77-103.
19. Tim Cole, *Images of the Holocaust. The Myth of the "Shoah Business"*, London, Duckworth, 1999, p. 98.
20. Caroline Wiedmer. *The Claims of Memory*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 166. [Notre traduction.]
21. Emma Shnur, «Pédagogiser la Shoah», dans *Le Débat*, n° 96, septembre-octobre 1997, p. 122-140, pp. 123-124.
22. On trouvera son site Web à l'adresse suivante : <http://www.library.yale.edu/testimonies/guidepref.html>
23. Son site Web est le suivant : <http://www.vhf.org>
24. Les références seraient innombrables. La position mystique est totalement assumée par Robert Redeker dans «La catastrophe du révisionnisme», *Les Temps modernes*, novembre 1993, p. 1-6.
25. Benjamin Wilkomirski écrivit une œuvre, *Bruchstücke* («Fragments»), parue en allemand en 1985, et qui eut énormément de succès. Il s'agit d'un récit autobiographique fait des souvenirs fragmentaires (d'où le titre) de celui qui fut un très jeune enfant dans les années

- 41-43. Ce livre reçut de nombreux prix et fut traduit dans d'innombrables langues jusqu'à ce qu'on découvre que Wilkomirski n'était pas un rescapé de la Shoah, qu'il avait inventé son histoire. On sait tout le profit ce que les négationnistes ont retiré de cet épisode et le traumatisme des communautés juives à travers le monde. Sur l'affaire Wilkomirski, voir Philip Gourevitch, «The Memory Thief», dans *The New Yorker*, 4 juin 1999, p. 51-52. Sur Benjamin Wilkomirski, voir également Elena Lappin *L'homme qui avait deux têtes*, Paris, Les éditions de l'Olivier, 1999, et Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zurich et Munich, Pendo, 2000. Deux nouveaux livres ont récemment fait le point sur l'affaire. On consultera en particulier: *Das Wilkomirski-Syndrom*. Sous la direction de Irene Diekmann et Julius H. Schoeps, Zurich, Pendo, 2002, et Daniel Ganzfried, ... *alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie*, Berlin, JVB, 2002.
26. En ce qui concerne le travail de Jochen Gerz et d'autres créateurs de contre-monuments, voir les travaux de James E. Young: «Écrire le monument: site, mémoire, critique», dans *Annales ESC* (1993, n°3, mai-juin), p. 729-743; *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, London, Yale University Press, 1993; «The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today», dans *Critical Inquiry* 18 (1992), p. 267-296; «Germany's Memorial Question. Counter-Memory and the End of the Monument», dans *The South Atlantic Quarterly*, n° 96-4 (aut. 1997), p. 853-880; *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2000. Voir aussi Régine Robin, «Traumatisme et transmission», dans *Écriture de soi et trauma*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998, p. 115-131 et, du même auteur, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
27. Jacques Derrida, *Les Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
28. Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises. Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996.
29. Emmanuel Terray, *op. cit.*, p. 10.
30. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22.
31. Reinhart Koselleck. Postface au livre de Charlotte Beradt *Rêver sous le III^e Reich*, Paris, Payot, 2001 (1981 pour l'édition allemande), p. 153-154.

HUBERTUS VON AMELUNXEN est directeur général de l'École Européenne Supérieure de l'Image (Angoulême/Poitiers) en France et directeur fondateur de l'École internationale des nouveaux médias à Lübeck, en Allemagne. Il est conservateur invité de la collection de photographies du Centre canadien d'architecture à Montréal. Il est l'auteur et coauteur de plusieurs livres et catalogues d'exposition, dont *Allegorie und Photographie* (1992), *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995* (2000), *Towards a Philosophy of Photography* (2000), *Bilan provisoire* (Maison européenne de la photographie) (2001), *Tangente: Alain Païement* (2003), *0/1 Dataflow* (2004), *Teresa Hubbard and Alexander Birchler—Scene* (2005). Il a dirigé et co-dirigé plusieurs ouvrages théoriques sur les médias, dont *Television/Revolution* (1989), *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (1997), *Les lieux du non-lieu* (1997), *Tomorrow for Ever: Photography as a Ruin* (1999), *Helmut Gernsheim: Pionier der Fotogeschichte* (Helmut Gernsheim: Pionnier de l'histoire de la photographie) (2005).

CHRISTINE BERNIER est responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, où elle a conçu et organisé la série de colloques Définitions de la culture visuelle. Elle détient un doctorat en littérature comparée et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Christine Bernier est l'auteure du livre *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution* publié à Paris chez l'Harmattan (coll. «Esthétique»), en 2002.

VICTOR BURGIN est le Millard Professor of Fine Art au Goldsmiths College de l'Université de Londres, et professeur émérite d'histoire de la conscience à l'Université de Californie à Santa Cruz. Il est l'un des artistes enseignants les plus reconnus sur la scène internationale et son travail transdisciplinaire relie les médias, la culture et l'art. Il a été titulaire de la chaire en art et architecture de la Cooper Union for the Advancement of Science and Art, à New York, ainsi que professeur invité et artiste en résidence dans plusieurs pays (professeur de philosophie des médias et d'histoire de la conscience à la

European Graduate School à Saas-Fee, en Suisse). Son travail en arts médiatiques et art conceptuel a été exposé dans des musées et galeries partout dans le monde. Il est l'auteur de : *Thinking Photography*; *Between*; *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*; *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*; *Shadowed*; *Some Cities* et *The Remembered Film*.

PHILIPPE DESPOIX, codirecteur (Montréal) du Centre canadien d'études allemandes et européennes, est professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Il dirige le projet de recherche « Mémoire et médias : perspectives croisées sur l'Allemagne contemporaine » (CRSH). Après avoir enseigné à la Freie Universität de Berlin, il a été professeur invité à la New York University, à la University of Chicago ainsi qu'à la chaire Ernst Cassirer de l'Université de Hambourg. Il a publié, entre autres, *Éthiques du désenchantement* (1995; éd. allemande 1998), coédité les volumes *Culture de masse et modernité*. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain (2001), *Cross-cultural Encounters and Construction of Knowledge* (2004), et il vient d'achever *Le monde mesuré* (2005). Ses recherches actuelles participent d'une anthropologie historique des médias.

MYRTÔ DUTRISAC est chercheuse postdoctorale auprès du Centre canadien d'études allemandes et européennes (CCEAE) et du Centre d'études et de recherches internationales (CERIUM) de l'Université de Montréal. Elle détient une maîtrise en science politique de l'Université d'Ottawa ainsi qu'un doctorat en études politiques du Centre de recherches politiques Raymond-Aron (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris). Ses intérêts de recherche s'orientent autour de quatre axes principaux : écriture et politique ; littérature et politique ; la responsabilité du philosophe et de l'artiste ; les intellectuels sous la république de Weimar. Elle est l'auteure de « Interprétation et art d'écrire : division, écriture et politique chez Claude Lefort et Leo Strauss », à paraître dans le prochain numéro de la revue *Carrefour*.

CLARENCE EPSTEIN est directeur des projets spéciaux au Cabinet du recteur de l'Université Concordia. Il administre les dossiers relatifs à la propriété culturelle, au patrimoine, ainsi qu'au projet de planification urbaine du Quartier Concordia. Depuis 2000, au nom des institutions légataires de la

succession de Max Stern, il a administré des biens importants en matière d'œuvres d'art, et il a supervisé un programme international de commémoration. Clarence Epstein dirige présentement le Projet de restitution des œuvres de Max Stern, qui s'est engagé à récupérer des centaines d'œuvres d'art enlevées à ce galeriste pendant l'époque nazie.

ANDRÉ HABIB est doctorant en littérature comparée à l'Université de Montréal (option littérature et cinéma). Sa thèse aura pour titre : *Le temps décomposé ou l'imaginaire des ruines au cinéma*. Il a présenté en 2001 un mémoire de maîtrise à l'Université Concordia de Montréal portant sur les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Chargé de cours à l'Université Concordia ainsi qu'à l'Université de Montréal, il est secrétaire de rédaction de la revue *Intermédialités* ainsi que chroniqueur et coordonnateur de la section cinéma de la revue électronique *Hors Champ*.

VERENA KUNI, historienne de l'art, théoricienne des médias et critique d'art, enseigne à l'Université de Francfort et à l'Université de Bâle. Elle travaille présentement au projet de recherche « Media of Imagination—Imagination of Media » (pour plus de renseignements, on peut consulter le site <http://www.kuni.org/v/>). Elle est l'auteure de *Cyberfeminism. Next Protocols* (2004), *alo est vera. gender/medien/kunst* (2004), *Urtux. Kein Ort, überall. Utopien der Kunst* (2002), *netz.kunst* (1999), *Auf dem Pluto ist es kälter als vermutet* (1997), *Rune Mielsds. Kunst mit System* (1996), *Victor Brauner. Der Künstler als "Seher", "Magier" und "Alchemist"* (1995).

CHRISTINE LAVRENCE détient un doctorat de l'Université York (2004); elle est professeur adjoint à l'Université St. Francis Xavier, à Antigonish, au Département de sociologie et d'anthropologie. Ses domaines de recherche sont : la théorie de la sociologie classique et contemporaine, la sociologie culturelle, la culture matérielle, l'identité, la mémoire, les villes, ainsi que l'ancienne Yougoslavie. Elle a été chercheuse postdoctorale auprès de la Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université Laval, à Québec. Publications : « The Serbian Bastille: Memory Agency and Monumental Public Space in Belgrade » (*Space and Culture*

8, 2005), *Staging Memory* (Poznan Publishing, 2006), «Espaces partagés, Mémoires opposées» (*Ethnologie Française*, 2007).

CAROLINE MOINE, agrégée d'histoire, est chercheuse postdoctorale au Centre Marc Bloch, à Berlin. Elle est actuellement chercheuse invitée au Zentrum für Zeithistorische Forschung, à Potsdam. Caroline Moine a soutenu sa thèse à l'Université de Paris I, en 2005, sur l'histoire du Festival international de films documentaires de Leipzig, en RDA. Ses domaines de recherche sont : l'histoire des relations internationales culturelles, l'histoire de la RDA et de l'Europe après 1945, ainsi que l'histoire du cinéma.

RÉGINE ROBIN, professeur émérite à l'Université du Québec à Montréal, est historienne, sociologue et écrivain. Spécialiste de la mémoire collective et des multiples formes de commémoration des mémoires blessées, elle a publié sur le sujet de nombreux articles et ouvrages ; citons *Berlin-Chantiers* (Stock 2001) qui a reçu le Grand Prix du livre de Montréal, et *La Mémoire saturée*, paru chez le même éditeur en 2003.

SABINE SCHÜTZ a étudié l'histoire de l'art, la philosophie et le journalisme à Münster. Membre de l'Association internationale des critiques d'art, elle est l'auteur de multiples publications sur les beaux-arts. Depuis 1982, elle a été collaboratrice scientifique auprès de l'Université de Cologne ainsi que de plusieurs musées, et publié des critiques d'art dans de nombreuses revues. Sa principale publication s'intitule : *Anselm Kiefer. Geschichte als Material* (Dumont, 1999).

BARBARA WOLBERT enseigne au Département d'anthropologie culturelle de l'Université de la Viadrina à Francfort-sur-l'Oder. Sa formation a porté sur les études en migrations et les études allemandes et elle a publié des textes sur les processus de migration et les transformations politiques ainsi que sur les expositions d'art et les politiques culturelles. Parmi ses articles récents, citons « Haunted Art: Visiting an Exhibit in Weimar » dans *Science, Magic and Religion. The Ritual Processes of Museum Magic*, s. la dir. de Mary Bouquet et Nuno Porto (New York et Oxford, Berghahn Books, 2005), et « The Short Century of Europe: African Art in German Exhibitions » dans *New German Critique* 92, un numéro spécial sur « L'Allemagne multiculturelle : arts, médias et performance » qu'elle a dirigé avec Deniz Göktürk.

HUBERTUS VON AMELUNXEN is the General Director of the École Européenne Supérieure de l'Image (Angoulême / Poitiers), France, and the Founding Director of the International School of New Media in Lübeck, Germany. He is Senior Visiting Curator for Photography and New Media at the Canadian Centre for Architecture in Montréal. He is the author and co-author of many books and exhibition catalogues, including *Allegorie und Photographie* (1992), *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995* (2000), *Towards a Philosophy of Photography* (2000), *Bilan provisoire* (Maison européenne de la photographie) (2001), *Tangente: Alain Païement* (2003), *0/1 Dataflow* (2004) and *Teresa Hubbard and Alexander Birchler—Scene* (2005). He has edited and co-edited many books on media theory, among them *Television/Revolution* (1989), *Photography after Photography. Memory and representation in the Digital Age* (1997), *Les lieux du non-lieu* (1997), *Tomorrow for Ever: Photography as a Ruin* (1999) and *Helmut Gernsheim: Pionier Der Fotogeschichte* (Helmut Gernsheim: Pioneer of Photo History) (2005).

CHRISTINE BERNIER is in charge of Cultural Programs at the Musée d'art contemporain de Montréal, where she has organized the international conference series *Definitions of Visual Culture*. She holds a Ph.D. in comparative literature and a master's degree in art history from the University of Montreal. Christine Bernier is the author of *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution* published by L'Harmattan (coll. « Esthétique ») in Paris, 2002.

VICTOR BURGIN, M.F.A. (Yale), is Millard Professor of Fine Art, Goldsmiths College, University of London, and Professor Emeritus of History of Consciousness, University of California, Santa Cruz. One of the most distinguished teaching artists of our time whose cross-disciplinary work bridges media, culture and art. Former Chair in Art and Architecture, The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, and Professor of Art History, UC Santa Cruz, Burgin served as visiting professor and artist-in-residence in many countries. His media and conceptual art was exhibited

in museums and art galleries worldwide. Author of: *Thinking Photography; Between; The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity; In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture; Shadowed; Some Cities and The Remembered Film.*

PHILIPPE DESPOIX, co-director (Montréal) of the Canadian Centre for German and European Studies, is professor in the Department of Comparative Literature at the Université de Montréal, where he heads the research project “Médias et mémoire. Perspectives croisées sur l’Allemagne contemporaine” (SSHRC). After teaching at the Freie Universität in Berlin, he was visiting professor at New York University and the University of Chicago, and Ernst Cassirer Guest Professor at the University of Hamburg. Among other publications, he authored *Éthiques du désenchantement* (1995; German ed. 1998), co-edited *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain* (2001) and *Cross-cultural Encounters and Construction of Knowledge* (2004), and has just completed *Le monde mesuré* (2005). His current research is focused on a historical anthropology of the media.

MYRTÔ DUTRISAC is a post-doctoral scholar at the Canadian Centre for German and European Studies, and at the Centre d’études et de recherches internationales (CERIUM), Université de Montréal. She has a master’s degree in political science from the University of Ottawa, and a PhD in political studies from the Centre de recherches politiques Raymond-Aron (École des hautes études en sciences sociales, Paris). Her research revolves around four main areas: writing and politics; literature and politics; the responsibility of the philosopher and the artist; and intellectuals in the Weimar Republic. She is the author of “Interprétation et art d’écrire: division, écriture et politique chez Claude Lefort et Leo Strauss,” slated for publication in the forthcoming issue of the journal *Carrefour*.

CLARENCE EPSTEIN is Director of Special Projects in the President’s Office of Concordia University. He administers dossiers pertaining to cultural property, heritage as well as the urban planning scheme known as Quartier Concordia. Since 2000, on behalf of the institutional beneficiaries of the Estate of Max Stern, he has managed substantial art holdings and has overseen an

international commemorative program. Dr. Epstein is currently leading The Max Stern Art Restitution Project that is committed to recuperating hundreds of art works lost to this renowned dealer during the Nazi era.

ANDRÉ HABIB is a PhD candidate in comparative literature at the Université de Montréal (literature and cinema option). His thesis will be titled: *Le temps décomposé ou l'imaginaire des ruines au cinéma*. He presented a master's thesis in 2001 at Concordia University on Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*. A lecturer at Concordia University and the Université de Montréal, he is copy editor at the journal *Intermédialités*, and columnist and film section coordinator for the online magazine *Hors Champ*.

VERENA KUNI, art historian, media theorist and art critic, is lecturer at the Universities of Basel and Frankfurt, and is currently working on a research project on "Media of Imagination—Imagination of Media" (for detailed information see: <http://www.kuni.org/v/>). She is the author of *Cyberfeminism. Next Protocols* (2004), *alo est vera. gender/medien/kunst* (2004), *Urtux. Kein Ort, überall. Utopien der Kunst* (2002), *netz.kunst* (1999), *Auf dem Pluto ist es kälter als vermutet* (1997), *Rune Mielsds. Kunst mit System* (1996) and *Victor Brauner. Der Künstler als "Seher", "Magier" und "Alchimist"* (1995).

CHRISTINE LAVRENCE, Ph.D., York University (2004), is Assistant Professor at St. Francis Xavier University (Antigonish), Department of Sociology and Anthropology. Fields of research are: classical and contemporary sociological theory, cultural sociology, material culture, identity, memory, cities and the former Yugoslavia. She was a Post-Doctoral Fellow, Canada Research Chair in Comparative History of Memory, at Université Laval's Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT). Publications: "The Serbian Bastille: Memory Agency and Monumental Public Space in Belgrade" (*Space and Culture* 8, 2005), *Staging Memory* (Poznan Publishing, 2006) and "Espaces partagés, Mémoire opposées" (*Ethnologie Française*, 2007).

CAROLINE MOINE has a PhD in history and is a post-doctoral fellow at the Centre Marc Bloch in Berlin. She is currently visiting researcher at the Zentrum für Zeithistorische Forschung, Potsdam. She defended her thesis at the Université de Paris I, in 2005, on the history of the Leipzig International

Festival for Documentary Film in the GDR. Fields of research are: history of international cultural relations, history of the GDR and Europe since 1945, and history of cinema.

RÉGINE ROBIN, professor emeritus at the Université du Québec à Montréal, is a historian, sociologist and writer. A specialist in collective memory and the many different ways of preserving wounded memories, she has published numerous articles and books on this subject, including *Berlin chantiers* (Stock, 2001), which won the Grand Prix du livre de Montréal, and *La Mémoire saturée* (Stock, 2003).

SABINE SCHÜTZ studied art history, philosophy and journalism in Münster. She is a member of the International Association of Art Critics, and has written prolifically on the fine arts. Since 1982, she has worked with the University of Cologne and several museums, and has published art criticism in numerous journals. Her major publication is: *Anselm Kiefer. Geschichte als Material* (Dumont, 1999).

BARBARA WOLBERT teaches in the Department of Cultural Anthropology at the European University Viadrina in Frankfurt (Oder). She has a research background in migration studies and German studies, and has published on processes of migration and political transformation, visual media, art exhibits and cultural policy. Among her recent publications are the articles “Haunted Art: Visiting an Exhibit in Weimar” in *Science, Magic and Religion. The Ritual Processes of Museum Magic*, ed. Mary Bouquet and Nuno Porto (New York and Oxford: Berghahn Books, 2005), and “The Short Century of Europe: African Art in German Exhibitions” in *New German Critique* 92, a special issue on “Multicultural Germany: Arts, Media and Performance,” which she guest edited with Deniz Göktürk.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est heureux d'annoncer que ses colloques internationaux de haut niveau portent désormais le nom de *Colloque international Max et Iris Stern*. Depuis la fondation du Musée en 1964, Max et Iris Stern ont contribué de manière significative à l'essor du Musée en enrichissant sa collection de plusieurs dons, parmi lesquels figurent des œuvres de Hans Arp, Paul-Émile Borduas, Emily Carr, John Lyman et Jean-Paul Riopelle. L'événement, qui se tient chaque année, a pour but de rendre accessibles au public les travaux de recherche récents des penseurs actuels, issus de domaines différents tels que l'histoire de l'art, l'esthétique, la sociologie et la littérature. Les actes sont publiés l'année subséquente. Par son engagement, le Musée souhaite favoriser une meilleure compréhension de l'art contemporain et rendre hommage à Max et Iris Stern, en propageant leur vision sur la scène internationale.

