

art press

215

Dossier : Quoi de neuf sur la guerre ? ou l'art de la mémoire

Not So Quiet on the War Front : Art and Memory

Danse : la trahison du corps / *Betrayed by the Body*

JUILLET/AOUT 96

40 FF US\$ 7 295 FB 12,50 FS 6,20 £

Frederick Kiesler Gaetano Pesce Vito Acconci Pier Paolo Pasolini

PHILIPPE MESNARD et EYAL SIVAN

visions de la shoah : transgression ou grotesque

*Visions of the Shoah:
Transgression or Grotesque*

■ Après avoir été, dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, rapidement reléguée à l'arrière-plan, derrière des idéologies nationales, notamment celles de la Résistance, en France, et du sionisme, en Israël, l'extermination des Juifs par les nazis a commencé à émerger dans notre conscience. En France, entre les années 70 et 80, un tournant épistémologique s'amorce, la constitution d'un savoir, non encore d'une culture, prend forme autour de ce sujet. Mais si la spécificité de l'extermination est reconnue, c'est pour être aussitôt décrétée inaccessible et intellectuellement ressasée comme telle. En 1983, Blanchot, replié dans une compassion totale avec «Auschwitz» qui transcende son antisémitisme d'avant-guerre, réactualise l'injonction d'Adorno selon laquelle toute poésie et toute critique, après Auschwitz, est barbare et, par là même, il scelle Auschwitz en un absolu impensable et silencieux.

En 1985, *Shoah* de Claude Lanzmann sort sur les écrans et polarise le mouvement de conscience qui s'était élaboré autour de ce que l'on appelait encore l'«Holocauste». Pour saisir le sens de ce film à pris, il est important de considérer qu'il est contemporain et représentatif de ce tournant intellectuel qu'il va, pour ainsi dire, achever, et qu'il s'inscrit dans le sillage des travaux, à Yale, sur les témoignages vidéo, et de Raul Hillberg, sur la destruction des Juifs d'Europe. *Shoah*, faisant l'économie des documents sur la guerre ou la libération des camps, marque un changement radical dans la conception et l'utilisation des archives, voire dans la gestion du rapport archive/réel. Se limitant à la présentation de témoignages souvent filmés sur les lieux des camps, *Shoah* «présentifie» les vestiges de l'horreur et introduit l'idée d'une géographie, plus que d'une historiographie, du désastre. *Shoah* produit réellement de l'archive, de l'archive comme réel et, partant, il provoque un effet d'origine. Mais ce n'est pas pour



MOSHE SAFDIE. «Wagon sur des rails». 1995. Musée Yad Vashem, Israël. (Ph. Ph. Mesnard). *Train Car on Rails*

autant qu'il fait origine ; au contraire, serions-nous tentés de dire, car il suture l'événement décrété impensable, il le forçât même. Et il est vrai que dès lors, en France du moins et pour nombre d'intellectuels qui trouvent dans ce film l'opportunité d'un prêt-à-penser qui leur permet de ne plus s'interroger – le faisaient-ils auparavant ? – sur l'horreur et son actualité, il pèse un interdit radical sur la représentation.

Shoah est une synthèse de toutes ces données. Du côté de l'écriture filmique, *Shoah* permet une ouverture : bouleversement du statut de l'archive, interaction de la fiction et du documentaire, rôle toujours décisif du montage qui devient, ici, le corollaire de l'authenticité des témoignages ; en revanche, d'un point de vue sémantique, il opère une clôture. Nommé dorénavant à la quasi-unanimité «Shoah», cet événement acquiert la signification d'un lieu vide flottant à même la conscience. Comment dès lors l'art et la pensée artiste vont-ils se mettre en rapport avec ce vide ?

Il n'est pas étonnant qu'aux États-Unis, contrairement à la France, le rapport à l'extermination s'effectue à l'échelle du grand public et suivant des normes politiques et morales précises. Ainsi, il n'est pas tant débattu du fait de la représentation ou de ses modalités que de ses conséquences. C'est pourquoi *Memory of Justice*, de Marcel Ophüls, qui est à l'origine une commande américaine, a été, pour ainsi dire, mis aux oubliettes ; les images du procès de Nuremberg, son sujet principal, y étaient associées à d'autres, sur les guerres du Vietnam et d'Algérie, et aux témoignages de déserteurs.

Mais c'est aussi des États-Unis que vient le travail d'Art Spiegelman, *Maus*, qui paraît de 1973 à 1986. En réalisant une bande dessinée qui, à travers lui, raconte l'histoire de ses parents durant la montée du nazisme, puis à Auschwitz, Spiegelman parvient à éviter tous les pièges du mauvais goût et son œuvre confine à une finesse narrative de haute qualité littéraire. Le recours à la bande dessinée comme langage second, périphérique, ouvre un espace inédit à l'intérieur duquel de multiples effets de distanciation fonctionnent pour ajouter les différents épisodes de son récit comme de sa propre recherche intérieure. L'animalisation des personnages, ironisant sur le thème de l'*animal rationale*, n'est jamais totale. Des photos de son jeune frère ou de son père, desquelles émanent la sérénité bienveillante du « cliché », la restitution de l'accent yiddish du père et de son mauvais caractère, le souci de montrer qu'il existait des Juifs opportunistes ou malhonnêtes aux pires moments du nazisme, sont autant de nuances qui font qu'une humanité non

sacralisée déborde de derrière ces animaux, parfois « croqués » comme des masques. Ainsi s'aperçoit-on que ce récit et sa lecture ne se posent pas en rapport à un vide insondable et institué comme tel.

Si la publication de *Maus* en France, en 1987, ne déclenche aucune polémique, il n'en est pas de même, en 1994, lors de la sortie de *la Liste de Schindler* de Steven Spielberg. Bien reçu, de façon même « très » officielle en Israël, ce film provoque une levée de boucliers de la part de Lanzmann qui brandit l'interdit sur la représentation et agone l'Américain de reproches. Il est vrai que depuis neuf ans, personne ne s'était attaqué à cette question. *La Liste de Schindler* se présente comme une œuvre d'« après-Shoah », parce que *Shoah* y est présent intertextuellement, comme si Spielberg, qui a passé quelques années à l'étudier, avait adressé des clins d'œil à Lanzmann – sans parvenir à l'amuser. De ce fait, *Shoah*, en tant qu'apogée du traitement de la question de l'extermination élevée à hauteur de l'événement lui-même, est ramené à la mesure de son époque, celle du tournant dont nous parlions, nécessaire, voire incontournable, mais désormais subsumée sous les nouvelles catégories et questions mises en place par Spielberg. Indépendamment des citations filmiques de *Shoah* (les rails et les trains, le « fameux » geste de la main sur la gorge adressé aux Juifs pour leur montrer qu'« ils allaient y passer »...), Spielberg, sans rien inventer, apporte quelques innovations d'ordre technique mais, contrairement à Lanzmann, il ne se donne aucune prétention sémantique, déléguant aux champs hors de l'art le soin de conceptualiser. Quand *Shoah* produit du sens, c'est en négatif, directement lié à une impossibilité touchant la représentation et l'action. Quant à *la Liste*, elle met en image un acte héroïque dans un cadre romanesque qui admet temporalité et valeurs dramatiques, et qui permet d'adapter le sujet aux codes esthétiques des années 90. C'est d'ailleurs en ce sens que Spielberg joue sur le rapport fiction-documentaire utilisant la couleur de l'archive, le noir et blanc, pour la mise en scène imaginaire d'une histoire « vraie », sans éviter le mauvais goût de la scène des douches, ni le kitsch du manteau rouge de la petite fille, symbolisant le merveilleux annihilé par la monstruosité imminente, ni l'*happy end* sioniste qui nous fait retrouver la couleur en terre d'Israël (pour Lanzmann, le lien avec Israël, c'est son film *Tsahal* qui l'opérera). Certes, ce sont là des procédés de superproduction qui s'inscrivent dans le sillage des discours les plus « corrects », que pouvait-on espérer d'autre d'Hollywood ? Quant à la question de l'archive, il se trouve que si, comme pour le domaine conceptuel, Spielberg l'écarte du

■ It is only recently that the Nazi extermination of the Jews during World War 2 has re-emerged as a burning question, after having been relegated to the background soon after the war by various nationalist ideologies, particularly those associated with the Resistance in France and Zionism in Israel. A certain epistemological shift began to take place in France during the 1970s and 80s as a body of knowledge on this subject began to be created, although it had not yet become a cultural phenomenon. But while the specific details of the mass extermination were known, these were pronounced inaccessible, and this inaccessibility became an intellectual trope. In 1983 Maurice Blanchot, who withdrew into a stance of utter compassion with his work *Auschwitz* (a position that transcended his prewar anti-Semitism) revived Theodor Adorno's assertion that after Auschwitz all poetry and literary criticism was impossible, thus sealing the experience in silence, as an absolute that is impenetrable to thought.

From Holocaust to Shoah

Claude Lanzmann's 1985 film *Shoah* polarized the movement of conscience that had developed around what was still commonly known as "the Holocaust." To grasp the film's significance, it is important to keep in mind that it was contemporaneous with and representative of a precise intellectual shift which, in fact, it brought to a conclusion. It was conceived in the wake of work done at Yale on the basis of video eyewitness accounts and of Raul Hillberg's research on the destruction of European Jewry. *Shoah* dispensed with documenting the war and the liberation of the camps, introducing a radically new conception and utilization of archival material and even a new treatment of the relationship between archives and reality. Limiting itself to the presentation of testimony that was often filmed on the sites of the camps, *Shoah* brings the vestiges of the horror into the present and offers the idea of a geography, more than a historiography, of cataclysm. Making the film meant generating new archival material, and since this material is immediate reality, viewing it produces the effect that comes from a first-hand experience. But of course this does not mean that it is the first-hand experience—on the contrary, the film hermetically seals off and forecloses those original events by decreeing them unthinkable. It is true that in France, at least, a number of intellectuals have found this film the perfect excuse to don ready-to-wear conceptions that allow them to call off all deep reflection, if indeed they had ever engaged in any, on the meaning of the horror and its present reality, because of the complete prohibition on its representation.

Shoah is a synthesis of all these elements. In terms of film technique, it represented an opening, introducing important innovations. It transformed the function of archives and the interaction of fiction and documentary, and underlined the decisive role of editing, which here becomes the corollary of the authenticity of the witnesses. On the other hand, from a

champ cinématographique, c'est pour mieux la développer ailleurs et comme en prolongement de son film, puisqu'après celui-ci il se lance dans une vaste entreprise d'archivage vidéo qui supprime le fonds Fortunoff de Yale. Mais là, nous sortons de l'art.

La question du monument

En revanche, il est une question contiguë aux archives et aux documents, et qui porte en elle la question de l'art comme un indice, c'est la question du monument. Comment



TZIPI ADAR. Sans titre. 1991. (Ph. Ph. Mesnard).
Untitled work

référence au judéocide et valeur artistique cohabitent-elles avec le monument ? Là encore, les États-Unis se signalent par leur propension à gérer le nombre. En avril 1993, a lieu l'ouverture du Mémorial national de l'Holocauste à Washington, et en août de l'année suivante, David Artshuler, directeur du futur Holocaust Museum of New York, déclare espérer 500 000 visiteurs par an (1). Le rapport artistique est noyé sous l'affluence de la même manière que les grandes expositions (Ernst, Van Gogh, Cézanne, etc.). Tout est mis en œuvre pour conjuguer deux buts, celui de la rentabilité, bien sûr, et celui de l'identification aux victimes. Quand le visiteur entre dans le mémorial de Washington, il reçoit un « passeport » correspondant à l'identité d'un disparu, puis il parcourt des lieux architecturalement conçus pour le plonger dans un climat pathétique. Le mémorial des enfants de Lochamei Haghe-taot, en Israël, a été conçu sur le même modèle ; de ce fait, la valeur symbolique de ce kibboutz, fondé par les résistants du ghetto, est maintenant reléguée à l'arrière-plan. Que ce conditionnement fonctionne ou non, le problème que pose ce nouvel espace muséal n'est-il pas qu'il spéculé sur la subjectivité et sur l'esthétique, comme s'il prenait à l'art deux de ses dimensions fondamentales sans plus laisser à ce dernier aucune place ?

L'effet est différent à Yad Vashem, qui est le premier musée et centre israéliens de recherche sur le judéocide – une haute autorité doublée d'un véritable lieu de pèlerinage. Là, les fonctions artistique et commémorative s'inversent. La «salle des noms» où sont recensés les Juifs assassinés par les nazis, se présente comme un lieu de recueillement qui, dans une semi-obscureté, laisse entrevoir des loges où sont rassemblées les identités des victimes. L'effet produit rappelle étrangement celui de certaines œuvres de Christian Boltanski, comme si la connotation sacrée faisait glisser la salle de sa fonction première et prioritairement référentielle, l'archivage, vers une fonction artistique. L'interaction de ces divers éléments, desquels l'art n'a pas été floué, fait de ce lieu un champ de forces qui, contrairement aux exemples précédents, fonctionne à plein. Il en est tout autrement du *Wagon sur des rails*, de Moshe Safdie (1995), érigé comme une œuvre d'art, en plein air. La valeur artistique ne résiste pas à la dénotation, rien ne fonctionne sinon *cette* référence, directe et incongrue, du wagon, avec *Deutsche Reichsbahn* peints en blanc.

Ainsi, assistons-nous tantôt à l'émergence aléatoire de l'art filtrant à travers l'espace de musées qui ne l'invitent plus, tantôt à la dissolution de la valeur artistique, entraînée dans l'abîme de la référence ou submergée

semantic point of view it brought about an effect of closure. The event now almost universally referred to as "the Shoah" in France acquired the significance of an empty space floating in our consciousness. How were art and artistic conceptualization to enter into a relationship with this void?

It is not surprising that in the US, unlike France, the issue of how to relate to the Holocaust has been taken up on a broad public level, following strict political and moral criteria. Thus the debate there has centered less on the question of the permissibility or modalities of representation and more on the events' consequences. For this reason Marcel Ophuls' *Memory of Justice* was effectively stifled in the US, even though it was made with American backing: mixed in with the film's footage of the Nuremberg Trials, its main focus, are images of the wars in Algeria and Vietnam and interviews with deserters.

But it was also in the US that Art Spiegelman produced *Maus* from 1973 to 1986. By creating comic books in which a persona representing himself recounts the story of his parents' lives, from the rise of Nazism through Auschwitz, Spiegelman was able to avoid the pitfalls of bad taste and approach the level of narrative quality of high literature. His use of the comic form as a peripheral second language creates an unprecedented space, and this space, within which various forms of alienation effect function, serves as the stage on which we are presented interlinked episodes of narrative and self-examination. The animalization of the characters, an ironic twist on the concept of man as rational animal, is never complete. Photographs of the author's younger brother, his father, radiating the vapid serenity typical of a snapshot, the reconstitution of the father's Yiddish accent and his obnoxious character, the conscientious indication that even during the darkest moments of Nazism there were some Jews who were dishonest or opportunistic—all these shades and nuances accentuate the quality of ordinary humanity that pours out from behind what are sometimes sketchy, mask-like animal faces. Clearly, the narrative and its reading do not rest on the unfathomable void associated with "the Shoah."

If the 1987 publication of *Maus* in France occasioned no particular controversy, the same cannot be said for Steven Spielberg's *Schindler's List* in 1994. This film that in Israel was so well received, even in official quarters, provoked an outcry from Lanzmann, who invoked the prohibition on direct representation and heaped criticism on Spielberg. It is true that there had been no film treatment of the subject for nine years, and that *Schindler's List* explicitly presented itself as a "post-Shoah" work, in that Spielberg had included a series of intertextual references to Lanzmann's film, which he had studied for several years. Lanzmann, however, was not amused. In this way, *Shoah*, which had been the apex of an approach to the treatment of the extermination that strove to match the magnitude of its subject, was itself thrust back into the context of

par une dramatisation esthétique. Dans la plupart des cas, si l'art est présent, il est instrumentalisé au service de la fonction commémorative. Avec le monument de la ville allemande de Harbourg contre le fascisme d'Esther Shavlev-Gerz et Jochen Gerz, ces questions ne sont plus assujetties au cadre muséal. Il s'agit d'une colonne de plomb de 12 mètres de haut sur laquelle les Harbourgeois sont invités à marquer, à l'aide d'un poinçon, leur position contre le fascisme. L'élévation de ce monument est paradoxale, parce que dès son inauguration, en 1986, il a commencé à être enfoncé dans le sol, pour y disparaître entièrement en 1993. Non seulement la monumentalité est remise en question – in situ, la colonne est physiquement exposée au public – mais, disparaissant, elle nous signifie qu'elle ne

Points de vue israéliens

En effet, l'art israélien de la Shoah se manifeste dans un rapport de contiguïté avec les événements que traverse le pays. Le rapport référentiel à la Shoah se double d'un rapport analogique intentionnellement inscrit et lisible dans l'œuvre, qui parfois la détermine.

En 1982, avec la guerre du Liban, pour la première fois, Israël, d'agressé, se change en agresseur. Les 16 et 17 septembre, les milices chrétiennes libanaises massacrent les camps palestiniens de Sabra et Chatila, sous les yeux de Tsahal qui laisse faire. Cette situation déclenche une interrogation sur la désobéissance – à l'horizon, se profile Eichmann, lui qui n'avait pas désobéi, dont le

its era, the period of transition referred to above, as a necessary and even inevitable stage now subsumed under new questions and categories established by Spielberg. Setting aside the cinematic citations of *Shoah* (the trains and tracks, the "famous" gesture of a hand drawn across the neck to show contempt for the Jew's fate) and Spielberg's technical inventions, Spielberg, unlike Lanzmann, makes no semantic claims and leaves the whole issue of conceptualization to be dealt with outside the framework of art. Whereas the content of *Shoah* is given in negative, directly linked to the impossibility of representation or action, *Schindler's List* directly portrays a heroic act as part of a novelistic approach that accommodates temporality and dramatic values, and allows the subject to be treated in accord with 90s aesthetics. It is in this sense that Spielberg plays with the relationship between fiction and documentary, using archival black and white for the imaginary representation of a "true" story—and fails to avoid the poor taste of the shower scene or the kitsch of the little girl's red coat symbolizing all that is marvelous and annihilated by immanent monstrosity, or the Zionist happy ending that restores color to the screen to show the land of Israel (a connection Lanzmann made in his film about the Israeli army, *Tsahal*). Of course this is a Hollywood superproduction in the politically correct mode. What else would you expect? As for the question of archives, Spielberg pushes it out of the field of the film just as he does in the conceptual domain, in order to treat it more thoroughly elsewhere: after *Schindler's List*, he embarked on an enormous video archives project that is to supplant the Fortunoff collection at Yale. But now we're wandering afield of art issues.

The Monuments Question

There is another question, related to that of archives and documents, that embraces the question of art as signifier, and that is the question of monuments. How are artistic values and references to Judeocide compatible with the form of the monument? Once again the US reveals its propensity for quantity. The National Holocaust Memorial opened in Washington, DC, in April 1993, and the following year, David Artshuler, director of the future Holocaust Museum in New York, declared he expected some half a million visitors a year.⁽¹⁾ Art is lost in the crowd, in the same manner as at the boffo art exhibitions (Ernst, Van Gogh, Cézanne, etc.). All means are brought into play to kill two birds with one stone, profit being one, of course, and the other identification with the victims. As visitors enter the memorial, they are given a "passport" corresponding to the identity of one of the dead. The architecture of the site was conceived to induce maximum pathos. The memorial to the children at Lochamei Haghetaot in Israel was designed on the same lines: as a result, the symbolic value of this kibbutz founded by ghetto resistance fighters is overshadowed. Whether the packing is effective or not, the problem posed by this



TZIPI ADAR. «Achtung... gas». 1991. (Ph. Ph. Mesnard)

peut être seule témoin de la mémoire. La temporalité provisoire de l'œuvre, qui s'inscrit en faux contre la temporalité pseudo-perpétuelle du monument, réclame du présent qu'il soit porté par une conscience non mélancolique du désastre dont chacun est le garant. La référence ne peut plus être isolée, elle n'existe comme telle que connectée au contemporain et, virtuellement, à ce qui nous attend. Entrant sous terre, la colonne emplit le vide du soubassement sur lequel elle repose et comble cette sorte de sacralité «interdite» qui est, en Europe, le mode majeur de rapport à la Shoah. Un phénomène analogue s'enregistre en Israël, mais le sacré n'y a pas la même histoire.

procès, en 1961, a été un moment fondateur de la prise de conscience nationale de la Shoah. L'on assiste à l'émergence d'un art militant qui se rassemble autour de la mouvance des «camps de la paix».

Artiste monumentaliste alliant le fer au béton, Igal Tumarkin se convertit, à partir de 1978, dans des actions artistiques. Il monte un pigeonnier (un refuge à «colombes») sur un mirador et l'installe dans les territoires occupés. Ses collages, associant des trains ou des barbelés de camps nazis aux camps palestiniens, font écho aux affiches de Gabi Klasmer où se mélangent uniformes de SS et de l'armée israélienne. Avec l'Intifada en 1988, le rapport analogique est là encore fla-

grant – il travaille la conscience israélienne qui est, à la fois, toute d'un bloc et de plus en plus fissurée. Tsahal, élevé depuis 1948 au rang d'armée de héros, descend de son piédestal. C'est ainsi que la galerie Bograchov, à Tel-Aviv, organise une exposition contre la commémoration de Tsahal.

Si le cinéma est touché par cette vague contestataire, les axes référentiels et analogiques y apparaissent néanmoins plus distincts : nous retrouvons une expression très engagée qui dénonce les appareils d'oppression ou de répression de l'État. Citons, entre autres, *la Vie selon Agfa*, d'Assi Dayan (1992), où le massacre final est orchestré par des militaires dont le chef est, malgré le noir et blanc, blond... aux yeux bleus ; le documentaire *Témoignages d'Ido Sela* (1993) qui met l'accent sur les exactions commises par des soldats durant l'Intifada, et surtout de Judd Neeman, *les Brancardiers* (1977) qui peut être considéré comme le point de départ du «courant critique». Proche de cette mouvance, *Izkor, les Esclaves de la mémoire* (1991) d'Eyal Sivan, toujours refusé par la télévision israélienne, pose une question. Existe-t-il en Israël un syncrétisme idéologique tel que religion, histoire d'Israël et des persécutions subies par la diaspora, Shoah et guerre d'indépendance, soient inculquées comme un seul dogme exhaussant la nation au-dessus de tout et de tous ?

Plus distant de l'engagement militant, ce sont, entre 1987 et 1988, *Tel-Aviv-Berlin* de Tzipi Trope et *A cause de cette guerre*, long métrage documentaire de Orna Ben-Dor Niv qui, évoquant la Shoah, reste plus d'une semaine sur les écrans – fait sans précédent ! Dans ce domaine, l'analogie fonctionne moins avec les événements qu'avec le quotidien. Ainsi, Tzipi Reichembach, dans *Choix et destin* (1988), filme la manière dont les habitudes de ses parents sont marquées par Auschwitz (le père raconte des scènes de violences, la mère assomme traditionnellement la carpe pour le gefultefisch). Dans *Un Homme simple*, de Karl Hofman, un couple de rescapés «jouent» leur histoire et leur difficulté de vivre.

En 1991, le traumatisme de la Shoah est violemment réactivé par la guerre du Golfe. Analogie et référence se télescopent. Des représentations de masques à gaz apparaissent, associées à l'étoile de David, pour Gabi Klasmer, ou à l'inscription : «*Achtung... gas*», pour Tzipi Adar qui, à la même période, expose le manteau que son père portait à Auschwitz, un miroir à la place de la tête, un compteur à gaz, au niveau de la poitrine, arrêté au numéro que son père porte sur le bras.

Mais c'est certainement le théâtre qui repousse le plus loin les limites du traitement artistique du judéocide. Le choix est difficile entre *Yadja ou les morts vivants* de Bianca Mezner et Dan Wollman, les pièces de Yoshua Sobol dont *Ghetto, ou le Marchand de caoutchouc* de Hanoeh Levin ; aussi notre critère sera-t-il moins celui de la qualité que celui de l'exemplarité. Pour cela, nous retiendrons deux pièces qui ont en commun d'avoir été présentées en 1992 et adaptées au cinéma et, surtout, d'approcher les frontières du supportable.

Arbeit macht frei est écrit et adapté par David Maayan qui le fait jouer par sa troupe. Un autobus vient prendre les spectateurs au kibboutz des combattants rescapés du ghetto, Lohamei Haghetat, après qu'on leur a fait visiter les musées de la Résistance et de l'Holocauste. Ils sont emmenés à Saint-Jean d'Acre. Quatre acteurs principaux dont un est arabe, jouent des rôles de rescapés. Ils sont nus. Famélique, un dentier postiche transformant son visage en tête de cadavre, Smadar raconte la guerre en mélangeant passé et présent. Le spectacle fait intervenir des photos, un décor en forme de porte de camp avec «*Arbeit macht frei*», un mélange de chants sionistes et nazis, des éléments pornographiques sado-masochistes : les acteurs se déshabillent, se frappent. Deux films en sont tirés, l'un, israélien, *Don't touch my shoah*, d'Asher Talim ; l'autre, allemand, *Balagan*, de Andras Veiel.

Le Dernier des Juifs de Yoram Kaniuk – histoire d'un garçon dont le père donnait des «spectacles de mémoire» dans des cabarets nazis et qui monte une entreprise de commémoration pour des soldats morts – avait été adapté par Yaki Yosha. C'est ensuite son livre *Adam, fils de chien* (2) que la troupe Gersher, composée de Juifs russes récemment immigrés, adapte et joue. Un officier nazi entre dans un chariot roulant sur des rails de train et interpelle le spectateur en lui promettant un «savon». Un groupe de musiciens, en costumes de déporté, rappellent les orchestres qui jouaient aux portes des camps. Cette tragi-comédie raconte l'histoire d'Adam qui, pour sauver sa vie, devient le chien du SS et de sa femme. Les scènes sont traitées sur un mode grotesque où se mêlent parodie et obscénité : le SS montre ses fesses mais ce sont des postiches en plastique, il en est de même pour les seins de sa femme qui a des relations «sadosomasos» avec le chien Adam quand son mari dort. Une des scènes les plus intenses brise le rythme de la pièce : la femme d'Adam est placée nue dans le chariot et, les bras en croix, elle sort de la piste à reculons pour disparaître dans un nuage de fumée rouge. Adam voit sa femme

museological conception is that it traffics in subjectivity and aesthetics, as if it appropriated these two fundamental dimensions from art and then refused to admit art at all.

The effect is different at Yad Vashem, the founding Israeli museum and research center on the Judeocide, a site of pilgrimage that also has indisputable authority. Here the relationship between artistic and commemorative functions are reversed. The "hall of names" where the Jews murdered by the Nazis are listed is a place of meditation. In the semi-darkness, one can make out the compartments where the identities of the victims are kept. The effect thus produced strangely brings to mind certain works of Christian Boltanski, as if its connotations of sacredness tipped the hall away from its primary, referential function as an archive and towards an artistic function. The interaction of these diverse elements, in which art plays an honest role, gives the site a kind of strength analogous to a force field. Unlike the previous examples, this monument works. The opposite is the case for Moshe Safdie's "train car on rails" (1995). Although meant to be a work of art set in the open air, its artistic value is not strong enough to support its denotation, and the piece depends entirely on the direct and incongruous reference painted on the wagon in white letters: "Deutsche Reichsbahn."

Israeli Viewpoints

What we are seeing here is either the aleatory emergence of art infiltrating into a museum space where it has not been invited, or the dissolution of artistic value when thrust between the mirrors of reference or submerged in aesthetic dramatization. In most cases, if art is present it is used as an instrument in the service of commemoration. With the monument against fascism built in the German city of Harburg by Esther Shavlev-Gerz and Jochen Gerz, these issues are freed from the museum context. Here, citizens were invited to state their rejection of fascism by writing on a 12-meter-high lead column with an engraver's point. The monument's height was itself meant to be a paradox, since from the moment of its inauguration in 1986 it began sinking into the earth and was finally swallowed up entirely in 1993. It is not only monumentality that is thrown into question here. At first the site-specific column was physically on display to the public, but with its disappearance, it signifies that a monument alone cannot bear witness to memory. The work's provisional temporality exposes the pseudo-perpetuity of monuments, demanding of the present that this witness be born by a non-mournful consciousness of disaster with which each of us is personally entrusted. The reference can no longer be isolated; in fact, as a reference it does not exist at all except in relation to the contemporary and, virtually, to that which awaits us in the future. Buried beneath the earth, the column fills the void of the subfoundation upon which it rests and fulfills this sort of "forbidden" sacralization which in Europe is the dominant paradigm vis-à-vis the Shoah.

pénétrer dans la «chambre à gaz», puis revenir dans le cirque – roulements de tambours –, un nouveau-né dans les bras. Nous retrouvons ce thème dans le livre *Ma peau* (1996), de Ori Drommer, ancien chanteur de rock, qui raconte la biographie d'un fœtus né dans une chambre à gaz.

D'Adam fils de chien, la réalisatrice Lihi Hanoch tire, en 1994, *Adam's Zirkus*, dans lequel elle intervertit fiction et documentaire. La pièce est filmée sur un mode documentaire, tandis que la vie des acteurs l'est sur un mode fictionnel. Un troisième niveau est mis en abîme, celui de l'actualité : ce sont les images des Squads sur Tel Aviv obligeant les Israéliens, équipés de masques à gaz, à rester enfermés dans leur maison. Mais lorsqu'une femme âgée frappe à la porte de l'appartement d'une des actrices et que la caméra s'arrête sur le matricule tatoué sur son avant-bras, celle qui joue est aussi une actrice. La connexion des différents registres filmiques réalise l'agencement Auschwitz-les gaz des missiles ; comme avec Gabi Klasmer ou Tzipi Adar, la Shoah est présente, sans occulter le présent de chacun.

Propositions de désacralisation

Le couple sacré/profane illustrerait la différence de rapport au judéocide entre l'Europe, plus particulièrement la France, et Israël, n'était qu'en Israël, il s'agit plus, pour le moment, d'une désacralisation. En Europe, la tendance est de sacraliser l'événement en lui donnant une présence vide et insensée vis-à-vis de laquelle tout effort de compréhension est sacrilège ou blasphème. Ce qui, en France, aurait été transgressif, devient acerbe ou grotesque en Israël, pays où le sacré reste lié à la nation, bien que la situation soit rendue plus complexe par de nouveaux facteurs. Ainsi, parallèlement au processus de paix et contre lui, la recrudescence des mouvements extrémistes religieux juifs modifie les forces non seulement en présence, mais aussi à venir. En corollaire de cela, l'on a récemment enregistré un accroissement de romans religieux ayant trait à la Shoah, distribués dans des circuits parallèles et destinés aux jeunes générations.

Cela nous apprend qu'il y a là une relativité irrémédiable et effrayante à la fois. Quel qu'il soit et d'où qu'il soit, le rapport au judéocide est lié à des données culturelles, historiques et nationales, qui sont toujours d'actualité même si nous sommes désormais «revenus» des idéologies. En Israël, le vide est comblé, jusqu'à, dans des cas extrêmes, faire naître un fœtus dans la chambre à gaz, alors que l'Europe reste aux prises, du moins l'est-elle encore et pour combien de temps, avec l'ambiguïté de sa

culpabilité ; elle incline à s'y complaire laissant le «tombeau» vide – démarche par excellence lazaréenne, pétrie de chrétienté, qu'ont revendiquée tant Jean Cayrol que Maurice Blanchot. Mais peut-être Israël est-il appelé à tendre, à son tour et contre tout espoir, vers une mystique d'Auschwitz, une mystique religieuse et non laïque ou «négative», telle que certains la revendiquent encore en France (3).

Si, de prime abord, cela peut sembler paradoxal, il se trouve que l'irreprésentabilité et le vide sanctifiés font bien plus écran que lorsqu'ils sont l'objet d'une désacralisation. La figure du bourreau met en évidence cette situation. Elle hante la représentation, et son approche est d'autant plus complexe qu'elle exige de sortir des sentiers battus et rebattus par la morale et son discours compassionnel. Comment l'art peut-il alors présenter le bourreau de telle manière que celui-ci ne soit ni diabolisé, ni excusé ? Comment, en évitant une victimologie trop à la mode aujourd'hui, rendre le malheur de la victime plus inadmissible encore ?

Dans un premier temps, il semble que, de *Kapo* de Gillo Pontecorvo, en 1959, à *Portier de nuit*, de Liliana Cavani, en 1974, c'est à la fiction cinématographique qu'a échu la tâche de mettre en scène, de façon plus ou moins satisfaisante, le paradigme du bourreau. Pourtant, la fiction infère des valeurs esthétiques et dramatiques à la représentation qui rendent, potentiellement, le bourreau séduisant et qui se prête à une interprétation réductrice, malsaine et parfois fascinée des relations entre bourreaux et victimes. *La Liste de Schindler* est la dernière tentative en date qui met en scène un «bourreau». De ce point de vue-ci, nous pourrions dire que le film de Spielberg n'est pas postérieur à *Shoah*. L'un et l'autre, chacun à sa façon, ne savent pas parler des bourreaux. *La Liste de Schindler* joue sur la différence entre un nazi élevé à la Morale par sa mentalité d'escroc ultralibéral et la brute SS qui commande le camp. Ce dernier est caricaturé sous les traits d'un infâme psychopathe qui, même s'il existait, occulte cette quantité d'individus tout à fait ordinaires sur lesquels repose la mise en place bureaucratique du processus d'extermination. Il faut dissocier le bourreau de la barbarie, les opérateurs réels des opérateurs fictionnels.

Même Lanzmann, dans son film, si important soit-il, est peu convaincant dans la manière dont il met en jeu le «méchant». Que signifient les scènes où les paysans polonais sont interrogés ? Quels comptes doivent être réglés avec eux, qui ne peuvent l'être avec les Allemands ? Et qui ne peuvent pas l'être non plus avec cet officier SS dont l'interview avec une caméra

An analogous process is taking place in Israel, but sacredness is a different story there.

Israeli art concerning the Holocaust presents itself in contiguity with the events that have shaken the country. Reference to the Holocaust is deliberately associated with analogical references that are easy to read and sometimes determine the work's character.

With the war in Lebanon in 1982, Israel for the first time ceased to be the victim and became the aggressor. On 16 and 17 September of that year the Lebanese Christian militia massacred the inhabitants of the Palestinian refugee camps at Sabra and Shatila, under the watchful eye of the benignly impassive Israeli Army, the Tsahal. This event unleashed a controversy over the moral duty of disobedience, which inevitably brought to mind the figure of that obedient soldier Eichmann, whose trial, in 1961, had played an important role in the formation of a national consciousness of the Holocaust. One result was a movement of politically committed art, grouped around the loose "peace camps" movement.

Art and the Intifada

Igal Tumarkin, formerly a monument maker working in iron and concrete, began devoting himself to action art in 1978. He set a pigeon coop (i.e., a refuge for "doves") on a watchtower and installed the piece in the occupied territories. His collages merge deportation trains and the barbed wire of Nazi concentration camps with Palestinian refugee camps, much like the work of his colleague, Gabi Klasmer, who mixes together SS and Israeli Army uniforms. With the beginning of the Intifada in 1988, the analogy became even more flagrant. It obsessed Israeli public opinion, which was both homogenous and at the same time had begun to fissure as never before. The Tsahal, exalted to the level of an army of heroes since 1948, was brought down from its pedestal. For example, the Bograchov gallery in Tel Aviv organized an exhibition in opposition to the commemoration of the army.

Though the movies were also affected by this wave of opposition, their referential and analogical axes were different. Among other militant denunciations of Israel's state organs of oppression and repression were Assi Dayan's *Life According to Agfa* (1992), where the final massacre is orchestrated by soldiers whose chief is, despite the black-and-white images, blond-haired and blue-eyed; the documentary *Ido Sela's Testimony* (1993), which emphasizes the brutality of Israeli soldiers during the Intifada; and, especially, the work of Judd Neeman, whose *The Stretcher Bearers* (1977) could be considered the beginning of the "critical current." A work associated with that movement, Eyal Sivan's *Izkor, the Slaves of Memory* (1991), which is still banned on Israeli television, poses a central question: in Israel, is there an ideological syncretism such that the Jewish religion, the country's history and the persecutions undergone through the course of the Diaspora, the

cachée, nous fait plonger dans un véritable scénario d'espionnage. De même, *Tsahal* aurait pu permettre d'aborder, de l'intérieur et compte tenu de l'évolution des engagements d'Israël, la question de la transformation du soldat en agent ordinaire de répression, et de souligner de quelles manières les Israéliens s'interrogent sur ce sujet.

Le chemin d'une approche autre du bourreau, l'autre de la victime, est balisé par quelques noms qui partagent une position spécifique assortie de l'acuité d'un type de regard. Hormis Israël où il y a une certaine unité, celle de la dissidence face au nationalisme, cette tradition reste hétérogène ; ce qui la caractérise est qu'elle ne réduit ni le sujet ni la conscience au point de vue de la victime et à la vision qu'elle induit. Spiegelman n'est pas loin de cette intention quand il montre son père sous les traits d'un « tyran domestique » raciste à l'égard des noirs.

Le rapport au bourreau, sans concession ni esthétique ni morale, Marcel Ophuls parvient à le maîtriser discrètement avec un ancien SS de la division Charlemagne, dans *le Chagrin et la pitié*, avec Albert Speer, dans *Memory of Justice*, qu'il nous présente, en toute simplicité. Car c'est bien au niveau de la simplicité que se joue la représentation de ces individus. Il s'agit de les montrer de la manière la plus banale qui soit, bon père de famille, aimant, doux, ayant, accessoirement, quelques problèmes de conscience. En « homme ordinaire », tel que Hannah Arendt, qui n'est toujours pas traduite en Israël, ou Christopher Browning, chacun à sa façon, permettent de le penser. Ce fil nous conduit à Christian Boltanski qui, de *Sans souci* au travail qu'il effectue avec la revue *Signal*, cherche à associer, à faire associer à celui qui regarde, l'image de la douceur tranquille à celle des horreurs de la guerre. Le « gentil papa », dit-il, est aussi un officier de la *Wermacht*. La mise en miroir euphémique d'un quotidien, heureux ou habituel, avec la terreur n'est pas un hasard, elle nous rappelle que l'un et l'autre ont en commun la discrétion d'une présence qui nous concerne déjà. ■

(1) *International Herald Tribune*, 20-21 août 1995, par David Dunlap, *New York Times*.

(2) Traduction littérale du titre en hébreu, titre français : *Adam ressuscité*, Ed. Stock, 1980.

(3) Cf. R. Redeker, « La catastrophe du révisionnisme », *les Temps modernes*, novembre 1993.

Philippe Mesnard est l'auteur de Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement, éd. de L'Harmattan, à paraître à l'automne ; il prépare une étude sur la conscience et la représentation du judéocide, à paraître courant 1997.

Eyal Sivan est cinéaste. Il prépare une adaptation au cinéma, avec Roni Brauman, du livre d'Hannah Arendt, Eichmann à Jérusalem.

Holocaust and war of independence are all inculcated in a single dogma that exalts the nation as supreme reality? Other works less involved with the political movement were *Tel Aviv-Berlin* (1987) by Tzipi Trope and Orna Ben-Dor Niv's *Because of This War* (1988), a full-length documentary evoking the Holocaust that played for more than a week, which was without precedent. Here, analogy operated less in terms of events than of everyday life. Thus, in *Choice and Destiny* (1988), Tzipi Reichembach films the way in which his parents' habits are marked by Auschwitz, as his father recalls scenes of violence and his mother bashes a carp to make gefüllte fish in the traditional manner. In Karl Hofman's *A Simple Man*, a couple who survived the camps act out their story and existential difficulties.

The trauma of the Holocaust was violently re-

mon being first presented in 1992 and then adapted into movies, and especially the fact that both bordered on the unbearable.

Arbeit Macht Frei was written and directed by David Maayan and acted by his theater troupe. A bus comes to pick up the audience at Lochem Haghetot, the kibbutz founded by Ghetto uprising survivors, after they have visited the museums of the Holocaust and the resistance. They are taken to Acre. Four main actors, including one Arab, play the role of survivors. They are naked. Thin with hunger, false dentures turning his face into a skull's head, Smadar recalls the war, mixing up past and present. The piece uses photos and a stage decor in the form of a camp gate proclaiming "Arbeit Macht Frei," a melange of Zionist and Nazi songs, and pornographic and sadomasochist elements. The actors undress and beat



La salle des noms de Yad Vashem, musée et centre israéliens de recherche sur le génocide en Israël (Ph. PH. Mesnard). *The hall of names at the Yad Vashem museum and Israeli center for research on the Genocide*

awakened by the Gulf War in 1991. Analogy and reference telescoped together. Klasmar began to do representations of gas masks with a star of David, while Adar's bore the words "Achtung... Gas." During the same period Adar exhibited the coat his father wore at Auschwitz, with a mirror where the head would be and on the chest, a gas meter whose numbers were those tattooed onto his father's arm. But it was in the theater that the limits of artistic treatment of the Holocaust were pushed the furthest. In terms of quality it would be difficult to choose between Bianca Mezner and Dan Wollman's *Ydja or the Living Dead*, or plays by Yoshua Sobol such as *Ghetto*, or *The Rubber Merchant* by Hanoch Levin. But if our criteria were to be adjusted to lean more towards exemplarity, we could choose to examine two recent plays that have in com-

each other. This play has been made into two different films, an Israeli version entitled *Don't Touch My Shoah* by Asher Tlalim, and a German one, *Balagan*, by Andras Veiel.

Yoram Kaniuk's *The Last Jew* is the story of a boy whose father performed "memory acts" for Nazi cabarets and now runs a company involved in the commemoration of dead soldiers. Yaki Yoshi adapted it for theater. Later, Yoshi's book *Adam, Son of a Dog* (2) was adapted and put on by the Gersher troupe, made up of recently-arrived Russian Jewish immigrants. A Nazi officer enters in a trolley rolling on train tracks, calling to the audience and promising them "a bar of soap." A group of musicians in deportee uniforms bring to mind the orchestras that played at the entrance to the camps. This tragicomedy tells the

story of Adam, who in exchange for his life becomes the dog of an SS officer and his wife. The scenes are grotesque, combining parody and obscenity. The SS man bares his ass but it is a plastic fake, as are the breasts of his wife, who has sadomasochistic relations with the dog Adam while her husband is asleep. One of the most intense scenes breaks the play's rhythm: Adam's wife is placed nude on the cart and, her arms making a cross, backs off the stage, disappearing in a cloud of red smoke. Adam sees his wife enter the "gas chamber," then return to the circus—amid drumrolls—holding a newborn baby in her arms. This theme reappears in *My Skin* (1996), a book by former rock singer Ori Dromme about the life of a fetus born in a gas chamber.

Adam, Son of a Dog was the source from which director Lihi Hanoch developed *Adam's Zirkus*, an inverted mix of fiction and documentary. The play is filmed in a documentary mode, while the life of the actors involved is treated like fiction. There is a third level that interacts with the other two, consisting of contemporary references to Scud missiles falling on Tel Aviv, forcing Israelis to don gas masks and stay shut up in their homes. An elderly woman knocks at the door of the apartment of one of the actresses; the camera dwells on the number tattooed on her arm. But she, too, is an actress. Through the conjuncture of different cinematic modes, the film makes the parallel Auschwitz/poison gas missiles. As with *Klasmarm* and *Adar*, the experience of the Holocaust is ever-present but without in any way obscuring the experiences of the present.

Attempted Desacralization

It would be tempting to sum up the difference between European, especially French, attitudes to the Judeocide and Israeli ones with the dichotomy sacred/profane, were it not for the fact that in Israel for the moment the tendency is toward desacralization. In Europe, the tendency is to sacralize the event by giving it any empty, incomprehensible presence, in the face of which any attempt at comprehension would be sacrilege or blasphemy. An angle that would be considered transgressive in France becomes bitter or grotesque in Israel, since in this country the domain of the sacred is linked to the concept of the nation—though a series of new factors have made this situation even more complex. Thus, in parallel to the peace process and in opposition to it, the recrudescence of Jewish religious extremism modifies the landscape of the present and also the future. As a corollary, there has recently been a wave of religious novels on the subject of the Holocaust, distributed through non-commercial networks and aimed at the young.

In all this we can see a relativity that is both irremediable and terrifying. No matter what, the stand people take in relation to the Judeocide is determined by cultural, historical and national factors that are as powerful today as they ever were, despite our alleged emancipation from ideology. In Israel, the void has been

filled to such an extent that in an extreme case babies are portrayed as being born in gas chambers, while Europe is still grappling with the ambiguity of its guilt, at least for now: this may change. The European take is to leave the "tomb" empty—an approach steeped in Christianity and exemplified above all by Lanzmann, as well as others from Jean Cayrol to Blanchot. But perhaps, against all hope, Israel too will eventually move toward a mystique of Auschwitz, a religious and non-secular or "negative" mystique that still has its adherents in France.⁽³⁾

Though it may seem paradoxical at first, apparently the idea of irrepresentableness and sacred emptiness occlude the issue much more effectively than when it is subjected to desacralization. The figure of the executioner, a problem that haunts the issue of representation, underlines this situation. Its complexity forces us to abandon the commonplaces of moralistic morality and its discourse of compassion. How can art present the executioner in such a way that he is neither demonized nor absolved? How, while avoiding what is now an all too fashionable victimology, can we make the suffering of the victim even more inadmissible?

Simple Men

At first glance it would seem that it is feature films, from Gillo Pontecorvo's *Kapo* in 1959 to Liliana Cavani's 1974 *The Night Porter*, that have taken up this task of this presenting the executioner, and with varying degrees of success. Still, fiction confers certain aesthetic and dramatic values on representation, making the executioner or torturer potentially attractive, and facilitating a reductionist and unhealthy interpretation that can become fascinated by the relationship between the victimizer and the victim. *Schindler's List* is the latest attempt to dramatize an archetypal executioner. From this angle, it can be said that Spielberg's film is not really post-*Shoah*. Both, in their own ways, fail in presenting this figure. *Schindler's List* plays up the difference between the Nazi awakened to Morality by way of 1990s-style economic greed, and the brutal SS officer who runs the camp, an unabashed psychopath. Even if such caricatures existed, this portrayal makes us forget the vast number of very ordinary people whose bureaucratic labors made the whole machinery of extermination run on time. The false associational or causal link between this executioner figure and barbarism should be broken so as to expose the real rather than the fictional operators.

Even Lanzmann's film, as important as it is, becomes rather unconvincing in the way it portrays "the bad guy." What is the significance of the scenes where the Polish peasants are questioned? What accounts must be settled with them that cannot be settled with the Germans, or with the SS officer interviewed in front of a hidden camera in a way that recalls a spy movie? Similarly, *Tsahal*, looking from the inside out and taking into account the evolution of Israel's engagements, could have

tried to take up the question of the transformation of the soldier into ordinary agent of repression and brought out the way in which Israelis agonize over this subject.

There is another approach that starts from a different conception of both the executioner and the victim. This approach is associated with several figures who have in common a specific position as well as the acuity of their particular vision. In Israel, there is a certain unity that comes from dissidence in the face of nationalism, but elsewhere the nature of this approach remains heterogeneous. Generally, though, it refuses to subordinate the subject and our awareness of it to the point of view of the victim and the concomitant approach. Spiegelman comes close to this with *Maus*, for example, in that he shows his father to be a petty household tyrant who is completely racist when it comes to Black people.

Neither overly moral nor aestheticizing, Marcel Ophuls exhibits a discreet mastery in his handling of the executioner. This can be seen in his unadorned portrayal of the former officer of the SS Charlemagne Division in *The Sorrow and the Pity* and of Albert Speer in *Memory of Justice*. In fact, it would seem that simplicity is the key to representing such individuals. They must be shown as banally as possible, as good fathers, loving, gentle and even suffering from an uneasy conscience. In short, as "ordinary" men, the kind described by Hannah Arendt (who has yet to be translated into Hebrew) and, in a different way, by Christopher Browning. This brings us to Christian Boltanski, who from *Sans Souci* to his work in the periodical *Signal* has tried to combine, or to induce the viewer of his art to associate, this image of sweetness and calm with the horrors of war. The "good father," he tells us, is also a Wehrmacht officer. In the mirror of everyday happiness or simple routine, we catch the reflected glimpse of horror. This, of course, is no accident. It reminds us that both have in common the discretion of a presence with which, like it or not, we are already implicated. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) *International Herald Tribune*, 20-21/8/95, article by David Dunlap originally written for *The New York Times*.

(2) Literal translation of the Hebrew title.

(3) Cf., H. Redeker, "La Catastrophe du révisionnisme," *Les Temps Modernes*, November 1993.

Philippe Mesnard is the author of Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement, published by L'Harmattan, due out this fall. He is presently writing a study of consciousness and representation of the Judeocide, to be published in 1997.

Eyal Sivan made the film adaptation of Hannah Arendt's book *Eichmann* in Jerusalem (in collaboration with Roni Brauman).