

## PASSAGE DU TÉMOIN\*

(\*In french, it also means handing off the baton to the next runner in a running competition)

Ce n'est pas ce film, qui est venu en premier. Cependant j'imagine Renata, résidente à Berlin en 2007. Elle voit et entend se dérouler une scène hallucinante et pourtant certainement banale et ordinaire : celle où un jeune guide « bonimenté » à des auditeurs pouffant de rire, la visite du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) qui se trouve sur l'axe touristique entre porte de Brandebourg et la Potsdamer Platz. Le mémorial, qui a pris quinze ans d'élaboration à partir de 1989 (l'année de la Chute du Mur) pour être finalement conçu par l'architecte américain Peter Eisenman<sup>1</sup> est un champ de 2711 stèles gris anthracites rectangulaires, abstraites et anonymes, de différentes hauteurs, placées sur un sol dont l'inclinaison des dalles produit un effet de mouvance. Accessible gratuitement jour et nuit, le monument compose un quadrillage monolithique au sein duquel on marche et on erre. La désorientation et la claustrophobie font partie des pratiques corporelles liées à ce pèlerinage, où se défont les références horizontales et verticales conventionnelles<sup>2</sup>.

Depuis son inauguration en 2005, le mémorial est devenu un lieu de visite attractif (500 000 personnes chaque année). Le film montre l'une de ses visites. Mais comment Renata Poljak voit-elle cette scène ? Est-elle là par hasard ? A-t-elle déjà entendu cette forme comique de visite, au point de revenir sur ses pas pour l'enregistrer ? A-t-elle lu l'annonce d'une agence de voyages ? S'est-elle postée là ? A-t-elle suivi un groupe ? Lui en a-t-on parlé de sorte qu'elle veuille les suivre ? Car elle en est venue à filmer ce guide, à suivre ses propos à l'entrée et à l'issue de la visite. Réunissant ses ouailles probablement sortis d'un bus, il commence par expliquer en anglais, que le « monument de l'Holocauste » est sa halte favorite dans le tour qu'il prodigue : d'une part (dit-il) parce que « c'est une œuvre d'art » et de l'autre, parce qu'elle est « so controversial ». Et si elle fait controverse, c'est d'abord (rires de l'assistance) parce que « no Jew has been killed here ! ». Ça commence bien ! Ces remarques préliminaires mettent naïvement l'accent sur ce qui fonde le mémorial et sur les difficultés du travail de mémoire. Il est précisément un lieu et un marqueur publics articulant des corps absents (et le propre du génocide consiste à éradiquer tous les corps et faire disparaître les morts) ; par ailleurs, la notion de controverse est également considérée comme « one of the permanent features of remembrance.<sup>3</sup> » C'est, semble-t-il, un *leitmotiv* dans la visite, lors de laquelle le guide énumère les scandales liés à la construction du mémorial,<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Le projet présente une réflexion radicale sur la notion de mémorial, notamment dans le sens où il renonce à toute symbolique », explique la plaquette de présentation du Mémorial aux Juifs Assassinés d'Europe. »

<sup>2</sup> Il s'y ajoute un centre d'information souterrain. Imposé à Eisenmann et construit par Dagmar von Wilcken, celui-ci comporte quatre salles : « Ort der Information » (qui expose l'ampleur du crime contre l'humanité à l'aide de propos de déportés, de carnets, de lettres, et de statistiques effroyables), « Raum der Stille » (qui retrace la destinée de quelques familles juives), « Raum der Orte » (qui relate l'extermination sous tous ses aspects), « Raum der Namen » (où une voix donne le nom et la biographie de chacune des six millions de victimes de l'Holocauste)

<sup>3</sup> Jay Winter and Emmanuel Sivan, *War and remembrance in the XXth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Cité in Brigitte Sion, *Memorials in Berlin and Buenos Aires. Memory, Architecture and Tourism*. Lanham/London : Lexington Books, 2015, 1.

<sup>4</sup> Comme le raconte le jeune guide, un scandale éclate en 2004, alors que le chantier est désormais bien avancé. On découvre que la société Degussa qui fournit le revêtement anti-graffiti appliqué sur les stèles est liée à l'entreprise qui produisait le gaz Zyklon B, utilisé dans les camps d'extermination nazis. La polémique est particulièrement vive et les travaux sont suspendus pendant un mois. L'important travail de mémoire entrepris depuis la fin de la guerre par l'entreprise a finalement raison de cette polémique.

accumulant les anecdotes certainement bien des fois répétées pour faire réagir son public. Il s'agirait d'une œuvre de Richard Serra – un temps associé au projet d'Eisenman, puis qui s'est retiré –, le guide ne s'y prendrait sans doute pas très différemment.

Je ne sais pas quand, ni comment elle l'a décidé, mais Renata Poljak, choisissant de faire un film, et de l'inscrire dans une pièce pour un texte et deux écrans (*Ruta and The Monument*, 2007) dont l'un est constitué de cette visite du mémorial de Berlin, adopte la position du témoin. J'utilise ce terme, *témoin*, à dessein parce qu'il me semble qualifier plus largement la place qu'emprunte Renata Poljak dans, ou plutôt *avec* plusieurs de ses productions, j'y reviendrai. Mais j'utilise aussi ce terme, parce que la notion de témoignage est désormais « chargée de l'histoire lourde de la Shoah et des massacres de population de masse qui caractérisent l'histoire des totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle », comme l'a énoncé l'historienne française Annette Wieworka en 1998, en préambule de son ouvrage justement appelé « *L'Ere du témoin*<sup>5</sup> ». Dans ce livre, Wieworka fait du procès Eichmann, en 1961, un tournant où le témoignage, c'est-à-dire un des vecteurs essentiels de la mémoire, se charge d'un sens qui dépasse l'expérience individuelle, et se porte dans l'espace public : la scénographie du procès Eichmann, en effet, se fonde moins sur des documents que sur la déposition des témoins, dont la parole se libère alors. Puis vient le temps, où s'effectue une collecte systématique de témoignages le plus souvent audiovisuels et où le génocide des Juifs occupe l'espace littéraire, médiatique et cinématographique. Depuis, selon Annette Wieworka, « la mémoire de la Shoah est devenue - pour le meilleur et pour le pire – la matrice mémorielle à laquelle on se réfère plus généralement pour analyser des faits passés et pour poser, au sein des réalités contemporaines, les bases du récit historique futur<sup>6</sup> ». Cette symbolique dominante du Mal constitue aussi le soubassement d'un universalisme moral supranational.

Paradoxalement poursuit l'historienne, à mesure que la mémoire du génocide des Juifs s'est affirmée comme une nécessité, que les mémoriaux se sont multipliés, que les récits de survivant.e.s ont fait place à une deuxième, puis une troisième génération désireuse ou réfractaire au besoin de ne pas oublier, que les programmes d'enseignement (l'exemple des « Holocaust Studies » aux Etats-Unis) leur ont fait une place quasi obligatoire, que l'ouverture des archives à l'Est a suscité une abondance de nouveaux travaux, que des fictions littéraires ou cinématographiques l'ont prise pour thème, son utilité a été de plus en plus contestée. Les enseignants ont témoigné de leurs difficultés à l'enseigner. La peur a surgi, de voir l'uniformisation et l'universalisation des discours l'accompagnant devenir une « autorité sémantique » coupée des réalités décrites par les historiens. « Ainsi serions-nous entré.e.s, écrit-elle, dans un nouveau cycle, une quatrième phase de l'histoire de cette mémoire, caractérisée tout à la fois par son institutionnalisation et par sa mise en cause.<sup>7</sup> » L'ère du témoin semble s'être achevée, aucun récit ne semble sans précédent.

Or le *Mémorial aux Juifs Assassinés d'Europe* d'Eisenman, fait de l'acte de mémorisation un objet spatial instable. Non seulement, il évite clairement de représenter, de « raconter l'histoire » de la Shoah. Mais aussi, en remplaçant l'horizontalité du sol par deux surfaces

---

<sup>5</sup> Annette Wieworka, *L'Ere du témoin*, Paris, Plon, 1998.

<sup>6</sup> Annette Wieworka, « Eichmann, un procès inaugural », *Le Nouvel Observateur*, hors-série n° 53, « La mémoire de la Shoah », décembre 2003-janvier 2004, 30

<sup>7</sup> Annette Wieworka, « Shoah : les étapes de la mémoire en France », *Les guerres de mémoires*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2008, p. 107-116. URL : <http://www.cairn.info/inshs.bib.cnrs.fr/les-guerres-de-memoires--9782707154637-page-107.htm>

séparées et ondulantes, celle qui court en haut des stèles et celle qui passe aux pieds de celles-ci, le monument suspend, entre ces deux topographies artificielles, un corps qui se sent dépassé. Comme l'explique Eisenman, «it was the idea of the ground in the Nazi ideology of *Blut and Boden* that made the Jew placeless, alien and other. Thus, it is to architecture after the demise of modernist abstraction and to ground as a condition of presence that this work appeals.<sup>8</sup>»

Le film Renata Poljak n'est pas promotionnel. Il ne présente pas l'œuvre, il ne juge pas de son bien fondé. Il s'intéresse plutôt à ses usages. Le film ne juge pas non plus la pertinence des échanges entre le guide et sa troupe de touristes, ni de la qualité de leur passage entre les parallélépipèdes de granit, ni même de ce que pensent ou éprouvent les personnes, ou pourquoi elles rient. Il parle de la vie du monument ou plutôt, plus prosaïquement, de son « vécu ». Sans doute, il témoigne de la condition « thana-touristique » du *Mémorial aux Juifs Assassinés d'Europe* et par extension, de Berlin, avec son paysage palimpseste du XX<sup>e</sup> siècle, de ses tentatives de cosmopolitisme et de ses atrocités. Totalement accessible, inscrit physiquement dans la continuité avec le trottoir de la ville, le *Mémorial aux Juifs Assassinés d'Europe* s'inscrit d'emblée dans les parcours proposés à la fois au titre de l'« architourisme », le tourisme architectural et du « thana-tourisme » (ou « thanato-tourisme »). John Lennon et Malcolm Foley, universitaires de Glasgow, ont utilisé dans les années 1990 l'expression de *dark tourism* pour qualifier cette une forme de voyage centrée sur la visite de sites associés à la mort ou à la destruction. La proposition euphémique d'un tourisme du « beau », qu'il s'agisse de lieux ou d'œuvres, de musées, de palais et de monuments architecturaux, s'est désormais largement doublée d'un tourisme du traumatisme, des catastrophes et des massacres, soit sur les lieux-mêmes où l'expérience collective des violences de masse a été patrimonialisée<sup>9</sup>, soit dans des rituels commémoratifs et architecturaux.

Ainsi, Renata Poljak a pris le relais dans la chaîne mémorielle en y reprenant cette place du témoin, relatant cette visite, ce tourisme, ce discours, ces silences, ces rires, ces parcours, cette performance située, ce jour et cette heure-là au *Memorial* de Berlin.

Le passage du témoin est ainsi venu « rejouer » ce qui se passe sur le second écran. Celui-ci délocalise la temporalité et la spatialité de la visite au *Monument*. Il s'agit d'une boucle filmique, qui situe son objet dans un milieu aquatique difficile à contextualiser, si ce n'est par le bruit émis, qui fait l'effet d'une vigoureuse respiration. Ce n'est ni le bruit des vagues, ni celui la piscine qu'on entend mais plutôt celui d'une gorge d'eau aspirant et se vidant en ronflant. On voit un pied mignon dépassant d'un jupon blanc à motifs, alors qu'est approché, caressé, léché par une immense langue rouge sortant des profondeurs de la gorge. Comme le travail du rêve, le scénario ici figuré ne possède ni début, ni fin, ni capacité de négation. Un texte en indique d'ailleurs la source onirique. La boucle filmique est inspirée de la préface de l'écrivain Miljenko Jergovic à son roman *Ruta Tannenbaum* (2006), une fiction littéraire écrite en parallèle à la vie et la mort de Lea Deutsch, la « Shirley Temple Croate ». C'était une fillette juive de Zagreb devenue dans les années trente une enfant-star du Théâtre national croate. Elle en fut bannie par le régime collaborationniste Oustachi, exterminée à Auschwitz, à l'âge de seize ans, et est demeurée comme un caillou inénarrable dans la gorge de ses concitoyens. Sa mort anticipe le début du roman. Elle apparaît dans la préface sous forme

---

<sup>8</sup> Peter Eisenman, « The Silence of Excess », *Eisenman Architects, Holocaust Memorial Berlin*. Baden : Lars Müller publishers, 2005.

<sup>9</sup> Cf. Musée d'Auschwitz ; Musée du Génocide à Kigali (Rwanda) ; Prison S21 à Phnom Penh (Cambodge) ; Centrale de Tchernobyl....

d'un conte folklorique. Une petite « Princesse », qui a fait vœu d'être invisible, y a presque réussi sauf qu'il reste son pied droit qui ne disparaît pas. Ce pied va conduire à sa perte cette jeune « présomptueuse ». Croyant voyager en Inde, rêvant au contact sensuel d'une vache léchant son pied, elle est en réalité emportée en wagon à bestiaux vers un camp de la mort.

Le pied, dans le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, c'est ce qui permet de reconnaître l'existence d'une figure sous une muraille de peinture. Cette figure presque entièrement recouverte de peinture est féminine. « Il y a une femme là-dessous », s'écrie l'un de ceux qui observent le tableau dont le pied, seul, émerge de son milieu d'invisibilité. Le roman de Jergovic tire aussi une figure féminine par le pied, pour dire l'Holocauste en Croatie, qui fut le premier Etat indépendant à mettre en place la Solution finale pour exterminer les Juifs, les Serbes, les Tsiganes.

Défaisant d'emblée les liens de causalité, de chronologie, de périodisation, cet écran (« *Ruta* ») et son emboîtement fictionnel aiguillent l'autre écran (« *The Monument* ») sur une temporalité désaccordée et anachronique : celle que prend en compte, désormais une historicité qui tiendrait compte des fantômes, comme l'explique l'historienne Régine Robin : « Le spectre, le fantomal, le revenant, connotent les retours du refoulé mais aussi toutes les bifurcations, les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées ; le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire.<sup>10</sup> »

Qu'avons nous à lui dire ? J'ai envie de prolonger cette narration de *Ruta and the Monument* par quelques éléments filmés d'un autre projet de Renata Poljak, intitulé *Freedom is not Given. It has to be pursued (2013)* qu'elle nous a montrés lors de son intervention à *Something You Should Know*<sup>11</sup>, le 13 novembre 2013. Projetant ses films dans des salles de classe de lycées en Croatie avec le prétexte de présenter son travail, elle a recueilli les réactions de nombreux élèves qui avaient alors entre quinze et dix-huit ans (et qui donc, sont aujourd'hui en âge de voter). Dans leur presque unanimité, leur rejet extrême de la Gay Pride de Split – où, en 2011, quelques centaines de manifestant.e.s défilèrent sous les jets de pierre, de bouteilles, de tomates et de gaz lacrymogènes de milliers de contre-manifestants– leurs propos xénophobes et homophobes se mêlent à un nationalisme reviviscent et la nostalgie d'un arrière grand-père Oustachi entrecroisés avec une volonté de partir comme seul espoir et un individualisme aussi forcené que désemparé. Une fois encore, Renata Poljak relance cette chaîne du témoignage en la plaçant dans l'instabilité d'un constant devenir.

Elisabeth Lebovici

---

<sup>10</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris : Stock, 2003, 57

<sup>11</sup> *Something You Should Know : artists and curators* est le titre du séminaire que nous co-organisons, Patricia Falguières, Natasa Petresin-Bachelez et moi-même, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) à Paris.